

351

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

M. B. ...
Központi könyvtár

Kritikai szubjektivizmus

2006

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

VARGA László
főszerkesztő / directeur de la revue

BODNÁR György

T. ERDÉLYI Ilona

GRÁNICZ István

KARAFIÁTH Judit

könyvrovat / livres

KÖPECZI Béla

ODORICS Ferenc

SZILI József

SÓRÉS Zsolt

technikai szerkesztő / révision des textes

SZ. ZEHERY Éva

szerkesztőségi titkár / secrétaire

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION
1118 Budapest, Ménesi út 11 – 13. Tel.: 279-2762, Fax: 3853-876
E-mail: helikon@iti.mta.hu

| | |
|--|---|
| 2006/1–2. – LII. évfolyam Megjelenik negyedévenként | 2006/1–2. – LII. année Revue trimestrielle |
|--|---|

Kritikai szubjektívizmus

Roland Barthes *A műtől a szöveg felé* (1971) című írásában történelmi követelményként állítja elénk „a skriptor, az olvasó és a megfigyelő (a kritikus) viszonyának relativizálását”. A mű fogalmával szemben egy „új tárgy”, a Szöveg megjelenését konstatálja. A Szöveggel az a feladatunk, hogy szétrobbantsuk, disszemináljuk, vagyis részt vegyünk a „jelentők játékában”. Ez más típusú befogadói szubjektumot vagy szubjektívizmus-típust feltételez, mint az az irodalomfelfogás, melynek középpontjában a mű fogalma áll. A Szöveg elméletének azonosulnia kell az írás gyakorlatával. Ha azonban a *theoria* és a *praxis* azonos, akkor a szöveget értelmező szubjektum állandó elmozdulásra kényszerül. Amikor a tudományos beszédmód egy egész intézmény-struktúrával a háta mögött „felsőbbrendű kódnak” minősíti magát, amely képes a szubjektívizmus kiküszöbölésére, saját jól felfogott érdekében, valamint egy társadalmi hasznosság-elvnek megfelelően jár el. Barthes felfogásában egyedül az írás képes arra, hogy az intézményesített tudomány látókörébe juttassa a nyelv szuverenitását.

Az angolszász irodalomkritikai gondolkodásban a *reader-response criticism* képviselőit foglalkoztatta a leginkább az értelmező szubjektum pozicionálásának problémája. Szembehelyezkedtek a *New Criticism* irodalomfelfogásával, amely olyan tárgynak tekintette az irodalmi művet, amelyet az olvasói tapasztalattól elválasztva lehet és kell interpretálni. A *reader-response* képviselői az értelmezést a befogadói szubjektum egyfajta konstrukciójának tekintették, az ebből következő relativizmust pedig az olvasás aktusának *szituálásával* kísérelték meg mérsékelni. David Bleich munkáiban az érzékelő szubjektum szerepe áll a középpontban. Bleich szerint az értelmező tudás nem az objektív igazság megfogalmazása, hanem egy konkrét személy elméjének motivált konstrukciója, vagyis *szubjektív*. Egy kritikai értelmezés igazságáról csak az értelmező közösség dönthet. Ám az „objektív paradigma” felváltása a „szubjektív paradigmával” sokak szerint ugyanazt a metafizikai dichotómiát reprodukálja, amelyet nyugati gondolkodás hosszú évtizedek óta próbál meghaladni.

Gérard Genette 1997-es tanulmányának címe látszólag Barthes koncepcióját fordítja meg. *A szövegtől a műig szerzője* azonban nem a merev műközpontú irodalomfelfogáshoz és ezzel együtt a szöveg-elv megtagadásához akar visszatérni. Korábbi pályaszakasaiból megőrizte a strukturalizmus alapértékeit, a *viszonyok* racionális vizsgálatának középpontba állítását, valamint eljutott egyfajta relativizmushoz, amelyben „nincs semmi szkepticizmus vagy eklekticizmus és még ennél is kevesebb obskurantizmus”. Bleichtől eltérően Genette kifejezetten arra törekedett, hogy összeegyeztesse a kontinentális és az angolszász analitikus tradíciót az esztétika területén. Genette felfogásában a szubjektum döntő fontosságú, hiszen a „művészi funkció” végső soron a mű szubjektív aktiválása egy befogadó által. Az esztétikai viszonyt csakis és kizárólag egy magányos szubjektum és az általa kiválasztott

tárgy kapcsolatában tudja elhelyezni. Az „objektívizmus” végső soron „szubjektív”, ellenben a szubjektivista elmélet objektív, mert számot ad arról a *tényről*, hogy észleleteinket és értékeléseinket objektív minőségeknek tekintjük. Ennek az álláspontnak a sebezhetősége a közösségi dimenzió kiiktatásában áll. A szubjektum „kalandja” az irodalomtudományban és az irodalomértelmezésben szemmel láthatóan nem közeledik valamiféle megnyugtató megoldás felé. Ez a belátás állandó egyensúlyozásra kényszerít bennünket a kiiktathatatlan igazságigény és a „mérésékelt relativizmus” (Antoine Compagnon) között.

Kötetünknek a kritikai szubjektívizmust elemző szövegeit ANGYALOSI GERGELY szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Subjectivisme critique

Dans son étude intitulée *De l'œuvre au texte*, Roland Barthes nous propose comme exigence historique de relativiser le rapport du „scripteur“, du lecteur et du critique. Il constate l'apparition du Texte, et il oppose ce „nouvel objet“ à l'œuvre. Notre tâche est d'exploser, de disséminer le Texte, de participer „au jeu des signifiants“, ce qui suppose une autre sorte de subjectivité interprétante que la conception de littérature se concentrant sur la notion de l'œuvre. La théorie du Texte doit s'identifier à la pratique de l'écriture: cependant, dans ce cas, le sujet interprétant le texte n'est pas stable. Selon Barthes, c'est l'écriture seule qui puisse affronter la souveraineté du langage à la science institutionnalisée qui se plaît à éliminer la subjectivité.

Dans la critique littéraire anglo-saxonne, ce sont surtout les représentants du *reader-response criticism* qui s'intéressent au problème du sujet interprétant. Ils s'opposent à la conception du *New Criticism* qui considère l'interprétation littéraire comme séparée de l'expérience du lecteur. La théorie *reader-response* tient l'interprétation pour une construction du sujet, d'où son relativisme qu'elle veut cependant modérer en situant l'acte de la lecture.

Dans les écrits de David Bleich, le rôle du sujet qui perçoit est primordial: l'interprétation est la construction motivée de l'esprit de tel ou tel individu, elle est donc subjective. La plausibilité d'une interprétation critique est toujours jugée par une communauté interprétative. Cependant, si l'on remplace „le paradigme objectif“ par „le paradigme subjectif“, on reproduit la même dichotomie métaphysique que la philosophie européenne tente de dépasser.

Le titre de l'étude de Gérard Genette (*Du texte à l'œuvre*) nous suggère l'inversion de la conception de Barthes, mais son auteur ne retourne pas à la négation du principe du texte, il ne veut pas replacer l'œuvre au centre de la réflexion littéraire. En gardant les valeurs primordiales du structuralisme, l'analyse rationnel *des relations*, il se veut un relativisme sans scepticisme, éclecticisme et obscurité. Selon lui, „la fonction artistique“ consiste le procès où l'œuvre devient actif par la lecture, c'est-à-dire par l'activité du sujet. Il ne peut imaginer le rapport esthétique que comme la relation d'un sujet isolé et d'un objet que celui-ci a choisi. L'objectivisme se révèle subjectif et le subjectivisme se révèle objectif car il rend compte du *fait*, qu'on considère ses perceptions et ses jugements comme qualités objectives.

Cette réflexion court un risque: il ignore la dimension communautaire. L'„aventure“ du sujet ne semble pas se terminer par une solution apaisante: cette idée ne cesse pas de nous contraindre de garder l'équilibre entre le désir de la vérité et „un relativisme modéré“.

Les études sur le subjectivisme critique ont été recueillies par GERGELY ANGYALOSI.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

Subjective criticism

In his essay, *From Work to Text*, Roland Barthes proposes us as historical requirement to make relative the relation of the „scriptor“, the reader and the critic. He states the appearance of a new object, the Text which is the opposite of the work. The reader must explode, disseminate the text: this attitude supposes an other type of subjectivity from the interpretator than the other conception of literature which concentrates on the work. The theory of the Text must be identified to the practice of the writing: however, in this case, the interpreting subject won't be stable. According to Barthes, only the writing is able to confront the sovereignty of the language to the institutionalised science whose discourse claims to eliminate the subjectivity.

In the Anglo-Saxon world, the authors of the *reader-response criticism* are the most interested in the problem of the interpreting subject. They are opposed to the *New Criticism* which considers the interpretation as separated from the reader's experience. In the *reader-response* theory, the interpretation is a construction of the reader's subject: this conception results relativism, but it can moderated with the situation of the reading act. In David Bleich's writings, the role of the perceptor subject is crucial: the interpretation is a motivated construction of an individual mind. The credibility of a critical interpretation has to be judged by the interpreting community. The replacement of the objec-

tive paradigm by the subjective paradigm reproduces the same metaphysical dichotomy what Western philosophy tends to supersede.

The title of Gérard Genette's essay: *From Text to Work* seems to be the inversion of Barthes' conception, but his author wouldn't like to return to the precedent conception of the work or to deny the principle of the text. Genette preserves the fundamental structuralist values, the rational analyses of relations as well, but he arrives also to a relativism without any scepticism, eclecticism or obscurity. The subject is primordial for him, because the artistic function consists to activate the work by reading. In his opinion, the aesthetical relation depends on the relation of an isolated subject and an object choose by him. Finally, the objectivism is subjective, because it shows the *fact* that people consider their perceptions and judgements like objective qualities. This point of view is problematic, because it would eliminate the community.

The literary criticism and the interpretation should be directed to balance between the desire of verity and the moderated relativism.

The texts of subjective criticism in our present issue were edited by GERGELY ANGYALOSI.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

ANGYALOSI GERGELY

Szubjektivizmus az irodalomtudományban

Mindez azért van, mert mi önmagunk vagyunk, mindig azonosak vagyunk önmagunkkal, és egy pillanatig sem vagyunk ugyanazok.

(DENIS DIDEROT: *Helvétius cáfolata*. Ford. Ludassy Mária.)

Én, magam

Egy amerikai egyetemista (vagy pozitivist, vagy ellenzéki: képtelen vagyok megállapítani) mintegy magától értetődően azonosítja a szubjektivitást és a nárcizmust; kétségkívül úgy véli, a szubjektivitás abban áll, hogy magunkról beszélünk és jót mondunk magunkról. Egy régi fogalompáros, régi paradigma, a szubjektivitas/objektivitas áldozata ő is. Ám ma már az alany másutt ragadja meg magát, és a „szubjektivitas” a spirál másik kanyarulatában visszatérhet: ha egyszer dekonstruáltuk, megfosztottuk egységétől, áthelyeztük, nyílt vízre löktük az ént: miért ne beszélnek „rólam”, hiszen „én” már nem „önmagam” vagyok?

(Roland Barthes Roland Barthes-ról. Ford. Angyalosi Gergely.)

Aligha vitatható, hogy a XX. század második felének nagy irodalomértelmezői közül Roland Barthes hajtotta végre a leglátványosabb fordulatot abban az irányban, amely egy bizonyos szemszögből a „szubjektivizmus” – tudományos szempontból botrányos mértékű és jellegű – vállalásának látszódnak. Tzvetan Todorov az „inautentikus beszéd” felé történt elmozdulásként értékelte ezt a módosulást, amely a hatvanas évek második felében kezdett érzékelhetővé válni a strukturalizmus és az irodalomszemiotika „anyafigurájának” életművében. Az autentikus és az inautentikus beszédmód szembeállítását nem – vagy főleg nem – értékmozzanatok motiválták Todorovnál. Inkább azt akarta vele kifejezni, hogy a fordulat bekövetkeztéig Barthes egyik legerőteljesebb törekvése párhuzamos volt a francia strukturalizmus képviselőinek azzal az ambíciójával, hogy az irodalomról való beszédet „autentikussá”, vagyis tudományosan megalapozottá tegyék. Pontosabban: hogy megkülönböztessék az irodalom metadiskurzusai közül azokat, amelyek igényt tarthatnak a tudományosság pertinencia-kritériumaira, illetve azokat, amelyek tudatosan és intencionáltan az ellenőrizhetőség és a falszifikálhatóság keretein kívül helyezkednek el. Barthes pályája kezdetétől többféle diskurzus-típust működtetett; ám a Racine-vitáig (1965–66), sőt még azt követően is az irodalomtudomány beszédmódját akarta átalakítani, ha tetszik, felforgatni – de semmiképpen sem valamiféle parttalan szubjektivizmus nevében. Éppen ellenkezőleg: a „vén

Sorbonne-nal” szemben polgárjogot akart szerezni az irodalomvizsgálat olyan stratégiáinak, amelyeket korszerűbbnek, interdiszciplinárisabbnak érzett a megszo-kottaknál, s amelyek hite szerint alaposabban és széleskörűbben voltak képesek számat adni az irodalmi műalkotásokról.

Az egyik leghíresebb programadó írása, *A műtől a szöveg felé* (1971) történelmi követelményként állítja elénk „a skriptor, az olvasó és a megfigyelő (a kritikus) viszonyának relativizálását”. A mű fogalmával szemben egy „új tárgy”, a Szöveg megjelenését konstatálja, amely „a korábbi kategóriák elcsúsztatásával vagy kiforgatásával” jön létre. Mindazonáltal tévednénk, állítja, ha a Szöveget a mű egyszerű bomlástermékekének hinnők; „inkább a mű a szöveg képzeletbeli farka”.¹ (Célzás Lacan pénisz-szimbolikájára.) A lényeg az, hogy a szöveg áthatol, átvág egy vagy több művön, mivelhogy csak mozgásban létezik. A Szöveg terét a jelöltre nem záródó jelölő alkotja; folyamatosan elodázza, késlelteti a jelölt megszilárdulását, így vég nélküli játékot tesz lehetővé. A mű mérsékelt szimbolizmusával szemben a Szöveg *radikálisan szimbolikus*, minthogy magának a nyelvnek a működését képezi le. Redukálhatatlan pluralitást valósít meg, amelyet Barthes „sztereografikusnak” nevez, annak érzékeltetése céljából, hogy a Szöveggel kapcsolatban nem az a feladatunk, hogy *értelmezzük* (ezt a leckét a mű adja fel nekünk), hanem hogy szétrobbantsuk, disszemináljuk, vagyis hogy vegyünk részt a jelentők játékában.

Ez magától értődően más típusú befogadói szubjektumot vagy szubjektivitás-típust feltételez, mint az az irodalomfelfogás, melynek középpontjában a mű fogalma áll. „A Szöveg olvasóját egy tétlen szubjektumhoz hasonlíthatnánk (aki a képzeletét kikapcsolta)” – jegyzi meg.² A megállapítás mindkét mozzanatának jelentősége van. Az említett olvasó nem folytathat céltudatos tevékenységet, vagyis figyelme nem fordulhat egy meghatározott irányba, hiszen ebben az esetben nem tudná érzékelni a körülötte zajló, heterogén történések redukálhatatlan sokrétűségét. *Történik* vele a Szöveg és ő maga is történik a Szöveggel való kapcsolatában. Ismerős kódok szerint próbálja azonosítani ennek az összetett tapasztalás-folyamnak az egyes elemeit, ám a felismert kódok kombinációja minden pillanatban különbözőséget eredményez, „s így csak különbözősként ismételhető meg”. A képzeletbeli (*imaginaire*) kikapcsolása – ami nyilván nem valósítható meg tökéletesen – pedig azért szükséges, mert ez a mentális tartomány Barthes szerint tele van preformált jelentésekkel, a jelentők játékát ledermesztő, egyirányú szimbolikával. A mű egyik leggyakrabban felhasznált képzeletbeli „nyúlványa” a szerző alakja. A Szöveg viszont leveti magáról az „Atya”, vagyis a tulajdonosként felfogott szerző kézjegyét, az olvasnak tehát nem kell vele számolnia. (Más kérdés, hogy a szerző-figura vagy a szerző-funkció is részét képezheti a „sztereografikus” vagyis plurális olvasás-nak.) A mű értelmezését megkísérelhetjük a képzeletbelink éppen aktuális műkö-

¹ ROLAND BARTHES: *A műtől a szöveg felé*. In: *A szöveg öröme*. Ford. Babarczy Eszter et al. Osiris Kiadó, Bp., 2001, 68.

² MSZ, 70.

déséből kiindulva, a Szöveggel (vagy ahogy később mondja, a Szövegen) azonban csak akkor játszhatunk, ha a lehető legteljesebb mértékben nyitottak maradunk.

Az olvasás tehát a szó zenei értelmében vett *játék a Szövegen*. Ezt az analógiát Barthes úgy pontosítja, hogy nem a hagyományos, passzív fogyasztói értelemben vett zenehallgatásra kell gondolnunk (szemben az „előadó” aktivitásával, aki „tolmácsolja” neki a művet). A posztszeriális zene példájára hivatkozik inkább, amelyben az előadó szerepe inkább a „társ szerző”, mint a tolmácsé (mi több, a hallgatóé is, tehetjük hozzá). A társszerző kreatívan kiegészít, hozzáad valamit produkcióhoz, a hagyományos interpretátor viszont csak előadja (*exécute*), vagyis, írja némi malíciával Barthes, „kivégzi” (*exécute*) a művet. Az irodalom fogyasztásának társadalmi modellje a XX. század második felében szerintem pontosan ezt a szereposztást preferálja. „Ma csak a kritikus végzi be és ki a művet”,³ míg az átlagolvasó merő passzivitásra, „belső mimézisre” ítéltetik. A Szöveg azonban nem tűri ezt a redukciót; a hagyományos befogadói stratégiára (vagyis arra, amikor az olvasó nem képes „játszani” rajta és vele) unalommal felel. Az unalom annak az olvasónak a szinte megjósolható reakciója, aki a Szöveget műként akarja befogadni.

Mi következik mindebből az irodalom *tudományos* megközelítésére nézvést? Barthes nagyon határozottan leszögezi hogy valamiféle Szöveg-teória megfogalmazásának kísérlete nem lenne egyéb, mint fából vaskarika; „a Szöveg elmélete metanyelvi beszédben nem kifejtethető”. Ez vajon azt jelentené, hogy a tudomány a maga reduktív eszközeivel csak a műhöz férhet hozzá, a Szöveghez nem? Amennyiben a tudományosságot száz százalékig és minden más szempontot kizáróan azonosítjuk a metanyelvi diskurzussal, akkor csak igennel válaszolhatnánk erre a kérdésre. Barthes viszont összetettebbnek látja a problémát. A Szövegről folytatott bármiféle elméleti igényű megnyilatkozás feltételezi a metanyelv aláaknázását vagy kijátszását. „A metanyelv megsemmisítése vagy megkérdőjelezése (mert átmenetileg szükségessé válhat a visszatérés hozzá) része magának az elméletnek. A Szövegről szóló diskurzus maga is csak »szöveg« lehet, keresés és textuális erőfeszítés, hiszen a Szöveg a *társadalmi* tér, amely egy nyelvet sem hagy biztonságban, érintetlenül, amelyben egyetlen beszélő szubjektum sem sajátíthatja ki a bírót, a tanárt, az elemzőt, a gyóntatót vagy a megfejtőt szerepét. A Szöveg elméletének azonosulnia kell az írás gyakorlatával.”⁴ Ha azonban a *theoria* és a *praxisz* azonossá válik, helyesebben az előbbi feloldódik az utóbbiban, az könnyen beláthatóan megingatja a szöveget értelmező szubjektum pozícióját, amennyiben állandó elmozdulásra kényszeríti. Feltehető az a kérdés is, hogy ezek után beszélhetünk-e még egyáltalán értelmezésről? A Szövegről szóló szövegnek vannak-e pertinencia-kritériumai? Érdemes-e még egyáltalán „elsődleges” vagy „másodlagos” szövegről beszélni, vagy

³ MSZ, 72.

⁴ MSZ, 74.

pedig csak egy kronológiai tényszerűségről van szó, amely (ha egyáltalán tudunk róla) nem képezheti semmiféle hierarchia alapját?

Ha nem is ilyen radikálisan megfogalmazva, „az írás gyakorlatának” a közép-pontba helyezése már évekkel korábban is fellelhető volt Barthes elméleti megnyilatkozásaiban. 1963-ban, *A két kritika* című cikkben még az immanencia-elvet szegezi szembe az objektivitás álarca mögé rejtőző, valójában azonban nagyon is agresszív ideológiai elfogultságokat hordozó pozitívizmussal. Morálisan elfogadhatóbbnak, de egyáltalán nem ártatlannak tartja az „interpretáló kritikát”, amelynek az a lényege, hogy az irodalmi művekhez „a jelenkor valamelyik nagy ideológiájából kiindulva közeledik”, „legyen szó az egzisztencializmusról, a marxizmusról, a pszichoanalízisről vagy a fenomenológiáról”⁵. Elismeri ezeknek a törekvéseknek a hasznosságát, vagyis azt, hogy új szempontokkal gazdagították az irodalomtudományt, de látja azt is, hogy eleve képtelenek arra, hogy számot adjanak az irodalmi szövegek autonóm létezés módjáról. Az immanens interpretáció más utat követ: a minimalizált külsővé tétel eszményét. Valóban *eszményről* van szó, hiszen Barthes pontosan tudja, hogy az interpretáció fogalma magában foglalja a külsővé tételt (ha nem alkotok a műhöz viszonyítva külsőleges értelmező diskurzust, akkor nem tehetek mást, mint hogy betű szerint megismétlem azt). Ám legalább is törekedhetek arra, hogy ez a kívül-kerülés minél csekélyebb legyen. „Ez a tétel kimondatlanul is óriási szerepet szán a befogadónak: ha a mű »ön maga modellje« úgy ez a modell csak *utólag*, a befogadó aktivitásának köszönhetően bontakozik ki az interpretáció során.”⁶ A minimalizált külsővé tétel eszményének elméleti kulcsszava a *homológia*, szemben a pozitívista és az interpretáló kritika *analógikus* működésével. Ma már könnyű észrevennünk, hogy a homológikus írásmódra tett javaslat közvetlen előzménye annak az elképzelésnek, amely a szövegek „értelmezését” az írás egyfajta gyakorlatával azonosítja.

Barthes gondolkodásmódjának radikalizálódását részben a Racine-vitában rá jutó szerep magyarázza. A kiátkozó, kiközösítő reakciókból meg kellett értenie, hogy mennyire elevenére tapintott annak az intézményrendszernek, amelynek keretein belül az irodalomról szóló diskurzusok legalitást nyerhettek a kor Franciaországában. *A tudománytól az irodalomig* című írásában (1967) már jóval tovább lép az immanencia-elvnél. (Aligha véletlen, hogy az ímént idézett cikkhez hasonlóan ez a szöveg is külföldi felkérésre született. Barthes ilyenkor kihasználta az alkalmat és megpróbálta kívülről látni a humán tudományok helyzetét hazájában.) A tudományt és az irodalmat elválasztó vonásokat a kétféle diskurzusnak a nyelvhez való viszonyában keresi. A tudomány számára a nyelv csupán egy eszköz, írja, amelyet áttetszőnek és semlegesnek képzel; a tudományos üzenet mint tartalom a lényeges, a nyelvi formának, amely „kifejezi”, nincs autonóm léte. Az irodalom ezzel szemben „a nyelv teljes felelősségét viseli”, „a nyelvben áll”. Már-

⁵ ROLAND BARTHES: A két kritika. Ford. Angyalosi Gergely. = *Helikon*, XXXVIII. évf., 1992/2, 278.

⁶ ANGALOSI GERGELY: Az immanens kritika Roland Barthes felfogásában. = *Helikon*, id. sz., 278.

most a strukturalizmus Barthes szerint különösen alkalmas arra, hogy számot adjon az irodalom sajátos nyelviségéről, vagyis létezőmódjáról. A strukturalizmus, amely „kulturális művek egy bizonyos elemzőmódjaként” lépett színre, egy nyelvészeti modellből született. Ezzel magyarázható, hogy az irodalomban nem csupán önmagához hasonló, hanem önmagával egyenesen homogén tárgyra talál.

Ebből a felismerésből két megoldás is kínálkozhat a strukturalizmus számára. Az egyik az, hogy az irodalommal mint tárggyal szemben továbbra is próbálja megőrizni azt távolságtartást, amely nélkül a közfelfogás szerint nincs tudományosság. A másik lehetőség az, hogy egy bizonyos értelemben maga is írássá válik. Az első esetben „a strukturalizmus kísérletet tehet egy olyan irodalomtudomány, vagy pontosabban egy olyan diskurzusnyelvészeti megalapítására, amelynek a több szinten felfogott irodalmi formák „nyelve” képezi a tárgyát”.⁷ Bár értékesnek és radikálisan újnak véli ezt a törekvést, Barthes nem tartja kielégítőnek, mert lényegében változatlanul fenntartja a tudomány és az irodalom allegorikus oppozícióját. Ha a strukturalizmus több akar lenni, mint egy újabb diszciplína a többi között, írássá kell válnia, vagyis szubverzív viszonyba kell kerülnie a tudományos nyelvhasználattal. „A strukturalizmus logikus meghosszabbítása csak az lehet, hogy az irodalomhoz többé nem mint az elemzés »tárgyához« kapcsolódik, hanem mint az írás tevékenységéhez; továbbá, hogy megszünteti azt a logikából származó megkülönböztetést, amely a műből tárgy-nyelvet [*langage-objet*], a tudományból pedig metanyelvet csinál; és végül, hogy ezáltal kockára teszi azt az illuzórikus előjogot, amelyet a tudomány kapcsol egy alávetett nyelv illúziójához.”⁸

Írássá válni, vagyis a nyelvet a maga teljességében megvalósítani annyit tesz, hogy lemondunk a semleges, áttetsző, pusztán instrumentumként használható nyelv feltételezéséről, amely minden „normalitás” és egyben minden tudományosság alapja. Ez a „lemondás” jóval több, mint egyszerű negativitás. Megváltoztatja ugyanis az objektivitás és a szubjektivitás közötti viszonyokat; a tudós tárgyilagossága és szigora eztán nem számít többnek ajánlatos „óvatosságnál”. Lélektani, érzelmi vagy életrajzi értelemben vett énünket a tudományos tevékenység előszobájában hagyhatjuk; ez azonban nem jelenti mindenféle szubjektum kiküszöbölését a diskurzusunkból. Az embertudományok eszköztárában (mivel diskurzusuk nem formalizálható teljes egészében) az objektivitás csupán az egyik imaginárius elem a többi között. Írásként vállalva önmagát, a strukturalizmusnak módja van arra, hogy felszámolja azt a rosszhiszeműségen alapuló kapcsolatot, amely minden olyan nyelvhasználatra jellemző, amely nem vesz tudomást önmagáról.

A rosszhiszeműség sartré-i fogalmának felhasználása világosan utal a probléma morális és egyben szociológiai dimenziójára. Amikor a tudományos beszédmód egy egész intézmény-strukturával a háta mögött „felsőbbrendű kódnak” minősíti

⁷ ROLAND BARTHES: A tudománytól az irodalomig. Ford. Bakcsi Botond. = Ld. a jelen számunkban, 21–27.

⁸ I. m.

magát, amely képes a szubjektivitás kiküszöbölésére, saját jól felfogott érdekében, valamint egy társadalmi hasznosság-elvnek megfelelően jár el. Egyedül az írás képes arra, hogy a kutatás számára a nyelv teljes terét hozzáférhetővé tegye, hogy az intézményesített tudomány látókörébe juttassa a nyelv szuverenitását. Az írás értelmében felfogott strukturalizmusnak tehát Barthes szerint túl kell lépnie a meta-nyelv státuszán, amely „mindig egy nyelv nélküli tudomány atyai modelljének van alávetve”. Az integrális írásban a tudomány irodalomává válik, mivel kihasználja az irodalomnak azokat a tulajdonságait és lehetőségeit, amelyek a nyelvhez való sajátos viszonya révén a tudománnyal rokonítják. Barthes számára ugyanis ebben az időben az irodalom minden emberi tudás tárháza. Az irodalmi műben szerinte a humán tudományok által tárgyalt valamennyi problémakör megjelenik valamilyen módon, még hozzá azzal a „kozmozgónikus egységgel”, amelyet a modern, részterületekre szabdaltnak tudományosság megtagad tőlünk. Ezt nevezi szerzőnk az írás „teljeskörű igazságának”, szemben a nyelvtől megfosztott tudományos igazság dőlőfős „teológiai” fikciójával.

Balzac *Sarrasine* című novellájának elemzése során, *S/Z* című könyvében mutatja be azután Barthes, hogy miképpen is képzelettel ennek a végtelen pluralitást takaró kozmozgónikus egységnek a megragadását egyetlen mű elemzése során. A *Hol kezdjük?* (1970) Verne regényének, *A rejtelmes szigetnek* a kozmozgóniáját kísérel meg az írás munkájában felfejteni, vagy inkább megalkotni a mű homológ, dinamikus modelljét. Ebben a rövid írásban minden műértelmezés egyik alapvető problémáját igyekszik tisztázni. Azt firtatja, hogy az első befogadást követően, szemközt a mű végtelenség látszó gazdagságával, rétegzettségével, ugyanakkor titokzatos rendezettségével, hogyan kezdhetjük el az elemzést? Az általa képviselt írás-gyakorlatnak megfelelően nem „tárgyalja”, hanem az elemzés munkája során *megjeleníti* a hermeneutikai kör heideggeri problémáját. (Tudományosan „értekezni” akkor tudna erről, ha nem tartaná szem előtt, hogy „a strukturális elemzésben nincsen a szociológiához vagy a filológiához hasonlatosan kanonizálható módszer, amely bármely szövegre automatikusan alkalmazva feltárná annak struktúráját”.⁹) Mindenekelőtt el kell jutnunk odáig, hogy szemantikai (azaz „tartalmi”) benyomásunk keletkezzék a szöveg egészéről; vagyis már *értenünk kell* egy bizonyos értelemben, hogy belekezdhesünk az újraíró megértés munkájába. Az elsőként (számunkra) felbukkanó kódokat kezdjük követni, tehát ezeknek a kijelölése elválaszthatatlanul összefonódik egyfajta szubjektum-működéssel, amelyet magunk sem tudunk tökéletesen átvilágítani, sem pedig irányítani. Az első kódok perspektívájában kibomló további kódok és al-kódok nyomon követése során viszont már ráhagyatkozhatunk a nyelv dinamikájára, „az elemzés folyamatának végtelen sorára”. Az *ab ovo* befejezhetetlennek tételezett elemzés nem apologetikusan megerősíti a mű kezdeti, „sűrített” értelmét [*condensation du sens*], hanem éppen ellenkezőleg, szét-

⁹ ROLAND BARTHES: *Hol kezdjük?* Ford. Fodor István. = *Helikon*, XVI. évf., 1970/3–4, 363.

robbantja, széteszlatja, a tudomány formális eszközeivel „megritkítja” [démultiplier], háttérbe tolja vagy mozgásba hozza az első jelentés-alakzatokat. Kölcsönvéve egy régebbi Barthes-tanulmány címét, ez a „strukturalista aktivitás” lehetőséget ad arra, hogy valahol elkezdjük az elemzést (szinte azt sugallja: majdnem mindegy, hol). A lényeg, hogy ezáltal túljuthatunk azon a holtpontra, amit az irányvétel jelent, s ami abból eredően elkerülhetetlen, hogy a barthes-i értelemben vett strukturalizmusnak nincs olyan metodikája, amely minden egyes esetben „objektíve” kijelölné a szöveg „igazsága” felé vezető első lépés helyét és irányát. A szöveget „szimultán, terjedelmes és sztereografikus” tér- és időbeliségként kell elképzelnünk, amelyben nagyon sok irányban elindulhatunk, de amelyet sohasem járhatunk be teljesen. Az elsőként választott kódokat viszont bármikor féretolhatja vagy átala-kíthatja az értelmező-újjraíró, aki, figyelmeztet Barthes, nem tartalmi igazságok kiderítésére törekszik, hanem a szöveg pluralitását jeleníti meg. A cikk utolsó mondata még egy fontos figyelmeztetést tartalmaz: az elemző nem a tőle – úgy-mond – függetlenül létező szövegben halad előre, hanem *a saját munkájában*. Az irodalomértelmezés így megőrzi a művel (vagy a Szöveggel) való találkozás esemé-nyének egységét, nyitottságát, miközben – legalábbis Barthes reményei szerint – mit sem veszít érvényességéből és heurisztikus erejéből.

Paul de Man 1972-ben írta Barthes-ról és a strukturalizmus „határaitól” szóló cikkét, amely akkor nem jelent meg (a *New York Review of Books* szerkesztősége a jelek szerint túlságosan „szakmainak”, vagyis a szélesebb olvasóközönség szá-mára nehéz olvasmánynak találta). A súlyos kritikai megjegyzések és a legnagyobb elismerés hangvétele között ingadozó, furcsa írás ez. Különössége talán abból adódik, hogy de Mannak közvetítenie kellett a francia és az amerikai kulturális és tudományos elvárások között. Meg akarta értetni amerikai olvasóival azt az újdonságot, a felszabadulásnak azt az „euforikus” érzését, amely Barthes némely tanulmányát áthatja, ugyanakkor nem kívánt a „French Theory” mind népsze-rűbb divatjának szolgálatába szegődni. Megállapítja, hogy a francia kritikus szö-vegein átütő lelkesült és „enyhén mániákus” hangulatot egy nyelvészeti eredetű, nyelvészeti terminusok által megragadható, ugyanakkor tágabb ideológiai érvé-nyességgel felruházott felismerés táplálja. Ez pedig nem más, mint a „jelölő fel-szabadulása a referenciális jelentés szorításából”. Barthes-hoz hasonlóan elutasítani látszik azt a szemléletet, amely a tudományos módszertanok alapjául szolgált oly hosszú időn át, s amely szerint a nyelv nem több, mint „egy feltételezett nem-nyelvi tartalom vagy valóság” jele, pusztá hordozója vagy szállítóeszköze. Ennek a mélyen metafizikai koncepciónak a lényege ugyanis az, hogy „a nyelv annak függvénye, aminek a szolgálatában működik”. „A nyelv így csakis annyiban érde-mel tiszteletet, ha elmondható róla, hogy részesül azokból az entitásokból, amelyekre referál vagy hogy hasonló hozzájuk.”¹⁰

¹⁰ PAUL DE MAN: Roland Barthes és a strukturalizmus határai. Ford. *Gulyás Péter*. = Ld. jelen szá-munkban, 28–39.

Paul de Man fejtegetéseiből kitűnik, hogy a cikk megírása idején pontosan értette és affirmálta a jelölő felszabadulásának gondolatában rejlő elméleti lehetőségek kiaknázását. Úgy látta azonban, hogy Barthes-nál végső soron minden ebből kiinduló törekvés egyfajta demisztifikáló szemiológiához vezet; márpedig, mondja, aki mindig leleplez másokat, az hajlamos arra, hogy öntudatlanul misztifikálja saját leleplező módszereit. „Az eszköz ereje olyan bizonyosságigényt teremt, amely magában hordja önnön megkérdőjelezését. A strukturalizmus esetében a kérdések arra vonatkoznak, hogy képviselőinek sikerült-e olyan erős episztemológiai alapot biztosítani az irodalomelméletnek, amelyet tudományosnak nevezhetnénk.” Ha ezeket a kijelentéseket összevetjük Barthes fentebb elemzett szövegeivel, láthatjuk, hogy a belga-amerikai teoretikus két szempontból is „lekéste a csatlakozást”.¹¹ A hatvanas-hetvenes évek forduljára a *Mitológiák* szerzője már rég nem a demisztifikálást véli fő feladatának. Az irodalomról való teoretikus diskurzus téje ekkorra az elméletnek az írás gyakorlához való közelítése, vagyis annak a távolságnak a megszüntetése, vagy legalábbis leszűkítése, amely a tudományos metanyelvet tárgyától, az irodalomtól elválasztja. Paul de Man viszont még elengedhetetlennek látja azt az elválasztást; ahogy néhány sorral később fogalmaz, az irodalomtudománynak anélkül kell számot adnia az irodalmi szövegek „referenciális szuggesztivitásáról”, hogy maga is annak uralma alá kerülne. Bár nagyon szellemesen fogalmazza meg azt a felismerést, hogy az irodalmi szövegek „fékevesztetten jelentenek”, nem vonja le azt a következtetést, amelyet Barthes ebben az időben már levont: hogy az írás gyakorlataként felfogott irodalomtudomány folyamatosan megkérdőjelezi önmagát. Éppen ebben a permanens önkritikában látta a létjogosultságát. A szemiológia ezekben az években éppen azért kötötte le Derrida vagy Kristeva figyelmét, mert egy olyan tudomány prototípusaként jelent meg, amely a tudománytörténetben először nem kényszerül arra, hogy megváltoztathatatlan dogmaként kezelje módszertanát és elméleti alapfeltevéseit. (Derrida a közös nyelvészeti kiinduláson kívül ebben látta rokoníthatónak a dekonstrukciót és a jeleméletet.)

Paul de Man viszont kitart amellett a feltevése mellett, hogy a kódolás-dekódolás folyamatán alapuló olvasási gyakorlat csak akkor működőképes, ha működtetője

¹¹ Egy, a *Mitológiák* kapcsán tett megjegyzése egyébként is meglehetősen figyelmetlen olvasónak mutatja de Man-t. Miután helyesen állapítja meg, hogy az irodalom mint modell is kiemelt szerepet tölt be Barthes gondolkodásában, azzal a naivitással gyanúsítja meg, hogy az irodalom ideális célkitűzésének „nem a szavak, hanem önmagukban a dolgok” jelentésének megragadását nyilvánította. A valóságban Barthes itt nem az irodalomról általában, hanem a lírai költészetről beszél. Sartre *Saint Genet*-jére hivatkozva azt az álláspontot képviseli, hogy a költészet képes elérni a nyelv pre-szemiológiai állapotát, vagyis azt, amikor az értelem (*sens*) a dolgokkal együtt, a dolgok természetes minőségeként jelenik meg. Ezért mondja azt, hogy a költészet belső törekvéseit tekintve regresszív szemiológiai rendszer, „*anti-langage*”. Nem az irodalom áll szemben tehát a nem-irodalommal, hanem a költészet a többi irodalmi műfajjal, főként a prózával. Ld. ROLAND BARTHES: *Mythologies*. Seuil, Paris, 1970, 220.

hozzáfér a „forrás”- vagy „mester”-kódhoz, mert különben nem képes önmagát „olvasni”, tehát a szemiológiai zavar pusztán szemiológiai eszközökkel elháríthatatlan. Ezzel újfent elárulja, hogy nem értette meg Barthes szemiológiájának sajátos fordulatát, amelynek éppen az a lényege, hogy mester-kód (és vele együtt egy megkérdőjelezhetetlenül önazonos szubjektum) nem létezik. A kódok egyenértékűek, felhasználásukat, transzformációikat vagy elvetésüket az olvasva-újraírás *ad hoc* stratégiája szabja meg, amely magában foglalja a folyamatos önkritikai reflexiót. Persze de Man ebben az időszakban mindenekelőtt a referencialitás kérdése izgatja. Miért kezeljük az irodalmi műveket minden „reduktív” interpretáció során úgy, mintha egy állítás vagy egy üzenet közvetítői lennének, holott elméletileg ennek az ellenkezőjéről vagyunk meggyőződve? Úgy véli, Barthes nem veszi elég komolyan ezt a problémát és inkább a történészek illetékességi körébe utalja. „Barthes általunk is elsajátítandó lényegi belátása nem arra vonatkozik, hogy az irodalomnak nincsen referenciális funkciója, hanem arra, hogy semmilyen »végső« referenciát nem tudunk megragadni, így a kritika metanyelvének racionalitása fenyegetett és problematikus.”¹² Ez a jellemzés tökéletesen pontos. Mindössze azzal kell kiegészítenünk, hogy Barthes (éppen Foucault, Derrida és a *Tel Quel*-csoport hatására) egyáltalán nem megszilárdítani akarta a kritika metanyelvének racionalitását. A fenyegetettségre és a problematikusra az írás gyakorlataival és gyakorlatában próbált válaszolni, ami jó három évtized múltán bízvást minősíthető illuzórikus vagy utópikus megoldás-kísérletnek. Mindenesetre leszögezhetjük, hogy a két szerző (Barthes és de Man) racionalitás-fogalma a hetvenes évek elején eléggé távol állt egymástól.

Nyilvánvaló, hogy az értelmező szubjektum pozicionálásának problémája időről időre az angolszász irodalomkritikai gondolkodásban is felvetődött.¹³ Feltehetően a *reader-response criticism* képviselőit foglalkoztatta a leginkább ez a kérdés. Mint tudjuk, azok a kutatók, akiket ehhez a hatvanas-hetvenes években indult irányzathoz szokás sorolni (Culler, Fish, Hirsch, Bleich, Holland, illetve a német recepcióesztétika felől érkezett Iser) szembehelyezkedtek a *New Criticism* irodalomfelfogásával. Ez utóbbi ugyanis olyan tárgynak tekintette az irodalmi művet, amelyet az olvasói tapasztalattól, vagy inkább a befogadói élménytől elválasztva lehet és kell interpretálni. A XX. század utolsó évtizedeire ez a megközelítésmód elfogadhatatlannak bizonyult. A *reader-response* elnevezés ugyanakkor éppen olyan szerteágazó törekvéseket foglalt magában, mint az irodalomelméleti csoportosulások általában. Bárhonnan is közelítették meg azonban az irodalmi jelenséget ezek a kritikusok (a strukturalizmus, a hermeneutika, a retorika, a pszichoanalízis vagy a feno-

¹² PAUL DE MAN: Roland Barthes és a strukturalizmus határai. In: *i. m.*

¹³ Köszönöm Dávidházi Péternek, hogy felhívta a figyelmemet A. E. Housman *The Name and Nature of Poetry* című tanulmányára, amely minden bizonnyal a „subjective criticism” egyik őskének tekinthető. Nem érdektelen megjegyeznünk, hogy a Nyugat 1934/7. számában, tehát közvetlenül a megjelenést követően ismertetést közöltek a műről.

menológia felől), nagyjából megegyeztek abban, hogy az értelmezést a befogadói szubjektum egyfajta konstrukciójának tekintették. Az ebből következő relativizmust pedig az olvasás aktusának *szituálásával* kísérelték meg kivédeni vagy legalábbis mérsékelni. Ez a szituálási kísérlet történhetett a vizsgált szövegen vagy egy értelmezői közösségen belül. A későbbiek során az irányzat prominens képviselői általában vagy a dekonstrukció felé mozdultak el, amely a szöveg és az olvasó fogalmát egyaránt beolvasztja a diskurzus-elemzésbe, vagy az érzékelő szubjektum primátusát hangsúlyozó elméletek felhasználására törekedtek.¹⁴

Az utóbbi tendenciát a hetvenes évek közepétől David Bleich munkái képviselték a legerőteljesebben. Bleichet nem érintették meg a strukturalizmussal vagy a szemiotikával kapcsolatos európai viták; Freudon, Cassireren és Husserlen kívül nem sűrűn hivatkozik európai szerzőkre. „A kritikai értelmezés szubjektív jellege” című tanulmányában¹⁵ (1975) feleleveníti a *New Criticism* kezdeti ambícióit. Képviselői meg akarták mutatni az impresszionisztikus kritikával szemben, hogy az irodalomról *valódi tudás* szerzhető, nem kell tehát megelégednünk pillanatnyi személyes benyomásaink összegyűjtésével. Bleich elfogadja, hogy az, amit az irodalomról tudunk, valóban tudás, de szükségesnek tartja megkülönböztetni az értelmező és a „formulázott” [*interpretive and formulaic*] tudást. Az értelmező tudást, mondja, nem egy kontrollált tapasztalatból vonjuk le, hanem a leggyakrabban az értelmezőnek egy olyan tapasztalatából, amelyet nem tud ellenőrizni, konstrukciós szabályait pedig csak homályosan ismerhetjük meg. Bleich szerint szakítani kell azzal a kritikai gyakorlattal, hogy az értelmező tudást „objektív”, vagy formulázott tudásként kezelik. Az értelmező tudás ugyanis nem valamiféle objektív igazság megfogalmazása, hanem egy konkrét személy elméjének motivált konstrukciója, vagyis *szubjektív*.

Az amerikai teoretikus a XX. század nagy eredményének tartja azt a természet-tudományokat és a humán tudományokat egyaránt érintő szemléletváltást, mely szerint „a megfigyelő mindig része annak, amit megfigyel”. Mindazonáltal különbséget kíván tenni kétféle igazság között. Egyfelől létezik olyan igazság, amelynek közönségre, azaz befogadókra van szüksége, hogy realitáshoz jusson, illetve olyan, amely nem igényli ezt. Az irodalomra vonatkozó igazságnak nincs önálló jelentése az olvasóra vonatkozó igazság nélkül, míg a gravitációs tételnek van. A szöveg természetesen ettől még tárgy, de pusztán tárgyként való észlelésének nincs köze az irodalmi tapasztalathoz vagy az irodalomkritikához. Amint egy irodalmi szöveg túllép az érzékileg észlelt adottságok szintjén, szükségszerűen valamilyen szubjektivitás kontrollja alá kerül (legyen individuális vagy kollektív szubjektivitás). Az irodalmi tárgy abban különbözik másoktól, hogy szimbolikus tárgy: nem materiális

¹⁴ Ld. Reader-response criticism. In: *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. (Ed.) Irena R. Makaryk. University of Toronto Press, Toronto, 2000, 170–171.

¹⁵ DAVID BLEICH: The Subjective Character of Critical Interpretation. In: *Twentieth-Century Literary Theory*. (Ed.) K. M. Newton. Macmillan Press, New York, 1997, 200–203.

létezésében funkcionál. „Úgy néz ki, mint egy tárgy, holott nem az.” Egy alma létezése nem függ attól, hogy látja vagy megeszi-e valaki, a könyv léte viszont írójától és olvasójától függ. A szimbolikus tárgy egzisztenciája észlelőjétől függ: egy tárgy akkor válik szimbólummá ha egy észlelőnek szimbólumként jelenik meg. A *New Criticism* téveszméje [*fallacy*] az volt Bleich szerint, hogy a szimbolikus tárgyat objektív tárgynak tekintette.

Az irodalmi szöveg működésének tanulmányozása tehát csak az *involvált megfigyelő* égisze alatt történhet. Bleich jellegzetesen pragmatikus álláspontja szerint ennek az elvnek a leszögezése után egy kritikai értelmezés igazságáról csak a közösség dönthet. Az interpretáció érvényességéről annak szociális életképessége dönt. A *Subjective Criticism* szerzője ebben az időben szilárdan meg van győződve arról, hogy bizonyos értelmezői iskolák vagy irányzatok nem azért kerülnek fölénybe a többiekkel szemben, mert közelebb jutottak valamiféle objektív igazsághoz, hanem mert jobban tükröznek egy közös, szubjektív értékvilágot [*they reflect an area of common subjective value*]. Hasztalan próbáljuk kizárni a befogadás folyamatából szubjektív reakcióinkat vagy motívumainkat. „Elménk felépítése olyan, hogy önmagunk megismerése nem csupán lehetséges vagy kívánatos, hanem szükségszerű is. A művészet tanulmányozása és önmagunk tanulmányozása végső soron ugyanaz a vállalkozás.”

Látszólag mi sem áll távolabb egymástól, mint Barthes és Bleich koncepciója a szubjektivitás szerepéről az irodalomértelmezésben. Valóban, Bleich elképzeléseinek elméleti háttere az európai kontinensről nézve több szellemi tradíció meglehetősen furcsa keveréke. Vegyíti a német romantika örökségét (az „objektív” világ túlnyomórészt emberi érzéletekből és értékekből álló konstrukció, a mű befejezetlen az olvasó nélkül) a freudizmussal (szabad asszociációk révén ragadhatjuk meg elsődleges lélektani válaszainkat a műre), Husserl fenomenológiájával (az individuális tudatból kiindulva kell eljutni az interszubjektív nézőponthoz) valamint a pragmatizmussal (a közös csoport-szubjektivitás dönt egy interpretáció érvényességéről). Mi több, Bleich távol áll az irodalom nyelvészeti alapú szemléletétől, meg sem legyinti „a jelölők felszabadulásának” eufóriája. Mégis, amikor első lépésként megkéri hallgatóit, hogy gyűjtsék össze teljesen szubjektív és asszociatív reakcióikat az olvasmányélményre, majd ebből az anyagból induljanak ki az értelmezés során, hasonló javaslatot tesz, mint Barthes a „primér kódokkal” kapcsolatban. A francia esztéta ezt követően a kódok és al-kódok, vagyis a nyelv dinamikájára bízta magát, amelyet már távolról sem tekint a szubjektív önkény terepének. Az amerikai irodalmár második lépésként bekapcsolja az egyéni értelmezést egy kiscsoport értelmező közösségébe: a hallgatók megtárgyalják egymással interpretációikat, hogy egy közösen elfogadható jelentéshez jussanak. Ez természetesen továbbra sem az „objektív igazság”, hanem egy megszerzett tudás az illető közösség érzés- és értékvilágáról egy adott helyen és időpontban. Bleich módszerének pedagógiai értékei vitathatatlanok; annál több jogos ellenvetés érheti az elméleti alapozás ingtagsága miatt. Az „objektív paradigma” felváltása a „szubjektív paradigmával”

sokak szerint ugyanazt a metafizikai dichotómiát reprodukálja, amelyet a nyugati gondolkodás hosszú évtizedek óta próbál meghaladni.

Paul de Man fentebb idézett cikkében azt állítja, hogy „Barthes még technikaibb jellegű munkáiban sem szentel olyan kiterjedt figyelmet az irodalmi kriticizmus gyakorlati kérdéseinek, mint amilyenre módszertani apparátusából következtethetnénk”.¹⁶ „Kiemelkedőbb kollégái” azonban, mint Gérard Genette és Tzvetan Todorov, nála „jóval szigorúbb és alaposabb eljárásokat követnek”. Ez persze önmagában véve eléggé vitatható állítás, számtalan ellenpéldát idézhetnénk Barthesnak a hatvanas években született írásaiból. (De még az *S/Z* paradox módszertana is termékenynek bizonyult, ha megvizsgáljuk ennek a könyvnek az utóéletét.) Abban viszont igazat adhatunk de Mannak, hogy sem Todorov, sem Genette nem követte a mestert az „inautentikus beszéd” irányába. A jelölt felszabadulásából, s vele a szubjektum folyamatos áthelyeződéséből [*déplacement du sujet*] táplálkozó eufóriát Barthes sokkal inkább a *Tel Quel* csoport tagjaival (Sollerssel, Kristevával és másokkal) tudta megosztani. Genette 1997-ben áttekintette saját pályafutását egy tanulmányban, amelynek a következő beszédes címet adta: *A szövegtől a mű felé*. Barthes híressé vált megfogalmazásának ezt a kifordítását könnyen félreérthetjük, ha úgy értelmezzük, hogy a tanítvány a két tanulmány megjelenése között eltelt negyedszázadban felismerte, hogy mestere tévedett, s hogy vissza kell térni a jelölt megnevezéséhez és az önmagával azonos szubjektum tételezéséhez. Genette ugyanis egyáltalán nem a merev mű-központú irodalomfelfogáshoz és ezzel együtt a szöveg-elv megtagadásához akar kilyukadni. Esztétikájának koncepcióját hivatott érzékeltetni a cím, pontosabban megvilágítani azt az utat, amelyet bejárva eljutott ehhez a koncepcióhoz. A két kötetben megjelent mű címe voltaképpen szójáték: *L'Oeuvre de l'art*, ami a művészet művét, vagy inkább a működésben levő művészetet jelenti. Mit tesz a művészet? Mit teszünk mi magunk, amikor valamilyen tárgyi létezőt művészetként működtetünk? Mintha ezeket a kérdéseket járná körül az *Immanencia és transzcendencia*, illetve *Az esztétikai reláció* című kötetekben.¹⁷

A műalkotás „megértő elméletét” kívánta tehát megalkotni, vagyis a műről mint tárgyról és cselekvésről egyaránt számot adó esztétikai stratégia kidolgozása volt a célja. A művészetben kereste az irodalom „létokát”, „a művészet létokát viszont az esztétikai viszonyban: ez utóbbi ugyanis mindent képes átfogni”¹⁸. Állítása szerint korábbi pályaszakasaiból megőrizte stukturalizmus alapértékeit: a *viszonyok* racionális vizsgálatának középpontba állítását; valamint eljutott egyfajta relativiz-mushoz, amelyben „nincs semmi szkepticizmus vagy eklekticizmus és még ennél is kevesebb obskurantizmus”. Tudjuk, hogy ebben az analitikus filozófia, leginkább pedig Nelson Goodman művei voltak a segítségére. Tehát Bleichtől eltérően

¹⁶ PAUL DE MAN: Roland Barthes és a strukturalizmus határai. In: *i. m.*

¹⁷ GERARD GENETTE: *L'Oeuvre de l'art. I. Immanence et transcendance. II. La relation esthétique*. Seuil, Paris, 1994, 1997.

¹⁸ GERARD GENETTE: *A szövegtől a műig*. = Ld. jelen számunkban, 40–72.

Genette kifejezetten arra törekedett, hogy összeegyeztesse a kontinentális és az angolszász analitikus tradíciót az esztétika területén. Milyen szerepet szánt ebben a vállalkozásban a szubjektumnak és a szubjektivitásnak? Továbbá: az általa hangzottatott relativizmusnak milyen következményei lehetnek a művek értelmezése és értékelése terén? A kérdések megválaszolásakor Rainer Rochlitz kitűnő kritikai tanulmányára támaszkodom.¹⁹

Genette felfogásában a szubjektum döntő fontosságú, hiszen egy műalkotás hatása attól függ, hogy a befogadó szubjektumok milyen viszonyra lépnek vele; a „művészi funkció” végső soron a mű szubjektív aktiválása egy befogadó által. Rochlitz megjegyzi, hogy Genette esztétikája (különösen a második kötet) szubjektivistább mint Kant és relativistább, mint Hume művészetfilozófiája. Ám ugyanezen okból a leginkább „objektivistá” is, hiszen az esztétikai viszonyt a tényszerű és empirikusan leírható aspektusokra korlátozza, ezért aztán magának a viszonynak a *tartalmi* része nem lehet más, mint szubjektív. Genette-nél az esztétikai viszony szubjektuma a művészi tapasztalatot a szubjektív figyelem és az objektíváló illúzió módján éli meg. Genette két fontos fogalmi újítása az *attencionalitás* és az *aspektualitás* kategóriáinak bevezetése. „Az előbbi egy sajátos típusú figyelmet vagy elvárást jelent, amely az esztétikai reláció kialakulásának szükséges, de nem elégséges feltétele. Ez a figyelem egyáltalán nem feltétlenül intenzív vagy feszült; lehet szórazott és kifejezetten felületes is. Sokkal inkább az a lényege, hogy a szemügyre vett tárgy megjelenésére, aspektualitására irányuljon... Az aspektualitás a tárgynak azokra a tulajdonságaira utal, amelyeket az említett specifikus figyelem mobilizál.”²⁰ Az aspektualitás azonban állhat kognitív vagy utilitárius célok szolgálatában is, a figyelemhez tehát a tetszés vagy nemtetszés értékelő aktusának is hozzá kell járulnia, amelyet Genette teljesen spontánnak feltételez. Olyan tárgy, amely nem részesül ebben a figyelemben, nem lehet esztétikai viszony alapja. „Nem a tárgy teszi a hozzá való viszonyunkat esztétikaivá, hanem a viszony teszi esztétikaivá a tárgyat.”²¹

Genette (eltérően Goodmantól vagy Dantotól) az esztétikai viszonyt csakis és kizárólag egy magányos szubjektum és az általa kiválasztott tárgy kapcsolatában tudja elhelyezni. Így elkerüli a művek jelentéséről és értékéről folytatott nyilvános viták esztétikai státuszának elemzését, aminek viszont ára van. Mindenesetre Kant nyomán kitart amellett, hogy lehetetlen egy tárgy vagy egy mű „szépségét” bizonyítani: csak objektív érvényre aspiráló szubjektív ítéletek vannak. Az „objektivismus” végső soron „szubjektív”, ellenben a szubjektivista elmélet objektív, mert számot ad arról a *tényről*, hogy észleleteinket és értékeléseinket objektív minőségeknek vesszük. Ahogy Kant mondja, „úgy beszélünk a szépségről, mintha a tárgyak

¹⁹ RAINER ROCHLITZ: D'un subjectivisme en esthétique. = *Critique*, 1997/1.

²⁰ ANGYALOSI GERGELY: Idea és funkció. In: *Kritikus határmezsgyén*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1999, 59.

²¹ GERARD GENETTE: La relation esthétique. In: *i. m.*, 18.

tulajdonsága lenne". Az objektíváló illúzió tehát, amely voltaképpen szubjektív, az esztétikai viszony objektív tényszerűsége. Rochlitz felhívja a figyelmet arra, hogy ennek az álláspontnak a sebezhetősége a közösségi dimenzió kiiktatásában áll. A befogadók minden pillanatban arra kényszerülnek, hogy saját nézeteiket szembeítsék más álláspontokkal a művek kapcsán és kénytelenek tapasztalni, hogy mások nem mindenben osztják, vagy adott esetben teljesen elutasítják a véleményüket. Senki sem tudhatja előre, hogy a műről alkotott véleményének mely elemei minősülnek idioszinkráziának és melyek bizonyulnak mások számára is elfogadhatónak. Értékkritikáinkat nem redukálhatjuk személyes preferenciáinkra, a kettő közötti különbségtevésre folyamatosan rákényszerülünk. „Ha az ízlések relativitása olyan radikális volna, amilyennek Genette feltételezi, érthetetlen lenne, hogyan válhattak bizonyos művek kanonikussá, vagy adott esetben miért olyan evidens egy művész teljesítményének minőségi hanyatlása előző műveihez képest. Ha egy mű csalódást vagy örömteli meglepetést okoz nekünk, az nem csak személyes ügy. Általában *okunk* van arra, hogy csalódottak legyünk vagy meglepődjünk. Az értékelés a maga módján *kognitív* – enélkül az érvelő kritikának nem lenne létjogosultsága.”²²

A Genette esztétikájának következő szubjektivistá mozzanata a műalkotásnak minősülő tárgy *azonosításában* rejlik. Elegendő számára, hogy olyan artefaktummal legyen dolgunk, amely esztétikai intencióval bír, vagyis bejelenti igényét arra a sajátos figyelemre, amelyről korábban szóltunk. Minőségétől függetlenül műalkotásnak minősül egy tárgy akkor is, ha megjelölhető a műnemi hovatartozása (festmény, vers stb.): ezt nevezi az francia esztéta *konstitutív* definíciónak. Nézetrendszerében tehát műalkotásnak tekinthető egy tárgy, ha – okkal vagy ok nélkül – a befogadó esztétikai intenciót tulajdonít neki. Elegendő, ha egy tárgy úgy jelenik meg az esztétikai viszonyban, mint „jelölt”, vagy „igénybejelentő” az esztétikai értékelésre. A műalkotás a befogadóhoz intézet kérelem, s ez a kérelem, amely műként definiálja, nyilvánvalóan pozitív értékelésre irányul. Ám az értékelést Genette nagyon határozottan leválasztja a tárgy műalkotásként való felismerésének aktusáról. Amikor egy esztétikai jellegű produktumra azt mondjuk, hogy „egy nagy nulla”, voltaképpen kiállítjuk az igazolást művészi mivoltáról. Ha ezt nem látjuk be, akkor úgy cselekszünk Genette szerint, mintha valaki a fehér, a fekete, vagy a foltos macskáról (mindegy, melyiket választva) azt állítaná, hogy azok nem is macskák.

Több kommentátor is utalt arra, hogy *Az esztétikai reláció szerzője* ezzel a módszerrel nem megoldja, hanem elhárítja azt a problémát, hogy a művészeti élettől elválaszthatatlan kizáró vagy elfogadó aktusok legitimálása miképpen történik. Hiszen jól tudjuk: nem elégséges, hogy valaki táncosnak, költőnek vagy énekesnek minősítse magát ahhoz, hogy el is fogadtassék annak. Ezúttal is az okozza a gondot, hogy ebben a gondolatmenetben nincs helye a mű nyilvános, közösségi státuszá-

²² ROCHLITZ: *I. m.*, 716.

nak. Genette itt eltér Goodmantól. Az utóbbi azt kérdezi: „mikor van művészet?“, míg francia kollégája ezt a következőképpen módosítja: „mikor fogadunk be valamit művészetként?“. Goodmannél (és mint láttuk, Bleichnél is) műalkotásról van szó, ha egy tárgy egy értelmezői közösség által legitimáltan műalkotásként funkcionál. Genette-nek viszont elegendő, ha egy tárgy egyetlen szubjektum számára műalkotásként funkcionál (tényszerű szubjektív reláció). Rochlitz ezt „az interszubjektív érvényesség intenciókra és figyelem-aktusokra való empirista redukciójának” nevezi. Annál különösebb, jegyzi meg továbbá, hogy Genette a befogadás két szintjét különbözteti meg: az első egyszerű affektív viszony, a második viszont technikai kompetencián és különféle ismereteken alapul. Mindkettő legitim, de a második komoly előnnyel rendelkezik: egyesíti a tudást az értékeléssel; mi több, az esztéta *tökéletlennek [incomplète]* tartja a befogadást bizonyos ismeretek (például ugyanazon mű különféle változatainak) ismerete nélkül. Az ellentmondás nyilvánvaló: egy tárgy műalkotásnak fogadható el akkor is, ha mit sem tudunk róla, csupán művészi intenciót tulajdonítunk neki; ugyanakkor a „magasabbrendű” befogadáshoz elvileg végtelen mennyiségű ismerettel kell rendelkezünk róla. Genette nyilvánvaló célja az, hogy legitimálja az ismeretekre és a tudásra alapozott esztétikát és irodalomelméletet, egyidejűleg pedig kizárja a műalkotások érvényességére vonatkozó esztétikai érvelést. Az esztétikai és a művészi viszonyok kognitív és affektív, nyilvános és privát elemei folyamatosan hadilábon állnak egymással ebben az elméleti építményben, foglalja össze Rochlitz.²³

Úgy látszik, az európai művészetfilozófiai hagyomány és az analitikus irányultságú esztétikák összeegyeztetése nagyon nehéz, sőt talán megoldhatatlan feladat. Az irodalomtudomány és az esztétika közelmúltjából itt felsorakoztatott példák tanúsága szerint ez a legnyilvánvalóbban akkor jelentkezik, amikor a szubjektum státuszára kérdezzük rá a különféle elméleti megközelítéseken belül. Befejezésésként feltehetjük a kérdést, hogy Genette analitikus filozófiába oltott strukturalizmusa mit tudhatna kezdeni a barthes-i értelemben vett „Szöveggel”? Első pillantásra úgy vélhetjük, nem sokat. Mindazt, amit mestere Szövegnek nevezett, csak abban az esetben jelenik meg Genette szemhatárán, ha valaki esztétikai intenciót tulajdonít neki, vagy jó okkal tételezheti fel, hogy esztétikai célzattal hozták létre. Ebben az esetben viszont szerveződésmódjától, eszköztárától, minőségétől függetlenül minden szöveg Művé válik, esztétikai tárggyá, s mint ilyen, értelmezésre, nem pedig „disszeminálásra” vár. Az első kötet, az *Immanencia és transzcendencia* terminológiájával élve a barthes-i Szöveg (hacsak nem hordozza önmagán valamely irodalmi műfaj félreérthetetlen jegyeit) a *kondicionális* irodalmiság kategóriájába sorolandó, a történelmi monográfiákkal vagy az önéletrajzi írásokkal együtt. Azaz, ha van valaki, aki esztétikai funkciót tulajdonít nekik, akkor műalkotásként (is) olvashatók. Valószínűleg ugyanez érvényes a Barthes-féle befogadó által „dissze-

²³ ROCHLITZ: *I. m.*, 721.

minált”, újraírt szövegre: az S/Z olvasható műelemzéseként illetve a disszemináció esztétikai célzatú aktusaként.

Talán az itt felvázolt szűk mintavétel is elegendő annak érzékeltetésére, hogy szubjektum „kalandja” az irodalomtudományban és az irodalomértelmezésben szemmel láthatóan nem közeledik valamiféle megnyugtató megoldás felé. Ez a belátás állandó egyensúlyozásra kényszerít bennünket a kiiktathatatlan igazságigény és a „mérsékelt relativizmus” (Antoine Compagnon) között. Elméleti szempontból ez egyáltalán nem tragédia, sőt, igen gyümölcsöző alaphelyzet, hacsak nem gondoljuk azt, hogy „az igazság relativizálása” a legnagyobb katasztrófa a tudományban. Valójában a relativizmus vádja, amellyel főként a „posztmodern” gondolkodókat, Foucault-t, Derridát, de korábban magát Barthes-ot is illették, „filozófiai nonszensz, hiszen relatív csak ott létezik, ahol van abszolút, mondjuk például a hegeli vagy a marxi nagy elbeszélésben. Az igazságfogalom de-totalizálása viszont kérdésessé teszi a relatívat az abszolúttal együtt.”²⁴ Irodalmárként aligha tehetünk mást, mint hogy részt veszünk az irodalomtudomány igazságfogalmainak de-totalizálásában, hogy kapcsolatban maradhassunk az irodalom által hordozott igazsággal.

²⁴ HELLER ÁGNES: Mi a posztmodern – huszonöt év után. In: *Megtestesülés*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2005, 112.

ROLAND BARTHES

A tudománytól az irodalomig

Az ember nem beszélheti a gondolatait anélkül, hogy gondolná a beszédét.

BONALD

A francia egyetemek rendelkeznek a társadalom- és a humántudományoknak azzal a hivatalos listájával, amely egy elfogadott oktatás tárgyait foglalja magába, ám amely ily módon az egyetemeken megszerezhető oklevelek szakágait kényszerül behatárolni: az ember lehet az esztétika, a pszichológia, a szociológia doktora, azonban nem lehet a heraldika, a szemantika vagy a viktimológia doktora. Így az intézmény közvetlenül határozza meg az emberi tudás természetét, ráerőlteti felosztási és osztályozási módjait, pontosan úgy, mint ahogy egy nyelv, a „kötelező rovatok” (és nem csupán a kizárások) alapján, egy bizonyos fajta gondolkodásra kényszerít. Másképp fogalmazva, a tudományt (e szón mostantól fogva, itt, a társadalom- és a humántudományok összességét értjük) nem a tartalom (amelyet gyakran igen rosszul határolnak be és gyakran igencsak ingatag), nem is a módszer (amely a különböző tudományok szerint váltakozik: mi a közös a történelemtudományban és a kísérleti pszichológiában?), nem is az erkölcs (sem a komolyság, sem a szigor nem a tudomány tulajdonságai), nem is a közlésmód (mint mindent, a tudományt is könyvformában adják ki), hanem egyedül a *státus* definiálja, azaz társadalmi meghatározása: minden olyan anyag a tudomány tárgya, amelyet a társadalom átadásra méltónak ítél. Egyszóval: a tudomány az, amit tanítanak.

Az irodalom a tudomány minden másodlagos tulajdonságával rendelkezik, azaz minden olyan attribútummal, amelyek a tudományt nem határozzák meg. Tartalmi ugyanazok, mint a tudomány tartalmi: bizonyára nem létezik olyan tudományos anyag, amelyet valamikor ne dolgozott volna fel a világirodalom: a mű világa egy teljes világ, amelyben mindennemű (társadalmi, pszichológiai, történelmi) tudás helyet kap, úgy, hogy számunkra az irodalom rendelkezik azzal a nagy kozmogónikus egységgel, amelyet a régi görögök élvezhettek, de amelyet a mi tudományaink szétszabdalt állapota megtagad tőlünk. Sőt, az irodalom, miként a tudomány, módszeressé vált: saját kutatási programjai vannak, amelyek iskolák és korszakok szerint váltakoznak (mint egyébként a tudomány kutatási programjai is), saját kutatási szabályai, néha még kísérleti törekvései is vannak. Az irodalomnak, miként a tudománynak is, saját erkölce van, egy bizonyos módszere, hogy a saját létéről kialakított képből vonja ki cselekvésmódjának szabályait, és hogy, következőképpen, vállalkozásait az abszolútum egyfajta szellemének vesse alá.

Még egy utolsó vonás köti össze a tudományt és az irodalmat, de ez a vonás ugyanakkor biztosabban választja el őket, mint bármely más különbség: mindkettő diskurzus (amit jól kifejezett az antik *logos* gondolata), csakhogy az őket alkotó nyelvet a tudomány és az irodalom nem vállalja fel, vagy, ha tetszik, nem ugyanolyan módon hirdeti. A tudomány számára a nyelv csupán egy eszköz, amit érdekében áll olyan áttetszővé, olyan semlegessé tenni, amennyire csak lehetséges, és alávetni a tudományos anyagnak (műveleteknek, hipotéziseknek, eredményeknek), amely – mint mondják – rajta kívül létezik és megelőzi őt: egyrészt és *először* a tudományos üzenet tartalmi létezik, másrészt és *azután* a verbális forma, amely e tartalmakat hivatott kifejezni, és amely voltaképp semmi. Nem véletlen egybeesés, hogy, a XVI. századdal kezdődően, az empirizmus, a racionalizmus és (a reformációval) a vallásos bizonyosság, azaz (a szó nagyon tág értelmében vett) tudományos szellemiség hatványozott fellendülése a nyelv autonómiájának háttérbe szorulásával járt együtt, amely ettől fogva az eszköz vagy a „szép stílus” rangjára szorult vissza, míg a középkorban, a *septentium* égisze alatt, az emberi kultúra majdnem egyenlően oszlott fel a beszéd és a természet titkai között.

Ezzel szemben az irodalom, legalábbis a klasszicizmusból vagy a humanizmusból kibontakozó irodalom számára a nyelv nem lehet többé egy olyan társadalmi, érzelmi vagy poétikai „valóság” kényelmes eszköze vagy fényűző díszlete, amely megelőzi őt, és amelyet mintegy kiegészítésként kellene kifejeznie, annak fejében, hogy néhány stílusbeli szabálynak veti alá magát: a nyelv az irodalom léte, tulajdonképpeni világa: az egész irodalmat az írás aktusa foglalja magában, nem pedig a „gondolkodás”, a „lefestés”, az „elbeszélés”, az „érzés” aktusai. Technikai szempontból, Roman Jakobson meghatározása szerint, a „költőiség” (azaz az irodalmiság) azt a fajta üzenetet jelöli, amelynek tárgya tulajdon formája, nem pedig a tartalmi. Etikai szempontból az irodalom pusztán a nyelven való áthaladás révén kíséri végig kultúránk alapvető fogalmainak, és elsősorban a „valós” fogalmainak a megrendülését. Politikai szempontból az irodalom éppen azért forradalmi, mivel azt hirdeti és példázza, hogy egyetlen nyelv sem ártatlan, és mivel azt gyakorolja, amit „teljes nyelvnek” nevezhetnénk. Így hát manapság egyedül az irodalom viseli a nyelv teljes felelősségét; mert ha a tudománynak minden bizonnyal szüksége is van a nyelvre, a tudomány mégsem a *nyelvből* áll, mint az irodalom; az egyiket tanítják, azaz kijelentik és ismertetik; a másik inkább beteljesedik, mintsem közvetítenék (csupán a történetét tanítják). A tudomány beszéli, az irodalom írja önmagát; az egyiket a hang vezérli, a másik a kéz mozgását követi; nem ugyanaz a test, így tehát nem ugyanaz a vágy van kettejük mögött.

A strukturalizmus számára különösen fontos a tudomány és az irodalom opozíciója, mivel lényegében – az egyik a megkerült, a másik a felvállalt – nyelvnek egy bizonyos felfogásán nyugszik. Bizonyos, hogy a strukturalizmus szó, mivel a leggyakrabban kívülről szabják meg, mostanság nagyon különböző, néha szétartó, sőt néha kibékíthetetlen vállalkozásokat fed le, és senki sem követelheti

magának a jogot, hogy a nevében beszéljen; e sorok szerzője sem tart igényt erre; a mai „strukturalizmusnak” csupán a legspeciálisabb és következőképpen a legpertinensebb változatát tartja meg, és e név alatt a kulturális művek egy bizonyos elemzőmódját érti, már amennyire ez az elemzőmód a jelenkori nyelvészetből meríti módszereit. Ha figyelembe veszi, hogy maga is egy nyelvészeti modellből született, a strukturalizmus az irodalomban, a nyelv művében talál meg egy több mint hasonló, önmagával homogén tárgyat. Ez az egybeesés nem zár ki egy bizonyos zavarodottságot, sőt egy bizonyos szakadást [*déchirement*] sem, aszerint, hogy a strukturalizmus a tárgyhöz való viszonyában a tudományra jellemző távolságot véli megőrizni, vagy hogy, épp ellenkezőleg, elfogadja annak az elemzésnek a lejárását és elvesztését, amelynek ő a hordozója a nyelvnek abban a végtelenségében, amelynek ma az irodalom az egyetlen átjárója [*passage*], egyszerűen, aszerint, hogy tudománynak vagy írásnak szeretné magát tudni.

A strukturalizmus mint tudomány, mondhatni, az irodalmi mű minden szintjén „megtalálható”. Először is a tartalmak, vagy még pontosabban a tartalmak formájának a szintjén, mivel megkísérli felépíteni az elbeszélte történetek „nyelvét”, artikulációit, egységeit, az őket összekapcsoló logikát, egyszerűen azt az általános mitológiát, amelyben minden irodalmi műnek része van. Majd pedig a diskurzusformák szintjén, a strukturalizmus, módszerénél fogva, különös figyelemmel kíséri az osztályozásokat, a rendszerezéseket, az elrendezéseket; lényegi tárgya a taxonómia, avagy a minden emberi alkotás, intézmény vagy könyv által végzettszerűen helyre tett disztribúciós modell, mert osztályozás nélkül nincs kultúra; márpedig a diskurzusnak, avagy a szavak mondat fölött elhelyezkedő együttesének megvannak a maguk szerveződési formái: a diskurzus maga is osztályozás, mégpedig jelentéses [*signifiant*] osztályozás; ezen a ponton az irodalmi strukturalizmusnak egy fontos előzménye van, amelynek ideológiai okokból általában alábecsülik vagy elhitteltelenítik a történelmi szerepét: a Retorika, egy egész kultúra tekintélyes erőfeszítése a beszéd formáinak elemzésére és osztályozására, a nyelv világának érthetővé tételére. Végül a szavak szintjén: a mondatnak nem csupán betű szerinti vagy denotált jelentése van; a mondat kiegészítő jelentésekkel is el van látva: lévén, hogy egyszerre kulturális referencia, retorikai modell, a kijelentés szándékos többértelműsége és a denotáció egyszerű egysége, az „irodalmi” szó olyan mély, mint egy tér, és ez a tér maga a strukturális elemzés mezeje, amelynek a tervezete jóval átfogóbb, mint a – teljes egészében az „expresszivitás” elhibázott gondolatán alapuló – régi stilisztika tervezete. Az irodalmi mű az összes szinten, az érvek, a diskurzus és a szavak szintjén is, a nyelv struktúrájával tökéletesen meg egyező struktúra (a jelenlegi kutatások ezt kezdik alátámasztani) képét kínálja fel a strukturalizmus számára; mivel a nyelvészetből származik, a strukturalizmus az irodalomban találja meg azt a tárgyat, amely maga is a nyelvből származik. Ennélfogva értjük meg azt, hogy a strukturalizmus kísérletet tehet egy olyan irodalomtudomány, vagy pontosabban egy olyan diskurzusnyelvészet megalapítására,

amelynek a több szinten felfogott irodalmi formák „nyelve” képezi a tárgyát: egy elég új tervezet, mivel az irodalomhoz mindezidáig nem közelítettek „tudományosan”, mindössze nagyon marginális formában, a művek, a szerzők, az iskolák vagy (a filológia esetében) a szövegek történetén keresztül.

Bármennyire is új ez a tervezet, mégsem kielégítő, vagy legalábbis nem elégséges. Teljes egészében fenntartja azt a dilemmát, amiről az elején szó volt, és amit a tudomány és az irodalom oppozíciója allegorikusan sugall, annyiban, amennyiben ez utóbbi – az írás nevében – felvállalja saját nyelvét, míg az előbbi – azt színelve, hogy tisztán eszközjellegűnek véli – megkerüli a nyelvet. Egyszóval, a strukturalizmus csupán egyel több „tudomány” lesz a tudományok között (minden században csak egy pár tudomány születik, amelyek közül is néhány múlandó), ha nem sikerül vállalkozása középpontjába állítania magának a tudományos nyelvnek a szubverzióját, azaz, egyszóval, ha nem sikerül „megírnia önmagát”: hogyan ne hozná szóba magát a nyelvet, amely a nyelv megismerésére szolgál számára? A strukturalizmus logikus meghosszabbítása csak az lehet, hogy az irodalomhoz többé nem mint az elemzés „tárgyához” kapcsolódik, hanem mint az írás tevékenységéhez; továbbá, hogy megszünteti azt, a logikából származó, megkülönböztetést, amely a műből tárgy-nyelvet, a tudományból pedig metanyelvet csinál; és végül, hogy ezáltal kockára teszi azt az illuzórikus előjogot, amelyet a tudomány kapcsol egy alávetett nyelv tulajdonságához.

Attól fogva, hogy a kijelentés nem burkolózik többé a tisztán *realista* illúziók jótékony fellegébe, amelyek a nyelvet a gondolatok egyszerű médiumává teszik, a strukturalista számára tehát nem marad más hátra, mint az, hogy „íróvá” váljék, de nem azért, hogy a „szép stílust” hirdesse vagy gyakorolja, hanem azért, hogy megtalálja mindennemű kijelentés égető problémáit. Ez az – el kell ismerni: egyelőre meglehetősen elméleti – átalakulás még számos magyarázatot, vagy felismerést követel meg. Legelőször is a szubjektivitás és az objektivitás közötti viszonyokat – vagy, ha jobban tetszik, a szubjektumnak önnön munkájában betöltött helyét – nem lehet többé úgy elgondolni, mint a régi, szép időkben, a pozitivista tudomány korában. Az objektivitás és a szigor a tudós azon attribútumai, amelyek még ma is sok fejtörést okoznak nekünk, lényegében előkészítő jellegű, a munka elkezdéséhez szükséges tulajdonságok, amelyeket, épp ebből kifolyólag, nincs okunk gyanúba fogni vagy mellőzni; de ezeket a tulajdonságokat nem lehet áthelyezni a diskurzusra, hacsak nem egyfajta bűvészmutatvány, egy tisztán metonimikus eljárás által, amely összetéveszti az *óvatosságot* és annak diskurzív hatását. Minden kijelentés előfeltételezi saját szubjektumát, attól függetlenül, hogy ez a szubjektum látszólag közvetlenül fejezi ki magát (azt mondja, hogy *én*) vagy közvetett módon (*ő*-ként jelöli magát) vagy pedig sehogy sem (személytelen fordulatok segítségével); itt olyan tisztán grammatikai ámításokról van szó, amelyek egyszerűen váltogatják a szubjektum diskurzusbeli létrejöttének módját, azaz, ahogy – teátrálisan vagy fantazmatikusan – megjeleníti magát [*se donne*] mások számára; tehát mindegyik

az imaginárius formáit jelöli. Ezek közül a formák közül a legmegtévesztőbb a fosztóképzős forma, pontosan az, amelyet általában a tudományos diskurzus gyakorol, amely, az objektivitásra való törekvésből kifolyólag, kizárja a tudóst; de amit viszont kizár, az mindig csak a (pszichológiai, érzelmi, életrajzi értelemben vett) „személy”, de egyáltalán nem a szubjektum: sőt mi több, ezt a szubjektumot, hogy így mondjuk, átjárja az összes, a személye számára látványosan megszabott kizárás, oly módon, hogy a diskurzus szintjén – nem szabad elfelejteni, hogy egy végzetes szintről van szó – az objektivitás ugyanúgy imagináriussá válik, mint minden egyéb. Az igazat megvallva, csupán a tudományos diskurzus (ezalatt a humán tudományok diskurzusa értendő, mert a többi tudomány esetében ezt már széles körben elvégezték) teljes formalizációja tudná megmenteni a tudományt az imaginárius kockázataitól – természetesen, ha csak nem fogadja el, hogy ezt az imagináriust *tették teljes tudatában* alkalmazza, egy olyan tudás szerint, amelyet csupán az írásban érhet el: csupán az írásnak van esélye arra, hogy megszüntesse azt a rosszhíszeműséget, amely minden, önmagát nem ismerő nyelvhez kötődik.

Megint csak az írás – és ez a meghatározására tett első kísérlet – valósítja meg a nyelvet a maga teljességében. A tudományos diskurzushoz mint a gondolkodás eszközhöz fordulni annyit tesz, mint a nyelvnek egy olyan semleges állapotát feltételezni, amelyből, megannyi elhajlasként és ékítményként, egy bizonyos számú speciális nyelv származik, mint például az irodalmi vagy a költői nyelv; úgy vélik, hogy a nyelv e semleges állapota az a referenciális kód, amely meghatároz minden „excentrikus” nyelvet, amelyek csupán e kód alkódjai; e referenciális kóddal, mint minden normalitás megalapozójával azonosulva, a tudományos diskurzus egy olyan tekintélyt tulajdonít magának, amelyet pontosan az írás kell, hogy elvitasson; az „írás” fogalma tulajdonképpen azt a gondolatot vonja maga után, hogy a nyelv egy olyan kiterjedt rendszer, amelynek egyetlen kódja sem foglal el kitüntetett, vagy, ha jobban tetszik, központi helyet, és amelynek az osztályai „ingadozóan hierarchikus” viszonyban állnak egymással. A tudományos diskurzus felsőbbrendű kódnak véli magát; az írás totális kód szeretne lenni, amely saját destruktív erőit is kibírja. Ebből az következik, hogy csupán az írás törheti meg a tudomány által rákényszerített teológiai képet, tagadhatja meg a tartalmak és az érvelés önkényes „igazsága” révén terjesztett atyai terrort, nyithatja meg a kutatás számára a nyelv teljes terét, a maga logikai szubverzívóival, kódjai cserélgetésével, csúsztatásaival, dialógusaival, paródiáival; a tudós magabiztosságával (amellyel az a tudományát „kifejezi”) csupán az írás állíthatja szembe azt, amit Lautréamont az író „szerénységének” nevezett.

Végül, a tudománytól az írás felé vezető útnak van egy harmadik határmezsgyéje is, amelyet a tudománynak vissza kell foglalnia: az öröm határmezsgyéje. Egy olyan civilizációban, amelyet a monoteizmus teljes egészében a Bűn gondolatára tanított be, amelyben minden érték a szenvedés terméke, ez a szó rosszul hangzik: van benne valami könnyű, valami triviális, valami részleges. Coleridge

azt mondta: „*A poem is that species of composition which is opposed to works of science, by purposing, for its immediate object, pleasure, not truth*”; többértelmű kijelentés, mert, amennyiben vállalja a költemény (az irodalom) valamiféleképpen erotikus természetét, továbbra is egy különálló és mintegy felügyelet alatt tartott területet jelöl ki neki, amely különbözik az igazság hatalmasabb területétől. A – ma már inkább elfogadott – „öröm” azonban olyan tapasztalatot von maga után, amely másféleképpen terjedelmes, másféleképpen jelentésszerű, mint az „ízlés” egyszerű kielégítése. Márpedig a nyelv örömét sohasem értékelték igazán; az antik Retorikának, a maga módján, volt némi elképzelése róla, amennyiben létrehozta a diskurzus egy különálló, látványra és csodálatra hivatott műfaját, az epideiktikus műfaját; a klasszikus művészet azonban a „természetes” minden béklyójával ellátta a tetszést, amelyet pedig hangsúlyozottan is törvényévé emelt (Racine: „A legfőbb szabály a tetszés...”); egyedül a barokk, ez a társadalmaink által sohasem tolerált irodalmi kísérlet, vagy legalábbis a francia barokk merészelt valamelyest kutatni azt, amit a nyelv Érosának nevezhetnénk. A tudományos diskurzus nagyon távol áll ettől; mert, ha elfogadná ennek gondolatát, fel kellene adnia az összes olyan előjogot, amellyel a társadalmi intézmények körülveszik, és el kellene fogadnia azt, hogy belép az „irodalmi életbe”, amelyről Baudelaire, Edgar Poe kapcsán, mondja, hogy „az egyetlen olyan hely, ahol bizonyos lecsúszott lények is levegőhöz juthatnak”.

A tudományos diskurzus öntudatának, struktúrájának és céljainak áthelyezése: íme talán ezt kellene követelni ma, amikor a megállapodott, virágzó humántudományok egyre szűkebb helyet hagynak a rendszerint irrealitással és embertelenséggel vádolt irodalomnak. De az irodalomnak pontosan az a szerepe, hogy a tudományos intézmény számára azt *jelenítse meg* aktív módon, amit az visszautasít, tudniillik a nyelv szuverenitását. És a strukturalizmus valószínűleg nagyon alkalmas helyzetben van ahhoz, hogy előidézzé ezt a botrányt; lévén ugyanis, hogy nagyon világosan érzékeli az emberi művek nyelvi természetét, ma egyedül ő képes újra megnyitni a tudomány nyelvi státusának problémáját; és mivel tárgya a nyelv – minden nyelv –, nagyon hamar eljutott oda, hogy kultúránk metanyelveként határozza meg magát. Ezt az állomást azonban meg kell haladni, mert a tárgynyelvek és metanyelvek oppozíciója végső soron mindig is egy nyelv nélküli tudomány atyai modelljének van alávetve. A strukturális diskurzus számára felkínálkozó feladat az, hogy teljesen egyneművé váljék a tárgyával; ezt a feladatot csupán kétféleképpen lehet teljesíteni, amelyek közül mindkettő egyformán radikális: vagy egy mindent átfogó formalizáció, vagy pedig egy teljeskörű írás [*écriture intégrale*] révén. E második hipotézisben (amelyet itt védelmünkbe veszünk) a tudomány irodalomná válik, amennyiben az – egyébként a klasszikus műfajok (költemény, elbeszélés, kritika, esszé) növekvő felforgatásának alávetett – irodalom már tudomány, mint ahogy mindig is az volt; mert amit a humántudományok ma felfedeznek, bármilyen, akár szociológiai, akár pszichológiai, akár pszichiátriai, akár nyelvészeti stb. rendszerben, azt az irodalom már mindig is tudta; azzal az

egyetlen különbséggel, hogy ezt nem *mondta*, hanem *írta*. Az írásnak ezzel a teljeskörű igazságával szemben az – elég későn, a polgári pozitivizmus sodrásában kialakult – „humántudományok” olyan technikai alibikként jelentkeznek, amelyeket társadalmunk azért alkot meg magának, hogy bennük tartsa fenn egy teológiai igazság fikcióját, amelyet dölyfösen – önkényesen – fosztott meg a nyelvtől.

(*Roland Barthes: De la science à la littérature = Œuvres complètes, Tome II, Éditions du Seuil, Paris, 1994, 428–433. Első megj. = Times Literary Supplement [1967], szept. 28.*)

Fordította: Bakcsi Botond

Roland Barthes és a strukturalizmus határai

Mindazon fejlődés ellenére, melyet a nemzetközi kommunikáció modern eszközei tanúsítanak, az angol-amerikai és a kontinentális, de különösen a francia irodalmi kritizmus kapcsolatára továbbra is baljós csillagzat fénye vetül; e viszonyt egyszerre sújtják időbeli elmaradások és kulturális különbözőségek. A franciák csak most fordították le Empson egyik esszéjét,¹ s mire az amerikai irodalomelmélet vagy irodalomkritika termékei megjelennek Párizsban, gyakran elveszítik frissességük zamatának javarészét. A másik oldalt több jóindulat és nagyobb érdeklődés jellemzi, ám ennek megnyilvánulásait meggondolatlan lelkesedés és indokolatlan gyanakvás elegye homályosítja el. Még a legfelvilágosodottabb angol vagy amerikai kritikus is ugyanazzal a fenntartással közelít francia kollégájának munkájához, amivel egy angolajkú turista fogadja a reggelire felszolgált *café au lait*-t egy vidéki francia szállodában: tudja jól, hogy nem szereti, de a rituáléba be nem avatottak zavaránál fogva bizonytalan abban, hogy nem marad-e ki mégis valami jóból. Mások a francia kultúrát egészen próbálják lenyelni, reggeli kávétól a Mont Saint Michelen keresztül egészen Chartres-ig, minthogy azonban az intellektuális divat gyorsabban változik, mint a kulináris ízlés, az említettek egyszerre azon kaphatják magukat, hogy miközben baszk sapkát viselve pernod-t iszogatnak, a francia neoavantgárd már régen kasmír öltönyt hord, és hideg tejes diétán él. Azok az esszék,² melyek Roland Barthes-tól az utóbbi időben jelentek meg kiváló angol fordításban, mind 1953 és 1963 közül valók; a *Mitológiák* pedig, amely sajnálatosan egy lerövidített kiadásban látott napvilágot, 1957-ben keletkezett.³ Szüntelen aggodalom tölt el, ha számbaveszem mindazt, ami balul üthet ki e szövegek recepciója kapcsán, melyek nosztalgikusan csengő forradalmi hangvétele mára egyszerre hat eredetinek és megkésettnek. Egy Barthes műveire vonatkozó, amerikai szemszögből írt áttekintés akkor tenné a leghasznosabb szolgálatot, ha

¹ WILLIAM EMPSON: Assertion dans les mots. = *Poétique* 6 (1971), 239–270. Hozzá kell tennünk azonban, hogy e folyóirat fiatal amerikai szerzők nemrégiben készült munkáit is publikálta, bizonyos esetekben még az előtt, hogy nevük ismerté vált volna Franciaországban.

² ROLAND BARTHES: *Essays Critiques*. Seuil, Paris, 1964. *Richard Howard* fordításában: *Critical Essays*. Northwestern University Press, Evanston, 1972.

³ A kötet kisebb, különféle témájú szövegeket tartalmaz. A szövegek önmagukban teljeseek, ám számos eredeti írás kimaradt a kötetből, talán azon helytelen előfeltevésből kifolyólag, hogy helyhez kötöttségük érthetatlenné teszi őket az angol olvasók számára. ROLAND BARTHES: *Mythologies*. Seuil, Paris, 1957. *Annette Lavers* fordításában: *Mythologies*. Hill & Wang, New York, 1972. A továbbiakban erre a kötetre hivatkozom.

megkísérelné előrejelezni az indokolatlan, félreértésekből származó elutasítás lehetőségét éppúgy, mint az egyes műrészekre vonatkozó túlzott lelkesedését, amely Barthes tetszését ma már korántsem nyerné el. Barthes első angolra fordított írásához, *Az írás nulla foka* című esszééhez írt előszavában Susan Sontag olyan komoly elvárásokat ébresztett szerzőnkkel szemben, melyeknek a két utóbbi kötet első látásra korántsem felel meg.⁴

A struktúrára, a kódra, a jelre, a szövegre, az olvasásra és a szövegközi viszonyokra stb. helyezett hangsúlyai ellenére ugyanis, és dacára az elsődlegesen a strukturális nyelvészetből származó technikai szótár burjánzásának műveiben, Roland Barthes tényleges hozzájárulása az irodalmi szövegek elemző tanulmányozásához viszonylag csekélynek mondható. A Balzac egy elbeszéléséről írt *S/Z* című tanulmány,⁵ és a főleg a *Communications* című folyóiratban⁶ megjelent szemiológiai és narratológiai cikkek példája jól mutatja, hogy Barthes még technikaibb igényű munkáiban sem szentel olyan kiterjedt figyelmet az irodalmi kritizmus gyakorlati kérdéseinek, mint amilyenre módszertani apparátusából következtethetnénk. A „tiszta” strukturalisták, amilyen a nyelvész Greimas és köre, vagy éppen séggel Barthes kiemelkedőbb kollégái, mint Gérard Genette és Tzvetan Todorov, munkáik során jóval szigorúbb és alaposabb eljárásokat követnek, mint Barthes – bár tisztességes rámutatnunk, hogy e szerzők mindegyike őszinte hálával adózik művének. Az elmondottak miatt beszélhetünk Barthes kapcsán a csalódás vagy az elhamarkodott elutasítás fent említett kockázatáról.

Barthes elsődlegesen az irodalmi ideológiák kritikusa, így munkáit sokkal inkább esszéisztikus és reflektív írásmód, mint technikai igényesség jellemzi. Ezzel főleg olyan művek olvasása során szembesülünk, amelyek a legnagyobb hangsúlyt helyezik a metodológiai pontosságra. Metodológia és ideológia szoros egybefonódása azóta vonzó sajátossága az európai intellektuális életnek, hogy a strukturalizmus a hatvanas években színre lépett. Emiatt aztán a francia irodalomtudósok, helyesen teszik ezt vagy sem, de jóval közelebb állnak a véleményformáló köz-

⁴ *Writing Degree Zero*. (Ed.) Susan Sontag. Hill & Wang, New York, 1968. [Magyarul: ROLAND BARTHES: *Az írás nulla foka*. Ford. Romhányi-Török Gábor. = *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1996.]

⁵ Az *S/Z* rejtélyes címe szándékosan játszik a kétértelműséggel. Kiindulását az a balzaci anomália jelenti, ami egyik hőse nevének írásmódjában nyilvánul meg: a szobrász Sarrasine nevét, aki szerelembe esik Zambinellával, a kasztrált énekesel, rendes esetben Sarrazine-nak kellene írni. Ezen túlmenően a cím több utalást is magában hordoz. Ezek közül a legnyilvánvalóbb a francia pszichoanalitikus Jacques Lacanra vonatkozik, aki egy nagyhatású cikket írt a betűk felcserélésének leleplező szerepéről. Az *S/Z* formula ugyanakkor az *S/s* jelölést utánozza, amit szintén Jacques Lacan használt a jelölő és a jelölt (*signifiant* és *signifié*) közötti kapcsolat szemléltetésére. Ekkor a /-jelet az elfojtás vagy a kasztráció szimbólumaként olvashatjuk, amit Barthes Balzac fikciójának egyik tematikus eseményeként mutat be. *S/Z*. Seuil, Paris, 1970. *Richard Howard* fordításában: *S/Z*. Hill & Wang, New York, 1974. [Magyarul: ROLAND BARTHES: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Osiris, Bp., 1997.]

⁶ Néhány, először a *Communications*-ban megjelent esszéét újra kiadtak az alábbi kötetben: ROLAND BARTHES: *L'Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985. Angolul: ROLAND BARTHES: *The Semiological Challenge*. Ford. *Richard Howard*. Hill & Wang, New York, 1988.

szereplők attitűdjéhez, mint angolszász megfelelőik. Barthes jelentős szerepet vállalt a nemrégiben lezajlott „Könyvek Csatájában”, munkái pedig különféle elköteleződéseinek nyomait hordozzák, így írásait inkább intellektuális kalandként, mintsem a módszer tudományos igényű kutatásaként kell olvasnunk. Szerzőnk annyiban érdekelt abban, hogy bizonyos technikai eljárások melletti érveljen, amennyiben azok aktuálisan alkalmazhatóknak bizonyulnak. Ennek folytán számos esszéjének, interjújának, pamfletjének és állásfoglalásának polemikus szövegeit azon egyedi szituáció kontextusának keretei között kell olvasnunk, amelyre Barthes reagál, és ami nem más, mint a francia irodalomkritika gyakorlatát átható ideológiai feszültségek közege. Ez a szituáció sajátlagosan francia, és nem vihető egy az egyben [tel *que!*] amerikai színpadra. Ebből azonban nem következik, hogy Barthes intellektuális útjának története érdektelen lenne az amerikai olvasóközönség számára. Az amerikai kritizmus közismerten gazdag a technikai eszközökben, ám minden arra irányuló kísérlete kudarcot vall, hogy partikuláris felfedezéseit beágyazza azokba a nagyobb történeti, szemantikai és ismeretelméleti keretekbe, melyek e felfedezéseket lehetővé tették. Az ilyen nehézségek fennállása korántsem a gyengeség jele; csupán akkor válik azzá, ha egy módszer tágabb következményeit félremagyarázzuk. Barthes vállalkozása kellően nagy jelentőséggel bír ahhoz, hogy paradigmatis értékkel bírjon az irodalom minden olyan kutatója számára, aki kérdésessé kívánja tenni mesterségének premisszáit.

Barthes írásait egy némileg euforikus és enyhén mániákus hangvétel hatja át, melyet ugyan figyelemreméltó ironia és megfontoltság mérsékel, mégis a nagy felfedezések kapujában állók mámorából táplálkozik: „Az értelem [meaning] eddig nem is gyanított átszerveződésével együtt egy új antropológia van születőben; az emberi *praxis* térképén újrarajzolódnak a határok, és e hatalmas változás formája (de persze nem annak tartalma) joggal idézheti fel bennünk a Reneszánsz emléket.”⁷ E szavak 1966-ból valók, ám Barthes nemrégiben tett állításai is hasonló, bár némileg tompított harsonaszótól hangosak. Egy olyan ember szól hozzánk, aki megszabadult a szorongató múlttól, aki „előtt ott hever az egész Föld”, és akinek tekintetében „ujjongó, saját szabadságától meg nem rettenő lélek” fénylik.⁸ E felszabadulást a legjobban nyelvészeti terminusok segítségével ragadhatjuk meg, méghozzá egy Barthes-tól magától származó formulán keresztül; e felszabadulás a jelölő felszabadulása a referenciális jelentés szorításából.

Minden, az irodalmi nyelvet megformáló belső feszültség leírására használt szembeállításához – így a tartalom / forma, a *logos* (amit mondunk) / *lexis* (ahogy mondjuk), a jelentés / jel, az üzenet / kód, a *langue* / *parole*, a *signifié* / *signifiant*,

⁷ ROLAND BARTHES: *Critique et Vérité*. Seuil, Paris, 1966. 48. A továbbiakban erre a kötetre hivatkozom.

⁸ Ld. az alábbi kötet előszavát: WORDSWORTH: *Prelude*. 1805. (Eds.) E. de Selincourt, Helen Darbishire. Oxford University Press, London, 1959. 1. köt., II. 15–16. [A *Prelude* előszavának De Man által hivatkozott 1805-ös szövegváltozata magyarul nem hozzáférhető; az idézetet saját nyersfordításomban közlöm. – A ford.]

a hang/írás ellentétéhez – mindig is egy olyan implicit értékelés társult, amely az első tag kitüntettségét állítja, míg a másodikat pusztán az első szolgálatában álló kiegészítésnek, járuléknak vagy pótléknak minősíti. Így az egy feltételezett nemnyelvi tartalom vagy valóság jeleként elgondolt nyelv maga is az általa referált és rajta kívül fekvő jelentés hordozójává vagy szállítóeszközévé degradálódik; az ember / nyelv dichotómiában pedig a *common sense* is azt diktálja, hogy az első terminust tüntessük ki a második kárára, és nagyobb értéket tulajdonítsunk a tapasztalatnak, mint a kijelentésnek. Ennek folytán az irodalomról azt állítják, hogy „reprezentál”, „kifejez”, de leginkább átalakít egy nyelven kívüli entitást, amit az értelmezőnek kell megragadnia a jelentés egy specifikus egységeként. Nyelv és valóság e viszonyának leírását (végtelenül) sok módon szokás árnyalni, ám legkifejezőbbben a függőség metaforája közelíti meg: a nyelv annak függvénye, aminek a szolgálatában működik. A nyelv így csakis annyiban érdemel tiszteletet, ha elmondható róla, hogy részesül azokból az entitásokból, amelyekre referál, vagy hogy hasonlít hozzájuk. A Barthes által hirdetett kopernikuszi fordulat nem korlátozódik e modell visszajára fordítására (és annak kijelentésére, hogy a nyelv, nem lévén a jelentés szolgálja, annak urává válik); Barthes annak autonómiáját vallja, amit a nyelvész Saussure jelölőnek nevezett. A jelölő nem más, mint egy jel szemantikai funkciójától független objektív tulajdonságainak kódként felfogott összessége, így például a közlekedési lámpa vörössége mint optikai, és egy szó hangzása mint akusztikus esemény. Az, hogy a jelölőnek az alapjában meghúzódó⁹ [underlying] jelentés szorítása ellenére lehetősége van kapcsolatot létesíteni más jelölőkkel, azt bizonyítja, hogy a jel és a jelentés közötti viszony korántsem az egyetlen függőségi reláció. A hierarchiák és a hatalmi struktúrák metaforikus nyelve így képtelen számot adni e viszonyulások kifinomult komplexitásáról. Azt a tudományt, amely a jelölők funkciójának és egymáshoz való viszonyának leírását tűzi ki célul, és amely a referenciát csupán e funkciók egyikének tekinti, szemiotológiának vagy szemiotikának nevezzük. Ez tehát a jeleket jelentésüktől függetlenül tanulmányozza, szemben a szemantikával, amely a jelentés szintjén fejt ki működését. Barthes inkább vezető képviselője, mintsem kialakítója e tudománynak – ő maga juttatja kifejezésre háláját Saussurenek, Jakobsonnak, Hjelmlevnek és másoknak –, de mint ilyen, annak egyik leghatékonyabb szószólója.

Joggal felmerülhet a kérdés, hogy vajon miért gazdagodnak a szemiotológia tudományához vezető nyelvészeti megfontolások ilyen polemikus színezettel Roland Barthes műveiben. Ezek az elgondolások ugyanis egy ideje már nem csupán a nyelvészet területén, hanem a különböző nyelvfilozófiákban és az irodalomkritika formalista iskoláiban is helyet kaptak, melyek, Franciaország figyelemreméltó kivételét leszámítva, uralkodó irányzatokként léptek fel megannyi országban. Igaz, a franciák hajlamosak átvenni, gyakran megkésve, idegen szerzők gondolatait, és

⁹ Ugyanilyen joggal alkalmazhatjuk azt a metaforát is, hogy a jelentés a jelölő fölött áll (vagy meghaladja azt).

olyan eredendő erővel újrafelfedezni azokat, hogy valóban újjászületnek – az elmúlt években ez történt Hegellel, Heideggerrel, Freuddal és Marxszal, és ez vár jelenleg Nietzschére is. Barthes esetében mégis többről van szó, mint pusztán e gall energia tombolásáról. Szándékolt betörése az ideológia birodalmába tipikus példáját szolgáltatja azon fejlődésnek, amely a *strukturális* gyűjtőfogalmát az intellektuális populárkultúra részévé tette. Barthes minden műve közül a korai *Mitológiák* a legalkalmasabb az általam leírni próbált folyamat illusztrálására.

Szerzőnk vérbeli szemiológus, akit a nyelvi konnotáció formális játékának felismerésére vonatkozó veleszületett érzékkel áldott meg az ég. Éleslátása és éleselméjűsége azonnal felfedezi, hogyan rontja meg a befogadót egy spagettireklám, amely a paradicsom *vörösének*, a spagetti *fehérének*, és a bors *zöldjének*, tehát a savoyai ház és az olasz nemzeti lobogó színeinek kombinációjával arra a következtetésre indítja a vásárlót, hogy egy konzervtészta egyetlen falatával mindazt megízlelheti, ami Olaszországot olasszá teszi.¹⁰ Barthes tehetségét nem csak az irodalmi, de egyben a társadalmi és a kulturális jelenségek terén is próbára teszi, ugyanazon a módon kezelve ez utóbbiakat, ahogyan egy formális beállítódású irodalomkritika jár el az irodalmi szövegekkel kapcsolatban. A *Mitológiák* című kötet, amely annak ellenére megőrizte eleveenségét, hogy a benne hivatkozott tények a kora ötvenes évek Franciaországának mára letűnt, pregauillista érájában rendelkeztek érvényességgel, pontosan e szemio-kritikai szociológia kiépítésébe fog bele. Bár vitathatatlan, hogy Theodor Adorno és Walter Benjamin e műfaj kiemelkedő képviselőinek számítnak, kétlem, hogy Barthes ismerte volna műveiket a *Mitológiák* megírásának idején, dacára annak, hogy ő volt Brecht egyik korai francia értelmezője. Barthes és az említett szerzők művei azonban kétségkívül közös forrásból táplálkoznak, amint ezt a történelem és a mítosz viszonyát tárgyaló, jelentős záróesszé Marx *Német ideológiájára*, minden ideológiai demisztifikáció modellértékű szövegére tett utalásai nyilvánvalóvá teszik.

A *Mitológiák* szinte bármely cikkét felhasználhatjuk Barthes fő elgondolásának szemléltetésére. Hogy példával szolgáljunk a referenciális, tematikus olvasás és a jelölők szabad játéka közötti ellentétre, induljunk ki a kötet nyitóösszejéből, amelyet Barthes a pankrációnak szentel. A pankrációnak világát ebből a szempontból nem az tünteti ki, hogy benne minden küzdelem pusztá színjáték; ez ugyanis nem szünteti meg az esemény referenciáját, hanem csupán elmozdítja azt a „versengés” irányából a „csalás” felé. Barthes fantáziáját itt az ragadja meg, hogy mind a színészgárda, mind a közönség teljességgel belenyugszik a csalásba, és teljességgel lemond a nyílt küzdelem iránti bármely igényéről, tehát elválasztja az eseményt annak minden tartalmától és minden referenciájától. A pankrációnak csupán egy olyan gesztusrendszert őriz meg, ami ugyan nagy haszonnal bír a versengés utánzásában (ilyen pél-

¹⁰ A példa a *Communications* 8 (1964)-es számában megjelent *Réthorique de l'image* című cikkből való. *Stephen Heath* fordításában: *Rethoric of Image*. In: ROLAND BARTHES: *Image-Music-Text*. Hill & Wang, New York, 1977.

dául a győztes öröme, a legyőzött megalázottsága, a fordulatok avagy a peripateia drámája), de csupán formálisan léteznek, függetlenül bármely folyamányától, ami már nem része a játéknak. A pankrációnak nem játék, hanem utánzat, fikció: ezt a jelenséget nevezi Barthes „mítosz”-nak.

Minden társadalom szerkezete bővelkedik az ilyen mítoszokban. Vonzerejük nem aktuális tartalmuknak, hanem felszíni csillogásuknak tudható be, e csillogás pedig annak köszönheti fényét, hogy a fikcionális jel híján van a szemantikai felelősségnek. Ez a játék persze távolról sem ártatlan. A fikciók természetből fogva csábítóbbak a tényeknél, különösen azért, mert valóságosabbaknak látszanak magánál a természetnél. Rendjüket és szimmetriájukat az teszi lehetővé, hogy csak önmaguknak tartoznak számadással, márpedig éppen a rend és a szimmetria azok a sajátosságok, amelyeket előszeretettel társítunk a természet és a szükség-szerűség világához. Ennek folytán a legfelelősebb gesztusok válnak a legkevésbé nélkülözhetővé. Mesterségességük maga adományozza nekik a természetesség tetszését. A fikciók vagy a mítoszok függőséget okoznak, mert úgy helyettesítik természetes igényeinket, hogy természetesebbnek tűnnek az általuk lecserélt természetnél. A fikcióval szembeni sajátos rosszérzésünk a vele vállalt bűnrészességünk-ből ered, hiszen részlegesen tudatában vagyunk ambivalens játékának. Rosszérzésünkhöz egy még nála is erőteljesebb vágy társul arra, hogy elkerüljük tudásunk nyilvános vagy privát lelepleződését. Ebből következően a fikció a legpiacképesebb árucikk, amit az ember valaha is előállított; benne teljesedik ki a reklámügynökök álma a valódi és a beigért teljes egybeeséséről. Mivel a fikciók önmagukban közömbösek, védtelen áldozatként kínálkoznak bármely olyan érdek előtt, amely fel akarja őket használni. Amikor pedig kollektív érdekmintázatok szolgálatába sorozzák be őket, beleértve a legmagasabb morális vagy metafizikai érdekrendszereket, a fikciók ideológiákká válnak. Ez világosan mutatja, hogy miért fűződik minden ideológiának szoros érdeke a jel és a jelentés megfeleltethetősége mellett érvelő nyelvelméletek támogatásához; az ideológiák hatékonysága ugyanis éppen e megfeleltethetőség illúziójától függ. A másik oldalon pedig a jel jelentésnek való alárendeltségét, hozzá való hasonlóságát, vagy vele való potenciális azonosságát megkérdőjelező nyelvelméletek még akkor is felforgató nézeteknek minősülnek, ha szigorúan a nyelvészeti jelenségek vizsgálatára korlátozódnak.

Barthes teljességgel tisztában van ezzel, és a *Mitológiák* nyíltan vállalja e felforgató jelleget a társadalmi mítoszok struktúrájának és manipulatív természetének leleplezésével. Ahogyan a pankrációnak vagy a Tour de France viszonylag ártalmatlan misztifikációs eljárásaitól a bariton Gérard Souzay énekstílusán keresztül az olyan fogyasztói cikkek, mint a Citroën DS vagy a *steak pomme frites* érintésével végül a *Paris Match*-ban megjelenő nyomtatott szó, vagy a mozifilmek képiségének területéhez érkezik el, a kötet világossá teszi politikai implikációit. Barthes Raymond Picard, a Sorbonne Racine életére szakosodott franciaprofesszorának kegyetlen és rosszindulatú támadásától indítva írta meg talán legjobb „mitológiáját” a *Critique et vérité* című, ellencsapásnak szánt pamflet első felében. Itt mes-

terfokon leplezi le az irodalomtudomány francia akadémiai közegének ideológiai berendezkedését anélkül, hogy elemzéseibe egy csipetnyi személyes rosszindulat vegyülne.

A szemiológia demisztifikáló hatalma egyszerre erő-, és egyszerre veszélyforrás. Nem lehet ilyen sorozatosan igazunk másokkal szemben anélkül, hogy ne sodornánk veszélybe önmagunkat. Barthes társadalomkritikája, és igen dicsérendő céljának teljesítéséhez felhasznált eszközei önmaguk misztifikációját idézik elő, ám itt ez a módszer, és nem a tartalom [substance] szintjén jelentkezik. Az eszköz ereje olyan bizonyosságigényt teremt, amely magában hordja önnön megkérdőjeleződését. A strukturalizmusnak szegezhető kérdések arra vonatkoznak, hogy képviselőinek sikerült-e olyan erős episztemológiai alapot biztosítani az irodalomelméletnek, amelyet tudományosnak nevezhetünk. Mikor egy ilyen megalapozásra vonatkozó követelések felmerülnek, Barthes már megidézett mámoros hangvétele veszi át a főszerepet. Azzal, hogy kérdéssé tesszük a szemiológiai eljárást, korántsem az idő visszafordításának legjobb esetben is csupán bolondos vágyálmát követjük, hiszen az általa hordozott demisztifikáló erőt immár lehetetlen semmisnek nyilvánítani. Nincs olyan irodalomelmélet, amely elkerülhetné, hogy komoly szemiokritikai elemzésen menjen keresztül, és igazán hálásak lehetünk, hogy egy olyan udvarias, magabiztos és szórakoztató kalauz segít át bennünket e tűzvonalon, mint amilyen Roland Barthes. Az persze nyitott kérdés marad, hogy mi vár ránk az átkelő [crossing] túlsó végén. Mégis megkockáztathatjuk, hogy bár mind az intellektuális mozgalomként, mind a tudományos kutatás egy metodológiai vázlataként felfogott strukturalizmus a jövőben hasonló sorsra fog jutni, mint Rousseau leírásában a természeti állapot: „többé nincs, talán sohasem volt, és talán soha többé nem is lesz”,¹¹ nélküle sohasem fogunk semmire sem menni.

Csakúgy, mint Barthes társadalmi mítoszaiban, az irodalmi nyelvezet felülmúlja a tényleges kommunikáció referenciális és reprezentatív hatékonyságát, mert éppoly mentes mindennemű üzenettől, mint a pankrátorok fent említett játéka. Ahogyan a bombák fékevesztetten gyilkolnak [overkill], úgy az irodalmi szövegek fékevesztetten jelentenek [overmeans]. E referenciális szuggesztivitás, amely annak tudható be, hogy jóval erőteljesebb érzelmekkel viseltetünk egy fiktív narratívával, mint egy valós eseménnyel szemben, természetesen illuzórikus, és az irodalomtudománynak (hívjuk ezt stilisztikának vagy szemiológiának) anélkül kell számot adnia e jelenségről, hogy maga is az uralma alá kerülne. A probléma kezelésének klasszikus módja az, hogy kitérünk kezelése elől; így járt el Roman Jakobson is, amikor helytállóan azt állította az irodalmi nyelvről, hogy autotelikus természetű, tehát

¹¹ JEAN-JACQUES ROUSSEAU: Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. = *Oeuvres Complètes*. (Ed. par) B. Gagnebin és M. Raymond. Gallimard, Paris, 1964. 123. *Paul De Man* fordítása. [Magyarul: Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól. = *Értekezések és filozófiai levelek*. Ford. Kis János. Magyar Helikon, Bp., 1978.]

inkább „magára az üzenetre irányul az üzenet kedvéért”,¹² mintsem annak jelentésére. A jelölés problémájának [signification] minden zagyvaságától és zűrzavarától megszabadulva e formula egy olyan, eddig felfedezetlen világot nyitja meg előttünk a tudományos diskurzusnak, amely az irodalmi szintaxis, grammatika, fonológia, prosódia és retorika területének egészét lefedi. Ennek elkerülhetetlen következménye mégis az lesz, hogy a jel és jelentés közötti, az irodalmi fikciókat uraló kitüntetett megfeleltetésre olyan ideális modellként tekintünk, amelyet feltételezhetően minden szemantikai rendszer követ. Ez a modell így regulatív normaként lép fel, amelyhez viszonyítva mérjük le egy adott rendszer eltéréseit és elváltozásait. Barthes első esszéjének címében szereplő kifejezést átvéve azt mondhatjuk, hogy az irodalom a szemantikai aberráció nulla fokává válik. Tudjuk, hogy e kitüntetett pozíciót éppen annak köszönheti, hogy zárójelbe helyezi referenciális funkcióját, ami pusztán esetlegességként vagy ideológiaként elutasításra kerül, és ami jelentéktelen szemantikai interferenciának minősül a szemiológiai struktúráján belül.

Az irodalmi modell vonzása kétségkívül Barthes-on is megtette hatását, hasonlóan minden olyan szerzőhöz, akinek magas fokú irodalmi érzékenység adatott. Ez a *Mitológiák* című kötetben időnként meglehetősen naív formában nyilvánul meg. A kötet záróesszéjében például az irodalom, szemben az ideológiával, „a jel jelentéssé alakításaként” határozódik meg, amelynek „ideális megvalósulása ... nem a szavak, hanem önmagukban a dolgok jelentésének megragadása lenne” (*Mitológiák*, 241.). Barthes *Critique et vérité* című munkájában, amely inkább a transzformációs, mint a strukturális nyelvészet nyomait hordozza magán, tehát inkább Chomsky, mint Jakobson műveivel kötődik, álláspontját bonyolultabban, de lényegi változtatások nélkül fogalmazza újra. A tézis itt egy háromszatú, hierarchikus séma formájában közelíti meg az irodalmat, különbséget téve az irodalomtudomány, az irodalomkritika és az irodalomolvasás között. Az első diszciplína ellenőrző tekintélye vitán felül áll, lévén ez az egyetlen, amely mentes a szemantizáció tévedésétől, és amely jogot formálhat az igazság kimondására:

Ha hajlandóak vagyunk elismerni az irodalmi munkák textuális természetét (és ebből a megfelelő következtetéseket levonni), akkor egy *bizonyos típusú* irodalomtudomány lehetőségfeltételeit biztosítjuk ... Ennek modellje kétségkívül a nyelvészet lesz ... Az irodalomtudomány célja így nem annak magyarázata, hogy miért kell elfogadnunk egy bizonyos jelentést, vagy miért fogadták el a múltban (ez a történészek feladata), hanem hogy miért elfogadható az az irodalmi jelentésre vonatkozó filológiai szabályok helyett a szimbolikus konnotáció nyelvészeti szabályai alapján. (*Critique et vérité*, 57–58. Ford. *Paul de Man*)

Azzal, hogy az *S/Z*, Barthes eddigi legrendszeresebb irodalomelemző műve hangsúlyosan saját módszertani apparátusát állítja a figyelem középpontjába, az

¹² ROMAN JAKOBSON: Closing Statement: Linguistic and Poetics. = *Selected Writings*. (Ed.) Stephen Rudy. Mouton, The Hague, 1981. 3:25. [Magyarul: Nyelvészet és Poétika. = *Hang, jel, vers*. Ford. *Banczán Endre et al.* Gondolat, Bp., 1972]

említett tudomány kidolgozása felé tett első, példaszzerű lépésként tünteti fel önmagát. E példa méltán gyakorolhat kiterjedt és hosszan tartó hatást az irodalomtudományra, annak ellenére, hogy az ellenállás számos módjával is szembesülni fog, melyek közül a legalattomosabb: dicshimnusz zengeni egy gondolkodásmódról pusztán azért, hogy megóvjuk önmagunkat következményeitől. Nem utasíthatjuk el Barthes metodológiai követeléseit azzal, hogy egy olyan írónak tulajdonítjuk azokat, aki inkább hagyományosabb irodalmi erényekkel rendelkezik. Nem zárkozhatunk el tehát a kihívástól úgy, hogy kihangsúlyozzuk az elegáns, érzékeny, személyes, sőt vallomásszerű elemek fontosságát Barthes hangvételében, majd kijelentjük róluk, e minősítő jelző lehető leghagyományosabb értelmében véve, hogy korunk egyik „legjobb” írójává emelik őt. Szintén nem segít rajtunk, ha Barthes-ot az elidegenedett „modern” tudat egy újabb példányaként utasítjuk el. A teoretikus kihívás mindenképpen eredeti, Barthes írásainak minden egyéb, partikuláris sajátossága pedig annak tudható be, hogy szerzőnk hinni vágyik művének elméleti megalapozottságában, és el akarja oszlatni annak szilárdságát illető minden kételyünket.

A megválaszolatlanul maradó kérdés a következő: vajon az irodalom szemantikus, referenciára irányuló funkciója pusztán kontingens vagy éppenséggel konstitutív eleme az irodalmi nyelvezetnek általában? Az irodalom Jakobson által hangsúlyozott, autotelikus és önreferenciális volta nem válhat komoly vita tárgyává; azonban miért hagyjuk folyton és rendszeresen figyelmen kívül, mintha csak elfojtandó félelmeink egyike volna? A *Critique et vérité* imént idézett részlete, amelyben Barthes a jövő irodalomtudományának alapelveit jelöli ki, jól példázza a jelenséget: szerzőnk úgy kerülgeti a problémát, mint molylepke a nyílt lángot – vonzódik hozzá, mégis ügyel saját testi épségére. Minden irodalomelméleti rendszer elismeri, hogy az irodalmi mű nem korlátozható egyetlen specifikus jelentésre vagy jelentéscsoportra, állandóan alkalmazott reduktív interpretációink során a szöveget mégis egyetlen állítás vagy üzenet közvetítőjeként kezeljük. Barthes elismeri e tévedéstípus meglétét, ám tagadja, hogy kezelése az irodalomtudomány hatáskörébe tartozna. Elmondása szerint ugyanis ez a történészek feladata, ami azt előfeltételezi, hogy e visszatérő aberráció nem nyelvészeti, hanem ideológiai okokra vezethető vissza. Az e mögött meghúzódó mélyebb előfeltevés pedig abban áll, hogy az ideológiai demisztifikáció negatív munkája végül talán képes lesz kiiktatni az olyan torzításokat, amelyek az irodalmi szövegre, annak tényleges lehetőségeitől idegen módon, pozitív és állító jellegű jelentést olvasnak rá. Barthes sohasem adta fel ebbéli hitét; egy nemrégiben készült interjúban, minden apró megszorítás ellenére, továbbra is azt állítja, hogy a kritikai vállalkozás „a társadalmi viszonyrendszerek átláthatóságának” teljessé tételével éri el célját.¹³ Módszertani posztulátumai

¹³ Ld. ROLAND BARTHES: Réponses. = *Tel Quel* 47 (1971, 6sz), különszám Roland Barthes-nak, 107.

mégis megrendülni látszanak azon kérdések terhe alatt, amelyek megválaszolását Barthes rábízhatónak remélte más, pragmatikább természetű diszciplínákra.

Bár nyilvánvaló, hogy az irodalom ideológiailag manipulálható, ez nem bizonyítja kielégítően, hogy a kérdéses torzulás nem egy kiterjedtebb hibarendszer partikuláris esete. Előbb-utóbb mindenfajta irodalomtudománynak szembe kell néznie saját értelmezései igazságértékének problémájával, ám nem a tartalom forma fölött élvezett prioritásának naív elismerése miatt, hanem azon jóval nyugtalanítóbb tapasztalat következményeként, hogy képtelen megtisztítani saját diskurzusát rendellenesen referenciális előfeltevéseitől. Az olvasás Barthes által is követett hagyományos gyakorlata, amely a kódolás / dekódolás folyamatán alapul, működésképtelen, ha működtetőjének nincs hozzáérése a forráskódhoz [master code], és így képtelenné válik saját diskurzusának megértésére. Egy önmagát olvasni képtelen tudomány márpedig nem nevezhető tudománynak. A tudományos szemiológia egy olyan probléma kihívásával szembesül, amely nem hárítható el tisztán szemiológiai terminusok segítségével.

E kihívás nem várt módon a filozófia területéről érkezik Barthes-hoz, amit a korábbi strukturalisták diszkreditáltak az úgynevezett embertudományokkal: a pszichológiával, az antropológiával és a nyelvészettel szemben. Ez a határmegvonás túlzottan elhamarkodottnak bizonyult: alapját azon specifikus filozófiai képességtéves túlértékelése jelentette, amely olyan önfelszámoló erővel képes saját diszciplínájának alapjait kérdésessé tenni, hogy hasonlót egyetlen más tudomány sem merészelt gyakorolni. Barthes gyülekezetének szemiológiai kriticitái így nem hagyhatják figyelmen kívül azt a módot, ahogyan Michel Foucault, és különösen Jacques Derrida munkái (melyek irodalomelméletre gyakorolt meghatározó hatását jól tükrözi a nemrégiben megjelent *La Dissémination* című kötet) kezelik a nyelvi megtévesztés [delusion] problémáját.¹⁴

Barthes e filozófiai kihívásra reagálva is megőrzi szellemi integritását. Ez mostanában az S/Z-t még átható metodológiai optimizmus visszاسzorításában nyilvánul meg. Nemrégiben készült elméleti frásaiban – de korántsem újabb köteteiben, mint amilyen az egy Japánba tett kirándulás hatására megírt *L'empire des signes*, vagy a *Sade, Fourier, Loyola*, melyekben a szemiológiai eufória zavartalanul tombol tovább – egy jóval kisebb igényű programot vázol fel, ami az irodalmi adatok pragmatikai jellegű gyűjtéséhez való visszatérésként fogható fel. Ezen angolul is hozzáférhető cikkek egyike, amely határozottan tudatában van annak, hogy a szemiológia képtelen számot adni az írott és a beszélt nyelv közötti stilisztikai feszültségről, arra hív bennünket, hogy modelleket vagy mintákat keressünk: „mondat-szerkezeteket, szintagmatikus kliséket, mondatok osztályait és *clausuláit*. Egy ilyen munka elvégzésére az a belátás indít bennünket, hogy a stílus lényegét tekintve

¹⁴ JACQUES DERRIDA: *La Dissémination*. Seuil, Paris, 1972. Angolul: *Dissemination*. Ford. Barbara Johnson. University of Chicago Press, Chicago, 1977. [Magyarul: *A disszemináció*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1998.]

idéző eljárás, a formulae egy anyaga, egy emlék (a memória szó kibernetikai értelmében is), kulturális és nem expresszív örökség. ... E modellek pusztán a kultúra üledékei (még ha nagyon ősinek tűnnek is); ismétlődések, és nem lényegi elemek; idézetek és nem kifejezések; sztereotípiák és nem archetipusok.”¹⁵

E mondatok számos más szerző, például Propp és Gilles Deleuze hatásáról tanúskodnak, és az amerikai olvasó joggal fedezhet fel rokonságot Barthes vállalkozása és Northrop Fry *Anatomyja* között. Ám ez az attitűd nem közvetíthet egy végleges álláspontot. Elménk nem lelhet nyugalmat azáltal, hogy pusztán egybegyűjti saját visszatérő aberrációit; olyan kategóriákba kell rendeznünk negatív öneszméléseinket, amelyek végül szenvedélyként és különbözőségként jelennek meg.

Teljes joggal feltételezhetjük, hogy Barthes részt vállalt majd ez utóbbi munkafolyamatban, ahogyan részt vállalt abban is, amely idáig vezetett. A *Tel Quel* című avantgárd folyóirat, újfent egészséges szerénységgel vállalva ortodox strukturalista beállítódását, nemrégiben egy egész lapszámot szentelt Roland Barthes-nak.¹⁶ Ezzel valószínűleg szándékolatlanul is azt a benyomást keltette, hogy egy olyan ember művének monumentalitását kívánja bizonygatni, aki nagyjából annyira monumentális, mint az *Alice Csodaországban* fakutyája. Aki szerint lehetséges szerzőnknek szobrot állítani, az rosszul ítéli meg az irodalmi és nyelvészeti tudományok területén korunk legagilisabb elméjének számító Barthes rugalmasságát.

Ami az amerikai kriticismust illeti, Barthes műveire adott reakciója egyelőre nem kiszámítható. Az említett fordítások egy hasznos, ám meglehetősen inadekvát első lépést tesznek Barthes angol nyelvű olvasóknak való bemutatása felé. A *Critical Essays* darabjai a szemiológia kidolgozását megelőző (1963 előtti) korszakból származnak, és érdekességük leginkább abban áll, hogy képet adnak Barthes fenntartásairól az ötvenes évek francia kriticismusát uraló módszertant illetően, és közvetítik nyelvészeti olvasmányai közben tett felfedezéseinek örömét. A kötet mindemellert azt a félrevezető benyomást kelti, hogy Barthes érdeklődése Brecht színházára és Robbe-Grillet regényeire korlátozódik, ezért nem olvashatjuk munkája egészére kiterjedő áttekintésként.¹⁷ A *Mitológiák* sokkal többet mutat meg a szemiológia fortélyaiából. Arra, hogy fontosabb elméleti írásai (az *S/Z*, a *Critique et vérité*, és egyéb teoretikus cikkek) milyen hatással lesznek az amerikai kriticismusra, néhány olyan kritikus reakciójából következtethetünk, akik már ismerősen mozognak e munkák között. Még egy olyan tájékozott tudós is úgy véli, mint a stilisztá Seymour Chatman, aki nagy erőfeszítéseket tett a kontinentális és az amerikai irodalomel-

¹⁵ ROLAND BARTHES: *Style and Its Image*. = *Literary Style: A symposium*. (Ed.) Seymour Chatman. Oxford University Press, London, 1971. 9–10

¹⁶ *Tel Quel* 47 (1971 ősz)

¹⁷ Az *On Racine* című kötetben esszék egy jelentős csoportja jelent meg angolul 1964-ben, ám, talán specifikusan francia tárgyak miatt, e művek nem részesültek méltó fogadtatásban. A kötet Barthes elmélete és a pszichoanalitikus interpretációs eljárások közötti összetett viszonyt vizsgálja meg, amely témát legjobban a későbbi *S/Z* nézőpontjából közelíthetjük meg. Ld. ROLAND BARTHES: *On Racine*. Hill & Wang, New York, 1964.

mélet távolságának leküzdéséért, hogy Barthes pusztán az irodalmi nyelv referenciális funkcióját kívánja megkérdőjelezni. A nemrégiben készült „On Defining Form” című esszéjében így ír: „Nehéz megérteni, miért tagadja valaki, hogy végső soron léteznek olyan *signifiek* vagy tartalmak, amelyekre a szövegek utalnak. Egy irodalmi mű tartalma nem a nyelv, hanem aminek a helyén a nyelv áll, tehát a referencia. ... A nyelv közvetítő forma az irodalmi (strukturális-texturális) forma és a végső tartalom között.”¹⁸ Barthes általunk is elsajátítandó lényegi belátása nem arra vonatkozik, hogy az irodalomnak nincsen referenciális funkciója, hanem arra, hogy semmilyen „végső” referenciát sem tudunk megragadni, így a kritika meta-nyelvének racionalitása fenyegetett és problematikus. Utaltam rá, hogy Barthes talán túlságosan is bízott abban, hogy e fenyegetettségtől eltekinthetünk vagy kezelését a történésszekre bízhatjuk. Így nyert önbizalma produktívna bizonyult, és ameddig működőképes volt, negatív érvényességgel rendelkezett; mára pedig, hogy Barthes láthatóan felismerte saját szemhatárát, munkái elengedhetetlen részeivé váltak a kritikai oktatásnak. Ha visszatérünk a jelentés [signification] egy nem-problematikus fogalmához, egy olyan áltudományhoz lépünk vissza, amely túl távol áll tárgyától ahhoz, hogy általa demisztifikálódhassék. Amíg a „libération du signifiant”-t indokolatlanul elutasítjuk, nem tapasztalhatjuk saját bőrünkön Barthes művének teljes hatóerejét.

(Paul de Man: Roland Barthes and the Limits of Structuralism. In: Romanticism and Contemporary Criticism. 164–181. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993. A fordítást a The Johns Hopkins University Press engedélyével közöljük.)

Fordította: Gulyás Péter

¹⁸ *New Literary History* 2 (1971), 219–228.

GÉRARD GENETTE

*A szövegtől a műig**

Felkérésüknek eleget téve, a következőkben megpróbálom egy kicsit megvizsgálni azt az intellektuális fejlődést, amely (a minket itt érdeklő, irodalmi és esztétikai mezőben) az első – 1959-ben publikált, később pedig az első könyvembe felvett – szövegemtől elválaszt, esetleg éppenséggel hozzáköt. Ezt anélkül igyekszem majd megtenni, hogy visszamennék azokhoz az okokhoz és körülményekhez, amelyek e látszólagos kiindulóponthoz vezettek. Úgy vélem, ez a preposztumusz önelemző gyakorlat [*exercice d'autodiction*] két, egymástól eléggé különböző formát ölthet, amelyeket egyaránt igyekszem felvállalni. Az első abban áll, hogy szinkronikusan felmérjem és meghatározzam e munkák összességének esetleges elméleti koherenciáját – amennyiben egyáltalán munkákról beszélhetünk. Azt hiszem, ezt pozíciómnál fogva nem tehetem meg igazán pontosan, azonban törekedhetek erre, abban a reményben, hogy nem fogok engedni annak a racionális jellegű illúzióknak, amely gyakran készlet minket arra, hogy a bennünket irányító véletlen által összegyűjtött dolgokra egy mesterséges egységet erőltessen rá. A második abban áll, hogy a lehető leghűségesebben – a maga diakroniájában – rekonstruáljam azt a valós mozgást, amely az említett út során az egyik tárgytól a másikig vezérelt: nem tudom, hogy ez a rekonstrukció egy eziránt érdeklődő külső szemlélő számára hozzáférhető lenne-e, de úgy vélem, hogy e ponton néhány olyan információval tudnék szolgálni, amelyek hasznosak vagy sem, de legalább – mint azt műfelénk mondják – csak tiszta forrásból származnak.

Egy első, kézzelfogható ténymegállapítás is megmutathatja, hogy, ugyan az „irodalomkritikától” indultam el – méghozzá a szónak a több mint egy százada bevett értelmében – mégis nagyon hamar áttértem arra a diszciplínára, amit nem is olyan régóta, bár a régiek egy megújult fogalmával, „poétikának” hívunk. Ez a két terminus, amelyek jelenlegi áttetszősége talán megtévesztő lehet, tulajdonképpen némi magyarázatra szorul. „Kritikának” az egyedi szövegeknek, vagy az egyedi műveknek, illetve egy, a maga egyediségében felfogott, teljes írói életműnek belső, formális és/vagy interpretatív elemzését nevezem. Az egyetemi oktatás, legalábbis Franciaországban, csak a legutóbbi időkben (és még mindig elég csekély mértékben) foglalkozott egyáltalán ilyen típusú vizsgálódásokkal, mivel Lanson óta lényegében történeti és filológiai, tisztán pozitivistá szellemű megközelítésmódra összpontosít, és figyelmét – legalábbis magukhoz a művekhez viszonyítva

* A New York University Francia Házában 1997 októberében tartott előadás bővített változata.

– előszeretettel fordítja... periférikus jelenségek felé – miként ezt annak idején már Péguy is Taine szemére vetette, amikor neki tulajdonította a hírhedt „bő nadrágszif módszerét”. Amikor – mintegy visszatérésként a kevéssé lelkesítő és tökéletesen romboló politikai és ideológiai elkötelezettségű „felsőfokú” tanulmányok után – ezen a területen kezdtem el dolgozni, e két orientáció közötti szétválás még nem mutatkozott meg teljesen, ám aztán hamar világossá vált az úgynevezett „új kritika” vitája során, hogy e két orientáció közül az első – mint már Péguy, Proust, Gide, Valéry, Du Bos, Rivière, Paulhan, Thibaudet¹ vagy Jean Prévost idejében is – nagyjából olyan, nem (esetleg már nem) egyetemi szerzők számára volt lefoglalva, mint Sartre vagy Blanchot; vagy az egyetem határmezsgyéjén elhelyezkedő szerzők számára, mint Roland Barthes; vagy külföldi egyetemeken tanító szerzők számára, mint Auerbach, Spitzer, Béguin, Raymond, Poulet, Starobinski, Rousset, Bénichou, de Man, illetve ebben a korszakban, Jean-Pierre Richard; vagy olyanok számára, akik más diszciplínákban tevékenykedtek, mint Gaston Bachelard és Gilbert Durand. Érthető, hogy azoknak a nagy részét soroltam fel itt, akik, ilyen vagy olyan jogcímen, legalábbis ezen a területen, a mestereim voltak. Jómagam 1956 és 1963 között teljesen szabadon választott tárgyak és módszerek szerint, egy igen szerény vidéki előkészítő iskolában [*hypokhâgne*] tanítottam, ahol (szinte) senki sem vette túl komolyan magát – így aztán, a szó szoros értelmében, az egyetem falain kívül helyezkedtem el. Semmilyen vonzalmat nem éreztem az úgynevezett „felsőfokú” oktatás iránt, amelyről egyetemi hallgatóként inkább lehangoló tapasztalatot szereztem, és amely iránt, alapjában véve, soha nem éreztem különösebb affinitást. A következő, jóval kevésbé vidám négy évből (1963–1967), amelyeket azután minderréle lehetetlen „szemináriummal” megbízott tanársegédként a Sorbonne-on töltöttem, szinte semmilyen emléket nem őrzök, hacsak azt nem, hogy egy szép napon, egy nagyon komor folyosón, itt találkoztam egy ifjú bolgárral, akit Tzvetan Todorovnak hívtak, és aki – látszólag tájékozatlanul – ebben a sötétségben valamiféle fényugarat keresett. A mi közös fényünk igen hamar az *École des hautes études*² egyik szemináriuma lett, amelyet akkoriban, furcsa mód, az említett Sorbonne épületének felső emeletén tartottak: ezt a szemináriumot Roland Barthes tartotta,³ aki akkoriban – a tudtán kívül – már néhány éve valamiféleképpen a mentorom volt, és akinek, többek között, kicsit később azt is köszönhettem, hogy – az említett *École des hautes études* kedvéért – végleg elhagyhatam az egyetemet. Mint tudjuk, a véletlen útjai kifürkészhetetlenek.

¹ Aki kijelenti – ez egy *a contrario* megvilágító pontosítás, amely manapság felszínesnek tűnhet vagy annak kellene tűnnie –, hogy ő maga a kritikának „inkább a művek, mint a személyek felé fordult” formáját képviselte (*Histoire de la littérature française*. Stock, Paris, 1936, 528).

² A VI. részleg, amelyből 1975-ben lesz az *École des hautes études en sciences sociales*.

³ Amelyhez 1965-től kezdve adódott hozzá Greimas szemináriuma, amely, „szcietistább” színezetével és pluridiszciplináris nyitottságával, csodálatosan kiegészítette Barthes szemináriumát az olyan „strukturalista” tanoncok számára, aki mi voltunk akkoriban.

Az első, igen rövid, és, az említett okokból, inkább viszonylag felvilágosult „amatőrként”, semmint professzionalistaként íródott cikkeim, amelyeket később a *Figures*ben [*Alakzatok*]⁴ gyűjtöttem össze, a francia barokk költészettel,⁵ majd Proust-tal, Robbe-Grillet-vel, Flaubert-rel, később magával Barthes-tal mint szemiológussal, és Valéry-vel meg Borgesszel mint kritikusokkal foglalkoztak. E három utóbbi és néhány másik (Thibaudet-ről, Richard-ról vagy Mauronról szóló) cikk nyilvánvalóan metakritikai jellegű volt, ami egyfajta kapaszkodót jelentett az irodalomelmélet felé, annál is inkább, mert nem mondtam le arról, hogy ezeket a műveket saját elméleti állásfoglalásaim szerint interpretáljam; Valérytól legalábbis nem tagadhatjuk meg a poétika modern újjáalapításában játszott szerepét, mint ahogy Borgestől sem a panoptikus látomást az egyetemes Könyvtárról: hiszen talán még ma is ennek köszönhetem irodalomról alkotott felfogásom lényegét, sőt még egy kicsivel többet is. Még mindig élénken őrzöm annak az 1959-es tavaszi reggelnek az emlékét, amikor – mindenképpen igen kései „felfedezés” – a Quartier Latin egyik könyvesboltjában megvettem a *Fikciókat* és a *Nyomozásokat*⁶, és, még a reggeliről is megfélekedve, hogy úgy mondjam, azonnal rájuk vettem magam, ahhoz hasonló „felindultságban”, mint amikor Malebranche felfedezte Descartes *Értekezés az emberről-jét* – úgy látszik, nincs új a nap alatt –, hiszen a régi szép időkben – akarom mondani, az én időmben – még lehetett olvasni a Saint-Michel sugárúton sétálgatva. És e két könyvet valóban együtt illett olvasni, egyszerre szemmel követni mindkettőt, mert e két kötetben a nyomozás és a fikció addig még elképzelhetetlen módon váltogatja és járja át egymást, azon gondolat alapján, hogy az összes könyv csupán egyetlen könyv, és hogy ez a végtelen könyv a világ. Tulajdonképpen tehát „a világ kezdete óta írt összes könyv” együttolvasásáról és együttes elgondolásáról volt szó, azon képességről, amelyet Jules Lemaitre – ha hihetünk Thibaudet-nek – eredetileg Ferdinand Brunetière-nek tulajdonított.⁷ Hatalmas program, de ne ugorjunk túlságosan előre.

⁴ Éd. du Seuil, Paris, 1966 (amelyből a későbbiek során és okán *Figures I* [*Alakzatok I*] lett). Philippe Sollers sürgetése ellenére is, aki többet is összegyűjtött e cikkek közül a *Tel Quelben*, vonakodtam egy ennyire vegyes kötetet kiadásától; különös vagy sem, de éppen Georges Poulet volt az, aki ezt egyetlen, kissé titokzatos, ám annál meggyőzőbb mondattal eldöntötte helyettem: „Tegye meg, és nem fogja megbánni”. Tulajdonképpen sohá nem tudtam meg, hogy megbántam-e, sőt még azt sem, hogy egyáltalán meg kell-e tudnom.

⁵ Egyikük, a „L’or tombe sous le fer” először az „Une poétique «structurale»?” címet viselte. Idézőjelekkel és kérdőjelekkel bőven tűzdelve, természetesen a barokk *in actu* poétikájáról volt benne szó, de látszólag már valami egyébnek a sejtését is tartalmazta. A cím túlzottan alattomos hatása már a kezdetben is zavart, és már a folyóirat korrektúrájakor meg akartam változtatni, de Sollers, akinek aznap erősebb volt az elméleti libidója, mint az enyém, határozottan ellenezte ezt.

⁶ Ezek a *Ficciones* (1944) 1952-es, és az *Otras Inquisiciones* (1952) 1957-es francia fordításai voltak.

⁷ ALBERT THIBAUDET: *Réflexions sur la critique*. Gallimard, Paris, 1939, 136.

Az imént az „új kritika” vitájáról beszéltem: az 1950-es, 1960-as években ez a kifejezés magától értetődőnek tűnt: ez a kritika abban az értelemben volt új, hogy – mint említettem – szembehelyezkedett az irodalomtörténetnek nevezett és, az „új kritika” ellentéte gyanánt „régiként” felfogott diszciplínával, holott ez utóbbi csupán a XIX. század végére nyúlt vissza. Az évek távlatából az „új kritika” módszere már nem tűnik olyan innovatívnak, mint azt akkoriban gondolták, mert sok szempontból csupán az 1930-as évek kritikai tevékenységének a meghosszabbítása volt, s annak – igaz, hogy csak későn, 1954-ben, posztumusz megjelent – manifesztuma tulajdonképpen Proust műve, a *Sainte-Beuve ellen* volt. Jól tudjuk, hogy a *Sainte-Beuve ellen* elsősorban egy olyan életrajzi beállítottságú felfogás „ellen” szól, amely a művek számára egy külsődleges magyarázatot keres az életben, illetve abban, amit Taine a szerző „fájának”, „környezetének” és „pillanatának” nevez; ezen kívül pedig egy, a szöveg belső viszonyaihoz jobban ragaszkodó *immanensebb* olvasás „mellett” kardoskodik. A francia „új kritika” – mint előtte és egy más kontextusban az amerikai *New Criticism* – lényegében tehát immanens kritikának szerette volna tudni magát, és elszántan, bár lehet, hogy csak ideiglenesen, bezárkózott abba, amit akkoriban egyesek (de nem én) szívesen hívtak a „szöveg klauzurájának” [„*clôture du texte*”]. Az „új kritika” hamarosan két ágra szakadt, egy „tematikusnak” nevezett, inkább pszichológiai, sőt pszichoanalitikus ihletésű kritikára – noha Sartre-nál és követőinél egy nagyon heterodox „egzisztenciális pszichoanalízisről” van szó –, illetve egy „strukturálisnak” nevezett kritikára, amely jobban kötődött a művek formális konfigurációjához, de a két ágazat között nyilván van érintkezés. Első esszéim nagy vonalakban az előbbihez tartoztak, de alapjában véve inkább az utóbbi vonzott, mivel sohasem volt túl nagy érzékem az individuális pszichológiához. Éppen ezért írtam 1965-ben a *L’Arc* folyóirat egyik, Claude Lévi-Straussnak szentelt, és nyíltan az ő szimbolikus védnöksége alá helyezett számába egy militáns színezetű és kissé naivan programadó szándékú cikket „*Structuralisme et critique littéraire*” [„*Strukturalizmus és irodalomkritika*”] címmel. Ebben, jó neofitaként, az „új kritika” két ágának egyféle méltányos megoszlását képzeltem el, és megpróbáltam a cikk címében megidézett teljes területet lefedni. Igen gyorsan feltűnt nekem azonban, hogy az irodalom tanulmányozása terén a „strukturális módszer” számára (legalábbis az én szememben) a legpertinensebb befektetés nem annyira az egyes művek formális kritikája – amelynek emblematikus illusztrációja Jakobson és maga Lévi-Strauss híres elemzése volt Baudelaire *A macskák* című verséről⁸ –, mint inkább az „irodalmi mező” általános elmélete, amely az „irodalmi mezőt” magát kiterjedt rendszerként fogja fel, mint ahogy a strukturális antropológia az egyes társadalmakat a gyakorlatok és az intézmé-

⁸ Eredetileg a *L’Homme*-ban jelent meg, 1962-ben.

nyek összességén keresztül tanulmányozza,⁹ és ahogy a strukturális nyelvészet is a nyelvi rendszert alkotó belső kapcsolatok összességét elemzi. Ettől fogva már nem arról volt szó többé, hogy megmaradjunk a művek immanenciájánál, hanem, épp ellenkezőleg, hogy felhagyjunk ezzel egy olyan kiterjedtebb vizsgálódás javára, amelyre a „kritika” terminus már egyáltalán nem illett, és amelynek megnevezésére tehát néhányan hamarosan az „irodalomelmélet” vagy a „poétika” rokon értelmű terminusait javasoltuk. Az előbbi ötlete egyidőben Wellek és Warren híres tankönyvéből, valamint az orosz formalisták különböző szövegeiből származott, az utóbbi, természetesen, Valéryn keresztül Arisztotelész alapvető könyvéből: és nyilván ugyanez ihlette a folyóirat és a sorozat közös nevét is, amelyet kicsit később és hatvannyolc újfó l lendületében¹⁰ ezen, eminensen filozófiai eredetében egyszerre új és nagyon régi diszciplína védelmének és magyarázatának szenteltünk. Ez a kettős vagy hármas vonatkozás elég világosan elkülönített bennünket a tisztán francia tradíciótól, egy szemmel láthatóan univerzális gondolkodási áramlat felé való stimulálób b nyitás javára. Ezért tulajdonképpen sokféle immanenciát meg kellett haladnunk [*transcender*], de csak később fogalmaztam meg ezekben a terminusokban (az immanencia és a transzcendencia terminusaiban) azt a fogalmi oppozíciót, amely lassanként, és különböző módokon, egész elméleti munkásságotat uralni kezdte.

Ezt a meglehetősen ambiciózus programot 1966 szeptemberében fogalmaztam meg újra *A jelenkori kritika útjairól* szóló, híres tíznapos Cerisy-i konferencián tartott, a „Raisons de la critique pure” [*„A tiszta kritika értelmei”*]¹¹ provokatív címét viselő előadásomban, amelyben a számomra oly kedves Thibaudet-re hivatkoztam: tőle származik ugyanis a „tiszta kritika” kifejezés, amelyet ő Valéry-ra vonatkoztatott és amelyet úgy határozott meg, hogy ez „az a kritika, amely nem a létezőkre, nem a művekre, hanem a lényegekre irányul”. Az én értelmezésem szerint éppen

⁹ Egyébként úgy emlékszem, hogy akkoriban, néhány hónapon keresztül, egy Corneille életművéről megírandó tanulmány gondolatát dédelgettem magamban, amely Corneille világát azon különös (a miénktől eltérő) „civilizációs minták” egyikeként kezelte volna, amelyeket Ruth Benedict írt le. Különbéle elfoglaltságok igen hamar eltérítettek ettől a, kétségkívül kissé metaforikus, alkalmazott vagy áthelyezett antropológiai szándékomtól, amelyről a *Figures I [Alakzatok I]* egyik igencsak árulkodó mondata tanúskodik (160.). Talán száz vagy kétszáz év alatt megírom majd ezt a könyvet.

¹⁰ A folyóirat első száma és a sorozat első kötete (Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*), magától értetődően több hónapig tartó előkészületek után, egyszerre jelentek meg az Éditions du Seuil-nél, 1970 februárjában. Szándékunk, amelyről az első tartalomjegyzék és a kifejező alcím („Revue de théorie et d’analyse littéraires” [*„Irodalomelméleti és -elemzési folyóirat”*]) is tanúskodott, és ami azóta is határozottan megmaradt, tulajdonképpen összetettebb és stratégiaibb volt: arról volt szó, hogy a poétika és az „új kritika”, defenzív és offenzív, szövetségét vigyük végbe és állítsuk munkába.

¹¹ A *Figures II*-ben [*Alakzatok II*] közöltem újra. Seuil, Paris, 1969.

a poétikáról van szó, arról a poétikáról, amelyet maga Valéry 1936-os Collège de France-beli oktatási programjában, szerzői nevek nélküli irodalomtörténetként jellemez, illetve amelyről, a művészettörténettel kapcsolatban, *Kunstgeschichte ohne Nahmen* című írásában már Wölfflin is ábrándozott.¹² Tudjuk, hogy az anonim, „az egyes emberek, sőt a népek neveit is nélkülöző” történelem gondolata már Auguste Comte-nál is jelen van,¹³ és úgy gondolom, hogy ez már Hegel számára sem volt teljességgel idegen. Továbbá – immár egy kicsit közelebb hozzánk – minden bizonnyal az Annales iskola és – az egyénnel valamint a helyzetfüggő esetekkel nem törődő – Fernand Braudel által hirdetett és magyarázott „hosszú tartamok” történelme számára sem lehetett idegen. „Az osztályokról beszélek – mondta (nem Marx, hanem) Tocqueville –, a történelemnek csupán velük kell foglalkoznia”,¹⁴ márpedig úgy gondolom, az „osztály” szót itt a legtágabb, tehát logikai értelmében kell értenünk: a történésznek nem az individuumok a leginkább pertinens tárgyai, hanem az őket meghaladó és gyakran az őket túlélő kategóriák. *Par excellence* historikusnak a transzhistorikum [*le transhistorique*] számít, a szokások és az intézmények – vagy éppen az irodalomban a műfajok, a témák, a típusok, a formák, amennyiben huzamos ideig fennmaradnak és változnak: „hosszú ideig fennmaradni [*durer*] annyit jelent, mint változni”, mondta, jó bergsoniánusként, a még mindig oly kedves Thibaudet:¹⁵ nyilvánvalóan csak az változik, ami hosszú ideig fennmarad.¹⁶ Egy későbbi előadásban¹⁷ – noha kétségkívül túl röviden – felidéztem ezt az affinitást a strukturális történelem és a között a poétika között, amelyet az irodalmi tény (többé vagy kevésbé) permanens vonásainak elemzéseként kell értenünk. Előadásomban a poétikát nem általában a Történelemmel állítottam szembe, hanem csupán azzal az anekdotikus és néha haszontalan rövidlátással, amivé akkoriban, néhány „lemondás” [*„renoncement”*]¹⁸ után, az irodalomtörténet vált, és amelyet helyesebb lett volna „az irodalmi élet ese-

¹² WÖLFFLIN utólag így jelöli az 1915-ös *Alapelvekben* leírt szándékát, majd hozzáteszi: „Nem tudom, honnan juthatott eszembe ez a kifejezés: valahogy mintha a levegőben lett volna” („Pro domo”, 1920. Franciára ford.: R. Rochlitz. = *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Flammarion, coll. „Champs”, Paris, 1997, 43.).

¹³ Cours de philosophie positive. 4^e éd., Paris, 1877, vol. 5, 12. Wölfflin kapcsán idézi GERMAIN BAZIN: *Histoire de l'histoire de l'art*. Albin Michel, Paris, 1986, 177.

¹⁴ TOCQUEVILLE: *L'Ancien Régime et la Révolution*. Livre II, ch. 12. [Magyarul: *A régi rend és a forradalom*. Ford. Hahner Péter. Atlantisz Kiadó, Bp., 1994.]

¹⁵ Conclusions sur Flaubert (1934 augusztus). = *Réflexions sur la littérature*, II. Paris, 1940, 251.

¹⁶ Az úgynevezett „transzhistorikus invariáns” jelenlétéről „magában a történelmi gyakorlat középpontjában” vö. PAUL VEYNE: *L'Inventaire des différences*. Seuil, Paris, 1976, 18–33.

¹⁷ Poétique et histoire [Poétika és történelem] (Cerisy, 1969 július), később a *Figures III [Alakzatok III]*, Seuil, Paris, 1972 része lett.

¹⁸ Vö. LUCIEN FEBVRE: *Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet: un renoncement?* (1941). = *Combats pour l'histoire*. Colin, Paris, 1953.

ménytörténetének” nevezni: a túlságosan is bő „nadrágszj” után az egészen szűk – amely, miként Proust is rámutatott, a művekhez nem mindig áll a legközelebb.¹⁹ Szerintem ez az affinitás egyébként nem annyira furcsa, mint amennyire első pillantásra tűnhet, ha azt is figyelembe vesszük, hogy egy jó negyed századon keresztül a Lucien Febvre által 1947-ben alapított iskolához tartoztam, amely akkoriban példaszerűen marginális helynek számított (legalábbis ami az irodalmi és a művészeti tanulmányokat illeti), és amely, e tényből fakadóan, néhányak számára egy páratlan intellektuális kutatói és alkotói fészek volt: mondom ezt anélkül, hogy egy olyan retrospektív „intézményi hazafiságnak” engednék, amelyet Stendhal, kissé rosszmájúan, „előszobának” nevezett, és amely nem nagyon felel meg a természetemnek.

A fent említett programot először úgy alkalmaztam, hogy kísérletet tettem a klaszikus retorika újraértelmezésére, nem kevés titkos kötődéssel Jean Paulhan felé. Több, ebben a periódusban született esszé is tanúsítja ezt, közöttük első kötetem (majd az utána következő két kötet) címadó esszéje is.¹⁹ Akkoriban az volt a szándékom, hogy a retorikában, illetve – szűkebb értelemben – az alakzatelméletében, a szemiológia, vagy legalábbis a szemantika és a modern stilisztika egyfajta előzményét kutassam. A későbbiekben²⁰ arra a gondolatra jutottam, hogy a retorika nem redukálható erre az egyetlen aspektusra, és hogy ez a korlátozás, a kissé szűk és igencsak részleges megközelítés miatt, kétségkívül torz látókörről tanúskodik. Azt persze kevésbé tartom sajnálatosnak, hogy e részleges félreértés segítségével olyan jelentős szövegeket sikerült ismét az olvasók elé tárnom, mint Dumarsais és Fontanier írásai, továbbá, mások mellett és másokkal együtt, fontos szerepet játszottam abban, hogy ez az elemzési módszer (hiszen ez is egy elemzési módszer) ismét bekerüljön a nyelvről való gondolkodásunkba.

A második alkalmazás az elbeszélés elemzése terén történt – ezt Todorov igen hamar „narratológiának” keresztelte el. Meg kell jegyeznem, hogy ezt a tárgyat először Roland Barthes javasolta nekem, aki, számomra ismeretlen okból, a *Communications* folyóiratban egy különszámot kezdeményezett e témában.²¹ Kissé vonakodva merészkeszkedtem erre a területre, amely nem is vonzott különösebben, hiszen addig (és kétségkívül egy ideig még azután is) a narratív mechanizmust, a regényeket is beleértve, mindig is az irodalom legkevésbé csábító funkciójának képzeltem: erről jól tanúskodik 1965-ben írt esszém, a „Silences de Flaubert” [„Flau-

¹⁹ Először *La rhétorique et l'espace du langage*. [A retorika és a nyelv tere.] (= *Tel Quel* 19, 1964 ősz) címet viselte.

²⁰ *La rhétorique restreinte*. (= *Communications* 16, 1970 december), később a *Figures III [Alakzatok III]* része lett [A leszűkült retorika. Ford. Vigh Árpád. = *Helikon* 1977/1, 60–71.].

²¹ 1966 nov., 8. sz.

bert csendjei”) is, a nem-narratív, sőt anti-narratív aspektusok apológiája e paradox regényírónál, aki számára az elbeszélés „nagyon egyhangú dolog” volt. Amikor erre az ellenszenvre hivatkoztam – amely, egy igen elterjedt gyakorlat ellentétéként és minden jóérzésnek fittyet hányva, néha még ma is arra késztet, hogy a kezembe kerülő regényekben „átugorjam” a narratív részeket a leírások javára –, Barthes nem is lepődött meg annyira, mint ahogy előzőleg számítottam rá, és körülbelül ezzel vágott vissza: „De hát ez egy nagyon jó téma, fejtse ki”. Ebből született a „Frontières du récit” [„Az elbeszélés határai”] című cikk, amelyben, amennyire csak tehettem, igyekeztem viszonylagosítva behatárolni e hatalmas gyakorlat területét. A későbbiek során egyre inkább kedvet kaptam a játékhoz, 1968-ban egy barokk eposz, Saint-Amant *Moyse sauvé* [A megmentett Mózes] című eposzának, és a stendhali regény narratív viselkedésén [allures] próbáltam ki magam. 1969 elején New Havenben, az amerikai kontinensen való első tartózkodásom során vállalkoztam Az eltűnt idő nyomában átfogó elemzésére, amely mintegy próbakőként, vagy inkább, ahogy az etnológusok mondják, tereptapasztalatként szolgált a narratív struktúrák általános elméletéről szóló esszéhez. Különféle részleges és kísérleti bemutatókat követően, ez az esszé végül 1972-ben látott napvilágot a *Figures III*-ban [Alakzatok III], „Discours du récit” [„Az elbeszélés diskurzusa”] címen. „Narratív struktúrákról” beszéltem, de pontosítanom kellett volna, ugyanis itt a narráció módjait (időkezelés, a nézőpontok kezelése, a narrátor státusa és funkciói) érintő formális struktúrákról van szó, nem pedig a reprezentált cselekmény „mély”, logikai vagy tematikus struktúráiról, amelyeket olyan szerzők kutattak, mint Greimas vagy Claude Bremond. A narratológia mint tisztán irodalmi diszciplína főként az előbbiek tanulmányozásához kapcsolódik, olyannyira, hogy e terminust manapság öntudatlanul is ebben az értelemben használják, de ez a megszorítás *a priori* nem jogosabb, mint a retorikának az alakzatok tanulmányozására való leszűkítése, vagy pedig az a megszorítás, amely a narratológusok figyelmét hosszú ideig a fikcionális elbeszélésre koncentráltta, és másokra – rendszerint olyan filozófusokra, mint Danto vagy Ricœur – hagyta a történelmi elbeszélés, valamint egyéb, nem-fikcionális elbeszéléstípusok vizsgálatát. Nem hangsúlyozom tovább ezeket a pontokat, amelyekre később még volt alkalmam visszatérni két művemben, a *Nouveau discours du récit* [Az elbeszélés újabb diskurzusa]²² és a *Fiction et diction* [Fikció és dikció]²³ címűekben: legfeljebb csak annyit teszek még hozzájuk: az elbeszélésnek a fikcióval, a fikciónak az elbeszéléssel való implicit összevonása [assimilation] mindkét műfajt sérti – amelyek egyébként nem is műfajok.

Az említett szemeszter során a Yale-en, majd 1970-ben a Johns Hopkinson, aztán pedig 1971-ben éppen itt – egy örvendetes New York-i sorozat első jelenete folyamán – egy új, a poétika egy másik fontos aspektusára vonatkozó munkaterületre tértem át, amelyet akkoriban szívesen hívtak „költői nyelvnek” [„langage

²² Seuil, Paris, 1983.

²³ Seuil, Paris, 1991.

poétique”]: az én, teljesen szerény szándékom látszólag az volt, hogy az irodalmi univerzum két legfontosabb szegmensét lefedjem (ezeket most úgy mondanám: fikció és dikció). Magának a „költői nyelvnek” a fogalma, amelynek részletes története az összes kulturális tradíciókban megírásra vár, Franciaországban lényegében Mallarmétól, majd Valérytól származott, Jakobson elemzései pedig a maguk módján újra a figyelem előterébe állították e fogalmat. Az alapjában véve posztromantikus és „szimbolista” gondolat együtt járt annak a klasszikus – és a maguk módján „formalista” – koncepciónak az elutasításával, vagy legalábbis a meggyengülésével, amely szerint a költői diskurzus lényegi kritériuma a verselés jelenlétéhez kötődik. Miután maguk a költők hagyták el vagy relativizálták ezt a kritériumot, vagy olykor akár az egyéb tematikus kritériumokat is (amelyek szerint bizonyos témák költőibbek, mint mások), nem maradt más hátra, mint szemantikai szempontból sajátosan kezelni a nyelvet, amelynek a mallarmé-i formula szerint az az elsődleges aspektusa, hogy „kárpótolja [rémunérer] a nyelvek hiányosságát”, tudniillik konvencionális jellegüket; vagy – Saussure sokat vitatott jelzője szerint – az „önkényességet”. A költészet, különféle eszközök révén, egy olyan mimetikus motivációt biztosít – vagy legalábbis ezt az illúziót kelti – a nyelv számára, amely a mindennapi beszédből általában, és úgy tűnik, sajnálatosan, hiányzik. Ez a hipotézis elkerülhetetlenül a következő, már nem irodalmi, hanem nyelvészeti, vagy még inkább nyelvfilozófiai kérdést vetette fel: igazából miben áll az emberi nyelvek motivált vagy nem motivált jellege, melyek az önkényes és melyek a motivált részei, avagy, szerényebben, igazából mit is tudhatunk róluk? Ez a kérdés viszont elvezetett az antikvitás óta e tárgyra vonatkozó különböző elméletek vizsgálatához. Ebbe a lényegében előzetes vizsgálódásba tehát – több-kevesebb sikerrel – 1969-ben vettem bele magam, majd 1972-ben, a *Figures III* befejezése után, kizárólag ezzel a témával kezdtem foglalkozni. De hamarosan észre kellett vennem, hogy a mimetikus motiváltság és a konvencionális jelleg védelmezői közötti vita – ugyanis itt vita zajlik, legalábbis Platón *Kratülosza* óta – esztétikai szempontból valamiféleképpen egyenlőtlen érdekelttségű, hiszen míg az utóbbiak, miként a *Kratülosz*beli Hermogenész, csupán egy cáfolatot vagy mindössze egy lakonikus szkepticizmust állíthatnak szembe ellenfeleikkel, addig az előbbiek, mint maga *Kratülosz*, nagy képzelőerőről tanúskodó spekulatív fegyverzet segítségével támogatják és illusztrálják téziseiket. Ebből kifolyólag a „költői nyelv” elméletének tervezete átváltozott a nyugati irodalmi, nyelvészeti és filozófiai tradíciókban fellelhető *kratüloszi* vagy „mimologikus” fantázia különböző variánsainak (elnagyolt) történetévé és elméletévé, vagy legalábbis tipologikus osztályozási kísérletévé – innen ered a vizsgálódásból származó könyv kettős címe is (*Mimologiques. Voyage en Cratylie [Mimológiák. Utazás Kratüliába]*²⁴), amely legfőképp bachelard-i szellemiségűnek tekinthető, mivel egyszerre tanúskodik kritikai távolságról és esz-

²⁴ Seuil, Paris, 1976.

tétikai szimpátiáról a tárgyalt „álmodozásokkal” – ezekkel az „indukciót meghamisító csábításokkal” – kapcsolatban, amelyek „magyarázatából a tudományos szellem pedagógiájának csak nyeresége származhatna”.²⁵ Ugyanakkor az elméleti szándék egyféle műfaji vizsgálódással társult, mert elég nyilvánvaló, hogy a mimologikus spekuláció az évszázadok folyamán, Platóntól Francis Ponge-ig és azon is túl, egy félreismert irodalmi műfajt alkot, amelyet egy olyan – különböző állapotaiban és az egyiktől a másikig vezető – történeti fejlődésében vizsgálhatunk, amely nincs hűján a kettéágazásoknak, felejtéseknek és újbóli felbukkanásoknak, hiszen ez a tradíció – anélkül, hogy észrevenné sűrű önismerléseit és ellentmondásait – a leggyakrabban önmagáról is megfeledkezik és folyamatosan újra feltalálja magát. Végezetül pedig arra jutottam, hogy magát a „költői nyelv” fogalmát, bármennyire termékeny is, a kratüloszi mítosz alakváltozataként foghatjuk fel.

A poétika mezőjébe tehát egy transzgenerikus stilisztikai eljárás [*procédé stylistique*] tanulmányozása révén jutottam el (még akkor is, ha ez a szerkezet specifikusan a költői diskurzusba ágyazódik be [*investi*]): ez nem más, mint az alakzat; majd egy mód tanulmányozása révén: ez pedig nem más, mint az elbeszélés, amely tulajdonképpen nem egyetlen műfaj, mivel több műfajon ível át (az eposzon, a történetíráson, a regényen, a fabulán, a mesén, a novellán...); végül pedig egy tudatküszöb alatti és kvázi rejtőzködő műfaj révén: ez pedig nem más, mint a mimologikus álmodozás. Ez a helyzet tágabb körű elmélkedést követelt meg az efféle generikus, paragenikus vagy metagenikus kategóriák státusával kapcsolatosan, amelyek minden értelemben felosztják az irodalom mezőjét. Az alakzat meglehetősen tiszta formális kategóriának számít; az elbeszélés úgyszintén, mivel egy esemény vagy egy cselekmény elmesélésének aktusaként határozódik meg, bármi legyen is ezen esemény vagy cselekmény tartalma. A mimologizmus ugyanilyen mértékben tiszta tematikus kategória, mivel a metalingvisztikai vitában betöltött helyének tartalma mimologikusként határozza meg a nyelv természetéről való elmélkedést vagy spekulációt. Rákérdeztem tehát azon általános fogalmak viszonyára, amelyek közül egyesek inkább valamilyen formális meghatározástól, mások egyfajta tematikus meghatározástól, és legtöbbször talán e két

²⁵ GASTON BACHELARD: *La Psychanalyse du feu* [1949]. Gallimard, coll. „Idées”, Paris, 1965, 15, ahol ezt a magyarázó munkát – amelyet később, mint tudjuk, kiterjeszti a vízzel, a földdel, a levegővel stb. kapcsolatos álmodozásokra is – pontosan az „objektív megismerés pszichoanalízisére” irányuló erőfeszítéshez társítja, amely 1947-ben a *La Formation de l'esprit scientifique*-et [A tudományos szellem kialakulása] alkotta. A csábítások magyarázata (ebben az értelemben: „pszichoanalízis”) az az eszköz, amely biztosan nem eltávolítja őket (de nem is ez a cél), hanem amely – az „indukciók meghamisítása” – révén talán megakadályozza őket abban, hogy *episztemológiai akadály* váljanak. Úgy vélem, ez az a funkció, amely a bachelard-i vállalkozás két oldalát összekapcsolja. Jőmagam, képességeim szerint, megkíséreltem ezt a mimologikus álmodozásra alkalmazni – egy olyan csábító álmodozásra, amelyhez Bachelard is jócskán hozzájárult, mégpedig a magyarázatnak ebben az egyszerre kritikus és szimpatikus szellemében. A *Mimologiques*-ban, többek között, innen ered az egyik, kétszeresen is az említett témára vonatkozó fejezet („Le genre de la rêverie” [„Az álmodozás műfaja”).

kritérium egyféle kereszteződésétől függnék. Így tehát, mint tudjuk, a tragédia meghatározható dramatikus reprezentációs módú nemes cselekmény, az eposz narratív módú nemes cselekmény, a komédia dramatikus módú hétköznapi cselekmény, ez pedig egy üres helyet hagy a narratív módú hétköznapi cselekmény számára; a *Poétikában* Arisztotelész ezt az üres rubrikát tölti be egy némileg fantomszerű [*fantomatique*] műfajjal, amelynek antik megnyilvánulásai nem jutottak el hozzánk, és amelyet „paródiának” keresztelt el, de amelyet manapság hajlamosak vagyunk inkább a regénnyel példázni, legalábbis az angol *novel* értelmében, amely Fielding szerint „prózában megírt komikus eposz” – a *romance* ugyanis a mi szemünkben a prózában megírt komoly, heroikus vagy szentimentális eposzhoz áll közelebb. Ez a minden bizonnyal kezdetleges és hiányos, ám alapvető táblázat, amelyet Arisztotelész implicite javasolt, és amely az irodalom későbbi fejlődésére alkalmazható, mint a múltbeli, jelenbeli és jövőbeli irodalmi műfajok általános rendszerének elindítója, egy olyan rendszeré, amely minden korszak elméleti libidóját elbűvölte és izgatta, és amely egyeseket arra ösztönzött, hogy megkíséreljék ebben az értelemben kiegészíteni – különösképpen úgy, hogy a dramatikus és narratív mód mellé egy harmadik módot rendelnek, amely elég meghatározatlan ahhoz, hogy magába foglalja és egyesítse mindazt, ami a másik kettőből hiányzott, de amely nagyon nehezen képes összefüggésbe lépni velük: ez a „lírának” nevezett mód lett volna. 1976-ban ennek az összetett, sőt zavaros, de legalábbis visszás helyzetnek egy hosszú cikket szenteltem: ez a „Genres, types, modes” [„Műfaj, típus, mód”] volt, amely 1977-ben jelent meg a *Poétique*-ben, és amelyből két évvel később, néhány kiegészítést követően, az *Introduction à l'architexte* [*Bevezetés az architextusba*] című tanulmány lett.²⁶ Ez a kis könyv semmiképpen sem óhajtott az irodalmi műfajok kimerítő elmélete lenni, mint Northrop Frye *A kritika anatómiája* című könyve, hanem inkább az ilyen vállalkozás során felmerülő mindennemű probléma és nehézség történeti és kritikai vizsgálatára törekedett. Az ekkor függőben hagyott problematika kicsit később a *Fiction et diction*-ban [*Fikció és dikció*], az irodalmiság módjaira és szerveződéseire [*régimes*] való rákérdezés új perspektívájában fog visszatérni.

Az Arisztotelész által tárgyalt vagy felidézett négy alapvető műfajt tartalmazó táblázat tehát váratlanul a paródiának azzal az „alacsonyrendű” műfajával szembesítette az olvasót, amelyet Arisztotelész a fentebb említett terminusokkal határozott meg. Ám az általa idézett ritka példák inkább e terminus modern – azaz tág – értelmében vett „parodikus” irodalmi (és egyéb) gyakorlatait juttatják eszünkbe: ilyen többek között az a fajta heroi-komikus eposz, amelynek Boileau *Lutrinje* [*A pulpitus*] az egyik klasszikus kiteljesedése (burleszk cselekmény, heroi-

²⁶ Seuil, Paris, 1979.

kus stílusban), vagy ilyen a scarroni travesztia (*Éneide travestie* [*Travesztált Aeneis*]) is, amely, épp ellenkezőleg, burleszk stílusban ad elő egy előző, ismert szövegből átvett heroikus cselekményt. Az arisztotelészi kategóriákhoz viszonyítva tehát nem arról volt már szó, hogy, Fieldinghez hasonlóan, azt kutassuk, melyik modern műfaj tudja betölteni az Arisztotelész által a paródia számára kijelölt helyet, hanem inkább arról, hogy rákérdezzünk, hogyan határozható meg és osztályozható azoknak a műfajoknak az összessége, amelyeket általában, és olykor zavarosan, még mindig paródiának minősítünk. Erre a munkára 1979-ben vállalkoztam, és három év múlva ebből lett a *La littérature au second degré* alcímet viselő *Palimpsestes* [*Palimpszesztusok. Irodalom másodfokon*].²⁷ Voltaképpen ez az a másodlagosság, amely egymástól igen különböző műveket jellemez együttesen, a pszeudo-homéroszi *Batrakhomiomakhiától* kezdődően Giradoux *Elektrájáig* vagy Tournier *Péntekéig*: ezek a közös vonással bírnak, hogy mintegy beoltották őket korábbi szövegekbe [*se greffer*]: ezekből vagy a témát veszik át (azért, hogy különféle transzformációknak vessék alá), vagy pedig a módszert (a „stílust”, azért, hogy egy más elképzelésre alkalmazzák). A transzformáció és az imitáció e két alapvető gyakorlatának a három sarkalatos funkcióval – a játékos, a satirikus és a komoly rendszereivel – való kombinációja szolgáltatva számomra újból a vázat egy olyan, kétosztatú táblázathoz, amelyben az általam akkor *hipertextualitás*nak nevezett jelenség számtalan megnyilvánulása szerepelt mindenféle megoszlásban és újracsoportosításban. A megnevezés kicsit szerencsétlennek bizonyult, többek között azért, mert a *hipertextus* terminus nem sokkal később egy ettől igen különböző (noha nem minden kapcsolatot nélkülöző) jelentést nyert (bár lehet, hogy már addigra is rendelkezett vele), amely mára nyilvánvalóan fontosabbá vált az enyémnél, és amely különféle félreértésekre ad okot. Önkritika gyanánt még azt is hozzátenném, hogy összefoglaló meghatározásom – miszerint a hipertextus „olyan szöveg, amely nem kommentárként kapcsolódik egy korábbi szöveghez” – nem bizonyult teljesen kielégítőnek, mivel egy tisztán negatív kritériumot tartalmazott: ez azzal a kockázattal járt, hogy akkor talán nem lesz alkalmazható, ha olyan származtatott szövegfajtát vagy -fajtákat fedeznek fel, amelyek nem kommentárok, de nem is hipertextusok. A pozitív kritérium (amely tehát bosszantóan hiányzott a meghatározásomból, de a leírásomból szerencsére nem) nem más, mint hogy a hipertextus – szemben a kommentárral – nem hipotextusa *ürügyén*, hanem *abból kiindulva* létezik, vagyis mindig ez utóbbi direkt vagy indirekt módosításából származik: stílusváltás révén létrejövő módosításból, mint a travesztiákban, témaváltásból létrejövő módosításból, mint a *pastiche*-okban, vagy pedig minimális változtatásból adódóan, mint a szigorú értelemben vett paródiákban (például amikor Giradoux azt mondhatja egyik szereplőjével: „Egyetlen lény hiányzik még önnek, és minden újra benépesül”). Pozitívabban úgy kellett volna megfogalmaznom: „a hipertextus egy olyan

²⁷ Seuil, Paris, 1982.

szöveg, amely formális és/vagy tematikus transzformációs folyamat révén, egy másik szövegből származik”. Igaz, hogy ez a javított meghatározás egy csapásra a fordításokra is alkalmazható: erre akkoriban nem gondoltam, de kicsit később fel kellett ismernem, hogy a maguk módján tulajdonképpen a fordítások is hipertextusok, amelyeknek már a transzformációs alapelvük is tisztán nyelvészeti természetű, vagy legalábbis annak mutatkozik.

A hipertextualitás területének a felfedezése hívta fel a figyelmemet egy jóval tágabb tárgy létezésére, tudniillik azoknak a módoknak az összességére, amelyek egy szöveg révén meghaladják saját „klauzurájukat” [„clôture”], vagy immanenciájukat, és amelyek révén kapcsolatba léphetnek más szövegekkel. A szövegnek ezt a textuális transzcendenciáját kereszteltem el „transztextualitásnak”: e módzatok egyike az explicit és tömör hipertextualitás; a második a pontos idézet és az általában implicit allúzió, amelyet akkoriban „intertextualitásként” kezeltek; a harmadik a már említett és *metatextus*nak újrakeresztelt kommentár; a negyedik a szövegek és a számukra többé vagy kevésbé jogosan kijelölt műfajok közötti „architektuális” kapcsolódások; sőt az elsőt tanulmányozva egy ötödikkel is találkoztam. A hipertextusok az olvasókkal mindig is egyfajta *hipertextuális szerződést* hoznak létre, és ez lehetővé teszi számukra, hogy szándékuk felismerhetővé, és teljesen hatékonyá váljon: ha valaki az *Íliász* paródiáját vagy egy Balzac-*pastiche*-t kíván írni, az az érdeke, hogy *bejelentse* szándékát, mert különben azt kockáztatja, hogy célja észrevétlen, tehát hatástalan marad, mint ahogy, a beszédaktusok austini elmélete szerint, egy kérdésnek is először fel kell ismertetnie illokutív kérdés-státusát, ha el akarja érni perlokúciós célját, azaz ha válaszra vár. Az irodalmi mű maga is beszédaktus, mint ahogy – legalábbis Philippe Lejeune önéletrajzra vonatkozó kutatásai óta mindenképpen – fel is ismerjük az ilyen „paktumok” fontosságát a műfaji státusuk megértése, tehát recepciójuk pertinenciája szempontjából. Maguk a hipertextuális művek mindig is hipertextuálisnak nyilvánítják magukat egy többé-kevésbé kifejtett önkomentár segítségével: ennek a legrövidebb és gyakran a leghatásosabb formája a cím. E mellett azonban még fenntarthatják mindazt, amit egy előszó, egy ajánlás, egy mottó, egy jegyzet, egy mellékelt szórólap, egy levél, a sajtó számára tett nyilatkozat stb. jelezhet. A hipertextuális műveknek végső soron – akárcsak a többi műnek, sőt még inkább – szükségszerűen a *paratextuális*nak nevezett eljárások összességéhez kell fordulniuk: ezeknek 1987-ben egy könyvet szenteltem, amelynek már maga a címe is, első pillantásra és kétszeresen is paratextuális volt: *Seuils* [Küszöbök].²⁸ Egy éles szemű újságíró (mindnyájan azok) ez alkalommal megkérdezte, vajon tudatában voltam-e annak, hogy könyvem címéül kiadóm nevét választottam; nyilván azt válaszoltam neki,

²⁸ Seuil, Paris, 1987.

hogy nem, és hogy ő fedte fel számomra ezt az elképesztő egybeesést; sok szó esett akkor Freudról, az elvételekről és a leleplező lapszusokról.

Az egyik könyv részlete szolgáltatta tehát számomra a következő könyv egészének témáját: ez a bizonyos értelemben késleltetett genetikussá válásomnálam meglehetősen állandónak tűnik – talán mindenkinél az, de e téren mindenki csupán saját személyes tapasztalatairól tehet tanúbizonyosságot. Annyi azonban bizonyos, hogy az azonos oldalági leszármazás a paratextus vizsgálatától ismét csak elvezetett ahhoz, amit elméleti utam legutóbbi szakaszának neveznék.

Ha a maguk legkonkrétabb kapcsolatában szeretnénk megragadni a dolgokat, a láncolat szerintem nagyjából a következő: a *Seuils*-ben lényegében még azt írtam, a paratextus – ami, megjegyzem, magában foglalja a kiadói gyakorlatok összességét, vagy legalábbis e gyakorlatok olvasható nyomainak összességét – végső soron *nem más, mint aminek segítségével egy adott szövegből könyv lesz*. Egyáltalán nem akarom megtagadni ezt a sommás formulát, inkább csak azt mondanám, hogy csupán utólag vettem észre elméleti, vagy – hogy egy specifikusabb terminust használjak, amelyet itt is (akárcsak másutt a *transzcendencia* fogalmát) megfosztok minden metafizikai felhangjától – *ontológiai*, azaz a művek létmódjára vonatkozó implikációit. E formula által implicite felvetett kérdés (*a szövegtől a könyv felé*) tulajdonképpen a következő, amelyet nagyon könnyű feltenni és nagyon nehéz megválaszolni: *mi a különbség a szöveg és a könyv között?* Abban a cikkemben, amelyet a *Magazine littéraire*-ben 1983 februárjában, tehát a *Palimpsestes* és a *Seuils* között – de már ez utóbbi előkészítése közben – jelentettem meg („Transtextualitás” [„Transtextualitások”]) így határozta meg a paratextus fogalmát (itt egy kicsit hosszabban kell idéznem magam):

„[...] az a hely, ahol az irodalmi mű lényegi jellegzetessége, az *idealitása* [*idéálité*] válik kérdésessé. Ezen azt a létmódot értem – tettem hozzá –, amely a világ többi tárgya között – ezen belül pedig a művészet termékei között – a sajátja. Egy irodalmi mű ontológiai státusa nem ugyanaz, mint egy festményé, egy zeneműé, egy katedrálisé, egy filmé, egy koreográfiáé, egy happeningé vagy egy becsomagolt tárgyé [természetesen abban az értelemben, hogy Christo becsomagolja a műemlékeket, vagy legalábbis bezárja a tájakat]. Az idealitástípus [*type d'idéalité*], azaz, gondolom, a „műalkotás maga” és megnyilvánulásának körülményei, kétségkívül minden egyes esetben specifikusak és *sui generis*-nek tekinthetők. Az *eltűnt idő* nyomában létmódja például nem ugyanaz, mint a *Delft látképé*, többek között azért sem, mert a *Delft látképe* a hágai múzeum egyik termében „található”, Az *eltűnt idő* nyomában pedig egyszerre mindenhol ott van (mindegyik jobb könyvtárban) és sehol sincs egyszerre: Az *eltűnt idő* példányainak egyik tulajdonosa sem „birtokolja” ezt a művet úgy, ahogy a Mauritshuis birtokolja a *Delft látképét*. A maga módján bizonyára Vermeer műve is meghaladja a Hágában őrzött négy-szögletű, festett vásznat, de kétségkívül nem úgy, ahogy Az *eltűnt idő* meg-

haladja különböző kiadásainak számtalan példányát [...], és akkor persze a fordításokat még csak nem is említettük. Példányok, a szöveg állapota, kiadások, fordítás: ez már maga a paratextualitás; erre gondoltam, amikor fentebb azt mondtam, hogy itt a szöveg idealitása kérdőjeleződik meg: a szöveg idealitása itt egyszerre megnyilvánul és kompromittálja is magát. Úgy nyilvánul meg, hogy közben kompromittálja magát – mondjuk egy szóval úgy, hogy itt állítja ki [s'expose] magát, és hagyjuk a még általam se ismert részleteket e munka hátralevő részére. Ebből azonban már természetesen az is érthetővé válik, hogy az irodalmi szöveg [...] idealitása a transzcendencia egy új formája: a műnek a különböző materializációihoz, vagy grafikus, kiadói és kétségt kívül olvasói „megjelenítéseihez” viszonyított transzcenciája, röviden: az egyik koponyától a másikig ívelő útvonal egésze.”

Remélem, megbocsátják nekem, hogy – az előző diskurzusnál voltaképp semmivel sem narcisztikusabb módon – önmagamot idéztem. Azért ismétlem itt magam, hogy megfigyeljük, ez az 1983-ból származó oldal csírájában már magában rejti annak a könyvnek a lényegi témáját, amely csak később, 1994-ben jelent meg: a *L'Œuvre de l'art* [*A művészet műve*] első kötetéről van szó, amelynek specifikus címe, miként az várható volt, *Immanence et transcendance* [*Immanencia és transzcendencia*]. Ebben a cikkben ma csupán a következőket találok helyesbítendőnek: egyrészt az irodalmi szöveg sajátjaként felfogott idealitás gondolatát, mivel azóta rájöttem, hogy az irodalmi szöveg legalábbis a zenei partitúrával vagy a koreográfiával osztozik e státuson, és másrészt – de erre rögtön visszatérek – a szöveg idealitása és a mű transzcenciája között létrejött fogalomzavart. A *Seuils* előkészítése végül is bogarat ültetett a fülembe, ám ez csak tíz év múlva, ráadásul több közbeeső szakasz után hozta meg a gyümölcsöt – már ha egy bogár gyümölcsöt hozhat egyáltalán. Ezek közül az első a *Nouveau discours du récit* megírása volt, amely, mint a címe is mutatja, a *Discours du récit* egyszerre defenzív és önkritikus utóiratoként szerepel; a második a *Seuils* tulajdonképpeni megírása; a harmadik pedig egy négy esszéből álló kis kötet, a *Fiction et diction* [*Fikció és dikció*]²⁹ megírásakor adódott: ez utóbbi ma valamiféle átmeneti műnek tűnik számomra – akarom mondani: a poétikától, vagyis az irodalomelmélettől az esztétika (az amúgy megkérdőjelezhető, tehát teljesen ideiglenes értelemben, általános művészetelméletként felfogott esztétika) fele tartó átmenetnek.

Amikor utólag ennek az újabb (a kritikáról a poétikára való áttérést követő) kiszélesítésnek az okaira kérdezek rá, két, egymást kölcsönösen kiegészítő okot kell találnom. A második – mint azt már az imént is jeleztem – az az igény, hogy

²⁹ *Seuil*, Paris, 1991.

világosan felvázoljam a szöveg idealitása és a könyv materialitása,³⁰ vagy általánosabban, orális vagy írott megnyilvánulásai közötti viszonyt. Az első, a fontosabb és könnyebben megfogalmazható ok pedig az, hogy amennyiben – egy széles körben elfogadott nézet szerint – az irodalmat művészetként, vagy az irodalmi művet műalkotásként fogjuk fel, ebből le is vonjuk azt a már kevésbé elterjedt következtetést (amelyet azonban már a kezdetektől fogva szándékomban állt levonni), hogy ténylegesen is műalkotásként kezeljük. Ekkor érkezik el az a pillanat, amikor – még ha sok más kérdés után is – szükségét érezzük annak, hogy önmagáért és önmagunkért is szembenézzünk azzal a tágabb kérdéssel, hogy: „Mi a műalkotás?”. Még akkor is, ha csak arra a – valamiféleképpen átmeneti – kérdésre próbálunk válaszolni, hogy: „Mennyiben műalkotás az irodalmi mű?”, vagy, Jakobson egyenértékű terminusaival: „Mitől válik műalkotássá a verbális üzenet?”. Ez az átmeneti kérdése a *Fiction et diction* ennyiben nagyon is tranzitív első fejezetének, amely egyben a kötet címét adja. Erre azt a – szerencsére (legalábbis így remélem) inkább pertinens, mintsem eredeti – választ adtam, hogy az irodalmi mű „esztétikai funkciójú verbális tárgy”, és hogy az irodalom tehát nem más, mint az esztétikai funkciójú verbális tárgyak létrehozásának művészete. Ez nyilvánvalóan egy olyan sajátos változat, amely később a *L'Œuvre de l'art* általánosabb meghatározásává válik: „A műalkotás esztétikai funkciójú artefaktum”.

Ezen újabb szakasz két elfogadható okát már az imént is jeleztem, ám most még egy harmadikat is fel kell idéznem, amelynek kiváló tényezője érzékelhetően korábbi, és amely egy elég hosszú intellektuális lappangási időtartamot fed fel. 1980 őszén, amikor – különösebb illúziók és jövőbe vetett bizalom nélkül – megpályáztam a Collège de France egyik tanszékét, alkalmam volt, többek között, e szépséges intézmény tagjai közül néhány „tudóssal” találkozni (a szó „durva” értelmében), akik előtt, változatos hangnemben, több ízben is elő kellett adnom kutatási és oktatási programomat. Többségük szórakozottan és el-elkalandozó figyelemmel hallgatott, mivel már választottak, méghozzá kitűnően. Egyikük azonban, akit nem láttam viszont az Ulm utcában közösen eltöltött hosszú évek óta, Pierre-Gilles de Gennes fizikus – akkor már a Nobel-díj várományosa – egy olyan kérdést tett fel nekem, amely abban a pillanatban kissé elgondolkodtatott, és az elkövetkező években is sok rágódásra adott okot. Programom tehát „Az irodalmi formák elmélete” címet viselte: ez olyan cím, amelyet kevésbé gondoltam kétértelműnek az e tárgytól kissé távol álló elmék számára, mint a „Poétikát”,

³⁰ Ezt a különbséget nagyszerűen illusztrálja a Jean Santeuil egyik oldala, amelyet, legnagyobb bosszúságomra, nem idéztem ezzel a témával kapcsolatban – de sose késő ezt megtenni: újév előestéjén Jean házitanítója, akinek ő korábban egy „kis mellszobrot” adott ajándékba, maga is hoz Jean-nak „ajándékokat. Ez egy könyv volt Joubert-től. Beulier úr két órán keresztül olvasta Jean-nal ezt a könyvet; mihelyt befejezték [...], abban a pillanatban, amikor Jean, a könyvre pillantva, így sóhajtott fel: »Egyetlen ajándék sem okozhatott volna nagyobb élvezetet számomra«, Beulier úr visszavette a könyvet, betette a táskájába és többé soha sem hozta vissza. Minthogy értelmét, lelkét és erkölcsi támogatását ajándékozta Jean-nak, mindenét neki adta...” (Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, 1971, 269).

amit (én legalábbis) e cím szinonimájának tartok. A kétértelműség ott nyilvánult meg, ahol én naiv módon nem is számítottam volna rá. Jó tudósként de Gennes mindjárt a lelegején megkért, hogy, ha lehet, röviden mutassam be neki „saját” irodalomelméletemet. Mivel az irodalomelméletet, egy elkötelezett magyarázó hipotézishez képest, mindig is inkább egy semleges diszciplínának tartottam (az irodalmi formák általános tanulmányozásának), majdnem elakadt a szavam: ezzel egy csapásra és végérvényesen elidegenítettem magamtól, éppen azért, hogy magamban az „elmélet” szónak a két mezőben betöltött értelmi (és fokozati) különbségeiről töprengtem. Beszélgetőtársamat tehát *in petto* megfontolatlan fogalmi átvitelrel vádoltam, magamnak azonban be kellett vallanom, ténylegesen nem rendelkezem *egyetlen* irodalomelmélettel, és hogy nem is látom be, miben is állhatna egy ilyen dolog. E hiányérzet tehát több éven keresztül alattomosan kísért engem, mígnem egy szép napon megértettem, hogy e téren az „elmélet” a szó szigorú értelmében a következőt jelenti: ha nem is a magyarázat, legalább a *meghatározás* kísérlete, tehát az említett „Mi a...?” kérdésre való válasz kísérlete – még akár a „Mikor beszélhetünk...?” formában is (erre a továbbiakban majd még visszatérek). Miután ezt a kérdést felismertem, „saját” válaszom, amint fentebb már jeleztem, 1986–1987 telén már magától adódónak tűnt, igaz, kissé megkésettnek is ahhoz, hogy megosszam azzal, aki rákérdezett, és aki már bizonyosan nem törődött velem. Gondolom, erre mondják azt, hogy eső után köpenyeg.

Mielőtt ezt a specifikus területet, az irodalmi mű területét elhagytam volna, megkísérletem elosztatni egy-két olyan félreértést, amelyekért minden kétséget kizáróan én magam vagyok felelős, mivel nem fejeztem ki magam elég világosan. A *Fiction et diction* névadó fejezetében az irodalmiság kétféle szerveződését [régimes] különböztettem meg: az első, amit „konstitutívnek” neveztem, a műfaji vagy formális hovatartozásukból adódóan, az úgymond *a priori* irodalmiként felfogott (írott vagy orális) szövegekre vonatkozik: ilyenek például a fikciós szövegek (manapság tipikusan a regények vagy a novellák), továbbá a költői szövegek (annak ellenére, hogy a költészet meghatározási kritériuma egy jó százada egyre bizonytalanabbá válik), és akkor még nem is számítottuk ide az olyan szövegeket, mint a klasszikus kor eposzai és tragédiái, amelyek egyszerre rendelkeznek mindkét jellemzővel: ahogy egy „jó” vagy „rossz” festmény *per definitionem* mindig a festészethez és egy opera mindig a zenéhez tartozik, a „rossz” irodalom szükségszerűen irodalomnak számít, még ha csak egy nyilvánvaló logikai okból kifolyólag is. A második szerveződés, amit „kondicionálisnak” neveztem, az olyan szövegekre vonatkozik, amelyek irodalmi jellege erősebben függ egy *grosso modo* esztétikai jellegű odafigyeléstől.³¹ Egy történelmi vagy egy filozófiai művet csak

³¹ Akkoriban kissé óvatlanul *megítélésről* [appréciation] beszéltem, sőt (*i. m.*, 27.) esztétikai *kielégülésről* [satisfaction] is, anélkül, hogy figyelembe vettem volna az utólag felállított különbséget a *megítélés* és az *odafigyelés* [attention] között. Minden bizonnyal túlzás az esztétikai *kielégülést* megtenni a kondicionális irodalmiság kritériumává, mert egy negatív megítélés („Ez a szöveg nem szép”) szin-

annyiban fogadunk be irodalmi műként, amennyiben az olvasóik esztétikai odafigyeléssel fordulnak hozzájuk – például (hogy gyorsabban haladjunk) stilisztikai odafigyeléssel, mint az gyakran megesis a történetírásban Tacitusszal vagy Michelettel, a filozófiában Platónnal vagy Nietzschevel – és ez egyébként, a különféle ízléseknek megfelelően, egyébként megeshet minden más művel is. Ebből adódik, hogy az ilyen művek „irodalmi” jellege szükségszerűen ingadozik a „receptió” individuális vagy kollektív feltételei szerint: amit valaki olyan történelmi vagy filozófiai szövegnek tart, amely ezeknek az intellektuális diszciplínáknak a sajátos érvényességi kritériumait mutatja fel, azt másvalaki irodalmi szöveggént fogja megítélni, azaz olyan esztétikai tárgyként, amelynek valamely „igazságértékhez” való viszonya kevésbé fontos, mint vonzereje – s ez arra fogja feljogosítani, hogy egy sikon csodálja ezt a szöveget, egy másikon viszont becsülje le, ítélje el sőt – mint oly gyakran egyébként – akár figyelembe se vegye. Ez a kondicionális jelleg azonban semmiképpen sem csökkenti a szóban forgó esztétikai viszonyulás [*relation esthétique*] intenzitását; az is lehet, hogy csak még *intenzívebbé* teszi: amit eddig – hozzávetőleg – az *egyedül* kedvelhetőnek véltem, azt most már – kétségkívül nem túl racionális, de annál nyomósabb – okom van még inkább kedvelni.

A kondicionális irodalmiságok számomra tehát egyáltalán nem másodrangú vagy alacsonyabbrendű irodalmiságok, épp ellenkezőleg; és ezen a ponton elég világosan láthatóvá lesz az általában vett „esztétikai tárgyak” (a csak esztétikai odafigyelés révén esztétikai tárggyá váló fa, állat, táj stb.) és a műalkotások (amelyek csak az intencionalitás révén és nagy mértékű intézményesülés által válnak műalkotássá) közti különbség sajátos esete: az előbbieket tekintetében a szemléző hozzájárulása gyakran intenzívebb, mint az utóbbiak tekintetében, amelyeknek a vonzereje éppen a szándékosságra törekvést sínyli meg. Az akaratlan csábítás, vagy az, amelyik ilyennek tűnik, gyakran jóval hatásosabb, mint a másik: a művészetnek, ahhoz, hogy tetszést váltson ki (hiszen erről van itt szó), mint mondják, „el kell rejtenie a művészetet”; a természet azonban nem rendelkezik semmi hasonlóval, amit el kellene rejtenie, mivel a természet e téren, mint Kant mondja, „nem jár a kedvünkben”, ezért tehát semmilyen viszonzást sem vár el tőlünk cserébe: épp ellenkezőleg, mi „leljük kedvünket befogadásában”, anélkül, hogy ő bármit is

tén egy szöveghez való viszonyulás (azaz először egy odafigyelés) jele. A legóvatosabb megfogalmazás tehát az lehet, hogy a kondicionális irodalmiságokat azáltal határozzuk meg, hogy egy szöveghez, bármilyen legyen is az, olyan esztétikai *odafigyeléssel* fordulunk, amelyet magát is az „(esztétikai szempontból) tetszik-e nekem ez a szöveg?” *kérdés* határoz meg. A válasz, tehát a megítélés, ettől fogva lehet pozitív vagy negatív, a szöveghez való viszonyulás ettől azonban nem lesz kevésbé esztétikai jellegű. A kondicionális (vagy megítélési [*attentionnelles*]) irodalmiságokat tehát egy személyes megítélés szükségéből határozhatjuk meg, de csak azzal a feltétellel, ha nem keverjük össze a megítélést és a kielégülést.

elvárna tőlünk.³² Ellentétben azzal, amit e témáról mondtak,³³ a *fikció* és a *dikció* terminusainak rendjében (ha, nagyon is leegyszerűsítve, ezeket a *konstitutív* és a *kondicionális*, vagy az *intencionális* és az *odafigyelések* [*attentionnel*] szinonimáiként vagy emblémáiként fogjuk fel) tehát nincs „elsőbbségi” rend [*ordre de „préséance”*] – aminek, gondolom, egyáltalán nem is lenne értelme; ami pedig a *preferencia* rendjét [*ordre de préférence*] illeti – ha azt ki kellene jelölni –, számomra elég könnyű lenne az ellenkezőjét elképzelni: én mindig is igyekeztem szembeszállni azzal a gondolattal, hogy a regény lenne a *par excellence* irodalmi műfaj; és – Valéry által emlékezetesen kifejtett okokból (miért épp a márkinő?, miért épp öt óra-kor?) – a fikcionális invenciót gyakran igen haszontalannak vélem, éppen az önkényesség megindokolására szolgáló – többé-kevésbé ügyetlen és többé-kevésbé diszkrét – igyekezete miatt.³⁴ Ezen a ponton a véleményem nyilvánvalóan eltér Käte Hamburger álláspontjától,³⁵ aki számára a *Dichtung* mezője végső soron a narratív és a dramatikus fikció – valamint, már jóval problematikusabban, a lírai költészet – mezőjére korlátozódik, anélkül, hogy többet is megtudnánk arról, milyen státust tulajdonít az olyan formáknak – az első személyben megírt fikciót is beleértve –, amelyek nem az említettek hatáskörébe tartoznak, és amelyeket ő – úgy tűnik – hajlamos kizárni. Amennyire ezt az útvonalat rekonstruálni tudom, ebből a túlzó, de épp e túlzásból kifolyólag mégiscsak ösztönző tézisből indultam ki (amellyel 1985-ben találkoztam), és így jutottam el a (nagy vonalakban Hamburger által felvállalt) konstitutív és a (Hamburger által kizárt) kondicionális irodalmiságok megkülönböztetéséhez: így valamiféleképpen a kettősségen alapuló elmélettel [*théorie dualiste*] (az irodalmiság kétféle szerveződése) váltottam fel az elméletek párbaját [*duel de théories*], vagy másképp, az (Arisztotelésztől Hamburgerig tartó) „esszencialistát” a „kondicionalistára” cseréltem. Ez utóbbit a maga módján Goodman megfogalmazása illusztrálja (nem azt kell kérdeznünk, „What is art?”, hanem azt, „When is art”): mivel egyes irodalmiságok inkább a *what*, míg mások inkább a *when* kérdésétől függnek, tekintet nélkül az előbbieknél az utóbbiakkal szembeni elvi [*de principe*] kiváltságára.

Ehhez az elég nagymértékű félreértéshez kapcsolódik néhány más, specifikusabb félreértés is. Az első az önéletrajz műfajára vonatkozik, amely *elvileg* a kondicionális szerveződéstől, tehát inkább a *dikciótól*, mintsem a *fikciótól* függ (abban az értelemben, hogy saját életünket elmesélni – ha úgy tetszik, az egyiket a másik-

³² IMMANUEL KANT: *Critique de la faculté de juger*. § 58. [Magyarul: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Ictus Kiadó, Szeged, 1997, 58. §, 281.]

³³ JACQUES LECARME – ÉLIANE LECARME-TABONE: *L'Autobiographie*. Armand Colin, Paris, 1997, 269–273.

³⁴ Lásd *Vraisemblance et motivation* [Valószínűség és motiváció]. = *Figures II*.

³⁵ Lásd később: *Une logique de la littérature*, 323 [Logik der *Dichtung* (1957, második, bővített kiad. 1968)].

hoz kapcsolni – vagy naplót vezetni *a priori* nem azt jelenti, hogy irodalmi művet hozunk létre, szemben azzal, mint amikor egy drámát vagy egy regényt írunk); ez azonban, legalábbis Rousseau és Chateaubriand óta jól érzékelhető okokból, tulajdonképpen közelebb áll a konstitutív szerveződéshez, mint sok más műfaj. Ezeket az okokat Jean Prévost már jelezte: ő sokféle érv felsorolása alól mentesített engem, amikor „a memória spontán választásairól, észrevétlen deformációiról” beszélt, amelyek „mindannyiunk számára képesek saját természetes esztétikumunkat nyújtani; emlékirataiban a legkevésbé művészi hajlamú ember is önkéntelenül művésszé válna”.³⁶ E kétségkívül kissé optimista megjegyzés szerint az önéletrajz *par excellence* képviselhetné az én ízlésnek megfelelő irodalmi műfajt, mivel valamelyest konstitutív módon foglalná magában egy *akaratlan művészség* [*artisticité involontaire*] paradox, de számomra értékes, kritériumát: az önéletrajzíró, vagy másképp az *önkéntelen író* [*l'écrivain malgré lui*]. Egy ilyen megfogalmazás minden bizonnyal nem szó szerint értendő, hiszen a műfaj – legalábbis a professzionális irodalom területén – már régóta elvesztette (teljesen relatív) ártatlanságát, anélkül hogy ezzel esztétikai súlyát mindenkor növelte volna; annyira azonban talán mégiscsak elegendő, hogy megmutassa, az önéletrajzot egyáltalán nem egy esztétikailag alacsonybbrendű műfajként fogom fel, mint ahogy ezzel furcsamód megvádoltak. Idézem: „Gérard Genette-é az érdem, hogy a *Fiction et diction*-ban felvetette e két alakzat közötti lényegi különbséget, de a másodikat ő maga is [akárcsak Jean-Paul Sartre] eltávolítja az irodalom területéről, vagy legalábbis annak kedvelt területéről. Az irodalom két teoretikusa által egyaránt osztott vélemény a következő: az önéletrajz nem legitim forma. Egész életük során ugyanúgy volt egy bizonyos elképzelésük az irodalommal, mint ahogy másoknak Franciaországgal kapcsolatban.”³⁷ Remélem, hogy – mint ahogy mondani szokás – „odaát” *A szavak* szerzője ezt az ihletett diagnózist hozzám hasonlóan ízeleteti magában: ez még egyszer létrehozna „véleményközösségünket”. Kissé mindig meglep, hogy egy adott tárgynak, különösképpen pedig az itt szóban forgó önéletrajz műfajának a specialistái manapság milyen megrögzötten állítják be ezt a tárgyat, és így közvetetten önmagukat is úgy, mint valamiféle üldöztetés áldozatait: mintha szándékuk – és önmaguk – csak akkor található megvalósulásra, ha fennen hirdetnék, hogy ezt a szándékot – és ezzel *önmagukat* is – valamely domináns ideológia ösz-

³⁶ JEAN PRÉVOST: *La Création chez Stendhal*. Mercure de France, Paris, 1951, 92. Ez a megjegyzés amúgy a retrospektív autobiográfiára, és nem az azonnal lejegyzett naplóra vonatkozik, amelyből igazából „az emlékezet használata” hiányzik, mondja Prévost éppen Stendhal 1804-es naplójával kapcsolatban. De a naplórás aktusában [*acte diariste*] esetleg a csábítás *egyéb* mozgatórugóit is megtalálhatnánk.

³⁷ JACQUES LECARME: *L'hydre anti-autobiographique*. = *L'autobiographie en procès*. Sous la direction de Philippe Lejeune. Université Paris X, 1997, 36. [A kötet címében szereplő „en procès” a franciában egyszerre jelentheti azt is, hogy „alakuló”, és azt is, hogy „perbe fogott”. – *A ford.*]

szeesküvés formájában támadó szörnyetege üldözi minden irányból. Az önéletrajzra, e manapság virágkorát élő műfajra vonatkozóan a *L'Autobiographie en procès* [Az alakuló/ perbe fogott önéletrajz] tudatosan kétértelmű cím elég jól visszaadja a *captatio benevolentiae* ezen agyafúrt formáját – mert e téren minden bizonnyal, már Rousseau – és különösen Chateaubriand! – óta, legalább ugyanannyi, ha nem még több retorikai közhellyel találkozhatunk, mint autentikus ihlettel, mintha csak az általános meg nem értettség hirdetése, sőt vállalása manapság egyre inkább helyettesítené a művek igazolásának azt a klasszikus argumentumát, amelyet a fontosságuk, vagy – ahogy Montesquieu merete nevezni – „[választott] tárgyának a fenségessége” jelentett.³⁸ Maga Philippe Lejeune is némiképpen ezt az attitűdöt állítja elének, amikor rámutat arra az „önéletrajzzal szemben tanúsított egy évszázados ellenállásra [a szó freudi értelmében],”³⁹ amely Brunetière-nek a „személyes irodalomról” szóló híres cikke (1888) óta tart. Ez a cikk valóban bántóan negatív volt, de abban már nem vagyok biztos, hogy ténylegesen egy egész század számára adta volna meg a hangot: néhány jól kiválasztott idézet még nem alkot statisztikát. Lejeune egy olyan, ezúttal Thibaudet tollából származó megfogalmazásra is felhívja a figyelmet („azoknak a művészetek, akik nem művészek, azoknak a regénye, akik nem regényírók”), amelyet becsmélőnek, és tehát alkalmasnak ítélt arra, hogy „az önéletrajzot kizárja a művészet területéről” – és egyúttal, természetesen, az irodaloméből is. Én, a magam részéről minden ilyen jellegű kizárást visszautasítok, mivel a „dikciós” műveket ugyanannyira irodalminak tartom, mint a fikciós műveket. Feltételezem, hogy az a tény, hogy az előbbieknél „kondicionális” irodalmiságot tulajdonítottam, és nem „konstitutívát”, mint a fikció esetében, szemmel láthatólag valahol Lejeune és Thibaudet között helyez el engem – ami nem is túl rossz hely; ám – ismétlem – a kondicionális számomra nem számít esztétikailag alacsonyabbrendű szerveződésnek. Úgy vélem, Lejeune-nel egyetértésben, elutasítok mindennemű esztétikai „hierarchiát”,⁴⁰ különösképpen pedig elutasítom Thibaudet megfogalmazásának mögöttes értelmét (ha egyáltalán ez az értelme), azaz a regény felsőbbrendűségének gondolatát. *Ha egyáltalán ez az értelme:* ebben azonban nem vagyok teljesen biztos, és ezt a megfogalmazást egyfajta axiológiailag semleges, sőt dicséret értelemben bízást a saját számlámra tudnám írni – mivel minden bizonnyal kitüntetett szeretettel viseltetek „azoknak a művészetek iránt, akik nem művészek” (ha ilyesmi egyáltalán létezik). Bárhogy legyen is, még egyszer utoljára kijelentem, hogy kedvelem ezt a műfajt (amelyet egyébként e pillanatban is...), legalábbis amennyiben esztétikailag az egyedi műveken kívül egyebet is meg lehet ítélni. Crocéval szemben azonban azt gondolom, hogy egyebet is meg lehet ítélni; bár ennek kifejtése már túlmutat mondandóm keretein.

³⁸ A *L'Esprit des lois* előszava. [Magyarul MONTESQUIEU: *A törvények szelleméről*. Ford. Csécsy Imre és Sebestyén Pál. Osiris – Attraktor, Bp., 2000, 41.]

³⁹ PHILIPPE LEJEUNE: *Pour l'autobiographie*. Seuil, Paris, 1998, 11–25.

⁴⁰ Ehhez lásd: *Quelles valeurs esthétiques?*, 63.

Szívem szerint ugyanezt mondanám el arról a másik műfajról, vagyis az előbbi egyik fajtájáról, amelyet néhány éve – legalábbis amióta ezt a terminust Serge Doubrovsky *Fils* [Fiú/Szálak] című könyvéhez készült mellékelt szórólapból átvettem, hogy *Az eltűnt idő nyomábanra* alkalmazzam⁴¹ – *autofikciónak* [*autofiction*] neveznek. Ez a fajta alkalmazás, bármennyire is sommás és vitatható, arra talán elég lehet, hogy újból rámutassak, számomra nem egy megvetendő gyakorlatról van itt szó. Ismétlem, olyan szövegek létrehozójaként határoztam meg, amelyek – formálisan vagy sem, de – önéletrajznak adják ki magukat, ugyanakkor (több-kevesebb) említésre méltó, esetenként közismert vagy nyilvánvaló eltérést mutatnak szerzőjük életrajzához képest: ilyen például az az eltérés, amely Dante életét „Dante pokoljárásától” elválasztja, vagy amely Borges életét elválasztja „Borges Alefről való látomásától”. Futólag említtem: ez volt az oka annak is, hogy tétováztam, vajon magára Doubrovsky művére is alkalmazzam-e a tőle kölcsönzött terminust: ez a szöveg, amely *autofikciónak* nevezi magát, nyilván nem felel meg az e műfajról alkotott *saját* meghatározásomnak – még akkor sem, ha figyelmen kívül hagyom a benne elbeszéltek fikcionális vagy nem-fikcionális jellegére vonatkozó hipotézist; sok vita kapcsolódik e fogalmi bizonytalansághoz, amelyből csak akkor lehetséges mégiscsak valamennyire kilábalni, ha minden esetben pontosítjuk, hogy milyen meghatározásra utalunk; egyáltalán nem állítom egyébként, hogy az enyém lenne az egyetlen elfogadható meghatározás.⁴² Ami *Az eltűnt időt* illeti, biztosan nem mondhatjuk, hogy *formálisan* önéletrajznak adja ki magát, de tudjuk, hogy (szövegében) nem tesz semmit e minősítés megcáfolása érdekében, és hogy paratextusának értelme tetszés szerint változik. Az pedig, hogy a szövegeknek ez a fajtája (többé-kevésbé) ellentmondásos státust ölt, számomra bizonyosan nem jelent leértékelődést, mint ahogy, természetesen, az a – határozottan paradox – terminus sem, amellyel jelöljük; sőt e státus gyakran bizonytalan – mivel fokozottan paratextuális – jellege sem: ilyenek a címnek, a szerző nevének, a bevezető vagy periférikus kijelentéseknek a hatásai stb., amelyeknek a megváltoztatására az utókor gyakran jogot formál, miközben a tényekről vagy a konceptuális mező strukturálásáról való ismereteinket változtatja meg. Semmit sem vetnek alá annyi antumusz vagy posztumusz felülvizsgálatnak, mint egy mű által vállalt műfaji meghatározást:⁴³ mint tudjuk, Balzac tagadta, hogy művei *regények* lennének – és mi milyen sorsra

⁴¹ *Palimpsestes*, 293; valamivel hosszabban tértem vissza erre a témára a *Le paratexte proustien* [A prousti paratextus] című, az *À la recherche du texte* című konferencián (New Yorkban, 1984 decemberében) elhangzott előadásomban, amely az *Études proustiennes VI* című kötetben jelent meg, (Gallimard, Paris, 1987, 29–32); valamint a *Seuils*-ben, 278–279. Ez elég soknak tűnik, bár látszólag mégsem elegendő.

⁴² Lásd például MARIE DARRIEUSSECQ: *L'autofiction, un genre pas sérieux*. = *Poétique* 107, 1996. szeptember.

⁴³ Lásd *Seuils*, 89–97., és *L'Œuvre de l'art II*, 200–222.

juttattuk ezt a tagadást! Az *eltűnt idő* státusa, amely annak idején nem szándékozott egyértelműen felvállalni egyiket sem, hosszú ideig ingadozott az önéletrajz és a fikció státusa között, mígnem megállapodott – ha mondhatjuk így, és ha tényleg erről van szó – annál a lényegében vegyes vagy többértelmű pozíciónál, amilyennek ma ismerjük⁴⁴, és amelyet akár a *Síron túli emlékiratok*nak is tulajdoníthatunk, igaz, ennek egyes részei az értelmezők számára még mindig több mint kétségesek. Igazság szerint szinte elkerülhetetlennek látszik, hogy az önéletrajz az autofikció egy adott – gyakran tudatalatti vagy rejtett – részét is magában hordja; azt is nehezen látom be, hogyan lehet az egyiket a másik nélkül megítélni – legalábbis amennyiben egy műfaj vagy egy műnem iránt olyan érzelmet tanúsíthatunk, amelyet talán az egyedi művek számára kellene fenntartanunk – de ez, mint mondtam, már egy másik téma. Bármennyire furcsa is, attól még, hogy egyforma elvi értéket tulajdonítok a fikciós és a dikciós irodalmiságnak, és – nagy mértékben leegyszerűsítve – az önéletrajzot a dikció és a fikció között, az autofikciót pedig az önéletrajz és a „tisztá” (?⁴⁵) fikció között helyezem el, nem feltétlenül látok okot arra, hogy bármelyiket is kivetnivalónak találjam.

A *Fiction et diction* első fejezete, vagy még inkább az utolsó, a „Style et signification” [„Stílus és szignifikáció”], – mint láthattuk – egy meglehetősen késeinek mondható találkozásról tanúskodnak: a Nelson Goodman művészetelméletével való találkozásról. Kései találkozásról beszélek, a *Languages of Art* ugyanis 1968-ban íródott. De tudjuk, hogy a francia szellemi élet egyik bája éppen abból ered, hogy csak nagyon későn fedezünk fel néhány olyan külföldi eredményt, amelyek annál jelentősebbek, minél több időre van szükségünk ahhoz, hogy észrevegyük őket; aztán későn aknázzuk ki őket, s főleg későn használjuk ki a belőlük származó lehetőségeket. Erre ismét csak azt mondhatjuk, eső után köpenyeg, bár talán jobb későn, mint soha. Tehát, ha jól emlékszem, 1986-ban, a *Seuils* befejezése után mélyedtem el – belevonva tehetséges hallgatóimat is – e nehéz, de alapvető könyv tanulmányozásába, amely a műalkotások státusára vonatkozó megérzéseimet gazdagon igazolta, főként pedig döntő magyarázattal szolgált a számukra. Ettől fogva az „analitikusnak” nevezett esztétika, amelynek abban a korszakban más eredményeit is felfedeztem, lett saját vizsgálódásom hol pozitív, hol negatív támpontja, és a *L'Œuvre de l'art* [A művészet műve] ennek számos nyomát magán viseli.

Könyvem első kötetének⁴⁶ tehát az volt a szándéka, hogy tisztázza a műalkotások létmódjának a kérdését: ezeket – Goodman terminusaival élve – két alapvető szerveződésre osztom: *autografikusra*, amely véleményem szerint nem más,

⁴⁴ Lásd DORRIT COHN: L'ambiguïté générique de Proust. = *Poétique* 109, 1997. február.

⁴⁵ Ez a kérdőjel arra a, mindenki számára nyilvánvaló, dologra vonatkozik, hogy minden fikció magában hordja a – többek között önéletrajzi – „valóság” számtalan elemét, ebből táplálkozik, mint ahogy a hasonmásokat hajszólo kritikusok, és még inkább a kérdésekkel küszködő interjúkészítők szüntelenül gyanítják.

⁴⁶ *L'Œuvre de l'art*, I: *Immanence et transcendance*. Seuil, Paris, 1994.

mint a materiális tárgyakból „álló” művek szerveződése: ilyen például a festészet, a szobrászat vagy az építészet; és *allografikusra*, vagyis az ideális tárgyakból álló művek szerveződésére: ilyen az irodalom, a zene vagy a tervrajzi műépítészet. Meg kell azonban jegyezni, hogy a „szerveződés” [„régime”] terminusa, és főként a „materiális tárgy” illetve az „ideális tárgy” fogalmai idegenek Goodman gondolkodásától, és a husserli analízisekhez való közeledésemet mutatja,⁴⁷ amely viszont egyáltalán nem egyezik Goodman filozófiai állásfoglalásaival. Azonban bizonyára nem ez az egyetlen véleménykülönbség közöttünk. Tulajdonképpen menet közben tűnt fel számomra, hogy ez az ontológiai státus nem elegendő ahhoz, hogy számot adjunk a művek létezéséről: a művek legtöbbször meghaladják az őket alkotó – materiális vagy ideális – tárgyat. Így bizonyos festészeti művek, például gyakran Chardin művei is, nem egy, hanem több képből állnak, amelyeknek több „replikáját” ismerjük, jóllehet a mű igazi helye – miként Lévi-Strauss szerint a mítoszé is – valahol a különféle verziók között, vagy azokon túl van; a pluralitásnak ez a ténye nyilvánvalóan minden művészeti ágban megtalálható, például az irodalomban (lásd *Szent Antal megkísértése* vagy *A selyempipő*) vagy a zenében (lásd *Borisz Godunov* vagy *Petruska*) is. Bizonyos művek pedig – bármilyen művészeti ághoz tartozzanak is –, véletlenül vagy mert töredékesek maradtak, hiányos vagy befejezetlen állapotban jutottak el hozzánk, de a teljességnek ez a hiánya nem akadályoz meg minket abban, hogy ezekkel a művekkel olyan viszonyt alakítsunk ki, amely valamiféleképpen alkalmas túllépni a belőlük fennmaradó részleges tárgyon, amelyre a kar nélküli *Milói Vénusz*, vagy a harmadik része nélküli *Lucien Leuwen* lehet a példa; sőt gyakran az is megtörténik, hogy valamilyen *in absentia* viszonyunk van teljesen eltűnt művekkel: olyanokkal, amelyeket csak hallomásból ismerünk, többek között Pheidiasz *Athéné Parthénosz*-ával, vagy az alexandriai világitótoronnyal, illetve – még gyakrabban – csak reprodukcióban „látott” festményekkel, vagy csak fordításban „olvasott” regényekkel: íme tehát megannyi részleges vagy közvetett jelenlét, amelyek nem semmisítik meg teljesen ezekhez a művekhez fűződő esztétikai viszonyunkat. Végezetül pedig elmondható, hogy néhány mű, sőt *minden* mű – anélkül, hogy az őt megnyilvánító tárgynak akár a legkisebb módosulást is el kellene szenvednie – folyamatosan változtatja jelentését, tehát esztétikai funkcióját is, méghozzá olyan mértékben, ahogy a történelem során a közönsége is változik. Ez adja meg Borges híres, „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője” című meséjének különös jelentőségét: ugyanannak a szövegnek aszerint változik meg az értelme, hogy egy XVII. század eleji spanyol, vagy pedig egy XX. század eleji francia szerző által létrehozottként fogadjuk be – ami többek között azt is jelenti, hogy ugyanaz a szöveg nem ugyanazt a hatást váltja ki egykorú olvasóiban és három századdal későbbi, távoli leszármazottjaiban: ez a tény, természetesen, minden művészet esetében érvényes.

⁴⁷ Ezt már jelezte JAMES EDIE: *La pertinence actuelle de la conception husserlienne du langage.* = (Collectif) *Sens et existence. En hommage à Paul Ricœur.* Seuil, Paris, 1975.

A művek tehát különféle módokon képesek meghaladni azokat a tárgyakat, amelyekben inkább benne foglaltatnak, semmint azonosak lennének vele; én pedig – e megszorítást is figyelembe véve – a művek „immanens tárgyának” nevezem ezt: az irodalmi mű úgy haladja meg a szöveget, mint ahogy a festészeti mű meghaladja a festményt, vagy mint ahogy a zenei mű meghaladja a partitúrát és az előadást. Ez a fogalom nyilvánvalóan teljességgel idegen Goodmantól, aki szerint az irodalmi mű abszolút módon és hiánytalanul azonosul saját szövegével, ami elkerülhetetlenül maga után vonja azt, hogy az utóbbi legkisebb megváltoztatása, és különösképpen egy másik nyelvre való fordítása, egy új művet hoz létre. Mintha Chardin *Asztali áldásának* minden egyes változata egy külön művet képezne, nem pedig ugyanannak a műnek egy újabb verzióját, vagy mintha egy zenei mű egyszerű transzpozíciója vagy átírása egy újabb zenei művet alkotna. Szívesen elismerem, hogy itt a definíciók körüli egyszerű nézeteltérésről van szó, és hogy Goodman nominalista filozófiája számára egyedül csak a saját definíciója felelhet meg, de úgy tűnik, hogy a használat jóval tágabb, vagy jóval rugalmasabb definíciókat követel meg, amelyek számot vetnek a mű és immanens tárgya közötti „játékkal”. Ez a játék végigkíséri, vagy még inkább, ez alkotja a művek egész életét, azaz a hozzájuk fűződő viszonyunkat, egy mozgó és a történelem által szüntelenül módosított viszonyt – előttem azonban úgy tűnik fel, hogy a goodmani művészetelmélet éppen e történelem vonatkozásában jut tetemes veszteséggel járó és nehezen igazolható zsákutcába. A művészet mint produkció és mint recepció az én megítélésem szerint minden ízében történeti gyakorlat, és a műalkotás elméletének már kezdettől fogva, azaz már tárgyának meghatározásától kezdődően számolnia kell vele, még ha azzal a kockázattal jár is, hogy egész működésmódját elvétí emiatt. Úgy érzem tehát, hogy ezen a ponton – mivel az „analitikus filozófia” olyan épület, amelyben több helyiség is található – közelebb állok Arthur Dantohoz, mint Nelson Goodmanhez, még akkor is, ha az előbbinek (és erre a későbbiekben majd még visszatérek) a művészetdefiníciójával nem értek egyet, következőképpen nem osztom a történelemtől, és az ebből következő feltételezett „poszt-történelemtől” szóló elképzelését sem. Az én meglátásom szerint éppen a történeti dimenzió szabja meg a „transzcendencia” fogalmát: ez a fogalom nem pusztán fölösleges járulék, hiszen a művet éppen ez nyitja meg voltaképpeni funkciója, azaz a recepciója számára. Menet közben megjegyzem, hogy harminc évvel korábban ugyanez a szükségszerűség késztetett arra, hogy kilépjek a „szöveg klauzurájából”, amely olyannyira kedves volt az első strukturalizmus védelmezői, vagy inkább annak az alapvető strukturalista princípiumnak az első interpretációi számára, amelyet (már ha Jakobsonnak hihetünk) mindenképpől Georges Braque-nak tulajdoníthatunk,⁴⁸ és amely szerint a terminusok közötti viszonyok jóval per-

⁴⁸ „Nem a dolgokban hiszek, hanem a dolgok közötti viszonyokban” (idézi JAKOBSON: *Selected Writings*, I, 632.).

tinensebbek, mint maguk a terminusok: a viszonynak ez a princípiuma, az önel-
lentmondás veszélye nélkül, nem szűkíthető le egy, a kontextusától, azaz működési
mezőjétől elválasztott tárgyra. Miként azt Umberto Eco már 1962-ben pontosan
megfigyelte és kifejezte, a műalkotás csak annyiban *mű*, azaz aktus, amennyiben
nyitott:⁴⁹ nyitott más művekre, saját alakulására, arra a világra, amelyben működik.
Ebben az értelemben a transzcendencia princípiuma megegyezik a viszony prin-
cípiumával, és nyilván nem véletlen, hogy a *L'Œuvre de l'art* második kötetének
címe, egyféle pleonazmust is kockáztatva, *La Relation esthétique [Az esztétikai viszony]*⁵⁰
lett, mivel számomra az esztétikai jelenség *per definitionem* csupán relacionális lehet;
annyi azonban bizonyos, hogy még egy redundáns szerkezet is többet ér egy fél-
reértésnél. Bármilyen világosan is szeretnénk kifejezni magunkat, határozottan
nehéz elkerülni az összes *qui pro quòt*: egy párat ezek közül már az előbb is jelez-
tem, és most is megdöbbenett az a (relatív) sok recenzió és a kötetre vonatkozó
különbéféle utalás, ahol az *idealitás* fogalmát, amelyet kizárólag az allografikus szer-
veződésű művek immanens tárgyára alkalmazok (irodalmi szövegek, zenei vagy
koreográfiai partitúrák, építészeti tervrajzok), összetévesztik a *transzcendencia* fo-
galmával, amely *per definitionem* nem az immanens szerveződésekre vonatkozik,
továbbá, többé-kevésbé, minden műre alkalmazható, függetlenül annak szerve-
ződésétől. Ezt a két fogalmat viszont két teljességgel különböző, sőt egymástól
elég távoli fejezetben tárgyaltam.⁵¹ Az idealitás, legalábbis ahogyan én meghatá-
roztam és használom, az immanenciának egy olyan típusa (szemben a fizikai vagy
materiális immanenciával), amelynek (pertinenciáját tekintve) semmi köze sincs
a transzcendenciához – még akkor sem, ha ez utóbbiban, a maga módján, kétség-
kívül van valami ideális. Itt egy kicsit ismétlem magam, bár nem fűzök túl nagy
reményt ahhoz, hogy el tudnám oszlatni azt a fogalomzavart, amelynek a gyökerei
kétségkívül túlságosan mélyen vannak ahhoz, hogy egy egyszerű pontosítás segít-
ségével kiirthatók lennének.

Az első kötet elején a műalkotást ideiglenesen „esztétikai funkciójú artefaktum-
ként, vagy emberi produktumként”, azaz egy esztétikai viszony előidézésének
szándékával létrehozott tárgyként határozta meg. Ez a definíció, noha egyál-
talan nem eredeti, kétségkívül nem is annyira magától értetődő, mint ahogy azt
előzetesen feltételeztem. Manapság ugyanis se szeri, se száma az olyan művészet-
elméleteknek (ilyen például az Arthur Dantoé) amelyek nem veszik figyelembe
az esztétikai kritériumot: ez a számukra nem tűnik, vagy manapság legalábbis már
nem tűnik lényegesnek a művészet funkciójának a szempontjából. Az én megha-

⁴⁹ Eco megfogalmazása tulajdonképpen ennek éppen a fordítottja: „A mű addig nyitott, amíg mű”
(*L'Œuvre ouverte*. 1962, trad. fr., Seuil, Paris, 1965, 136.). [Magyarul UMBERTO ECO: *A nyitott mű*. Ford.
Dobolán Katalin. Európa, Bp., 1998, 222.]

⁵⁰ Seuil, Paris, 1997.

⁵¹ Az előbbi az első rész 6. és 7. fejezeteiben; az utóbbi a második rész 11., 12. és 13. fejezeteiben.

tározásom viszont egy kissé határozottabb állásfoglalást tartalmazott, mint amennyit észleltem, vagy észlelni szerettem volna. Ez az állásfoglalás világosan megjelenik a – Duchamp *ready-made*-jei által kitűnően illusztrált – konceptuális művészetről szóló értelmezésemben. Egy mű értelmét a – minden esztétikai érdektől szándékosan megfosztott – tárgyról áthelyezem egy „gesztusra”, amely abban áll, hogy műalkotásként mutatja be ezt a bizonyos tárgyat, tehát esztétikailag tudja értékesíteni provokatív vagy szándékosan határsértő jellegét. Értelmezésemnek az a célja, hogy – amennyire lehetőség nyílik rá⁵² – esztétikai szempontból az egész művészetet „visszanyerje” [„*récupérer*”]: tehát a „jelenkori”, „poszt-modern”, vagy – Danto megfogalmazásában – „poszt-historikus” művészet lényegét. Ez a művészet viszont Duchamp óta folyamatosan tagadja ezt a nézőpontot, s ezáltal az én definíciómat is. Ezen a ponton definícióm minden, csak nem „belülről jövő” [„*indigène*”]. De, mint azt máshol említettem, nem gondolom, hogy egy elméletnek mindenek fölött belülről jövőnek kellene lennie: legyen inkább *kritikai*, főként abban az esetben, ha számot kíván adni azokról a gyakorlatokról, amelyek nem ismerik vagy elrejtik saját jelentésüket, ez utóbbi jelenség ugyanis az esztétikai magatartás esetében gyakran előfordul, mind az alkotók, mind a befogadók részéről. Definícióm mindenestre nagyon sürgősen megkövetelt egy másikat: magának az esztétikai viszonynak a meghatározását: ez pedig a második kötet specifikus tárgya, amely három részre tagolódik.

Az első, a „L'attention esthétique” [„Az esztétikai odafigyelés”] a minden esztétikai viszonyt megelőző feltételre vonatkozik: ez azt jelenti – mint ahogy Kant az „érdek nélküli tetszés” fogalmán keresztül kimutatta –, hogy egy tárgynak inkább az aspektusát, mintsem gyakorlati funkcióját kell figyelembe venni. A kontemplatív odafigyelésnek ezen típusa irányulhat mindenféle, természetes vagy ember által létrehozott tárgyra, vagy akár egy eseményre is. Ezt, részlegesen, Nelson Goodman írta le az „esztétika szimptomái” objektívnek szánt terminusával, amit – szerintem – szubjektívebb módon kellene értelmeznünk, inkább a tárggyal szembeni attitűd jelzéseinek, mintsem a tárgy tulajdonságainak az összességéeként; mert hát nem a dolgoknak ez a fajtája teszi az esztétikai odafigyelést, hanem az ő aspektusukat előnyben részesítő odafigyelés tesz „esztétikaivá” bármely tárgyat.

⁵² Ami manapság gyakran még nehezebbé teszi ezt a visszanyerést, az nem is a konceptuális fordulat, amely kezdetben elég mulatságos volt, hanem a konceptuálisan felcserélhető alkalmazásoknak az az egyre többször ismétlődő gyakorlata, amelynek Malevics és Duchamp után közel száz évvel, már nem nagyon maradt olyan határ, amit áthághatna. Ha csak egy második (vagy harmadik) fokú esztétikai értékkel nem befolyásolja az önmaga által létrehozott túlerheltség érzését. Ezeknek az akcióknak és reakcióknak az összetett együtteséhez lásd NATHALIE HEINICH: *Le Triple Jeu de l'art contemporain*. Minuit, Paris, 1998.

Azért mondom, hogy „esztétikaivá”, és nem azt, hogy „széppé”, mert magától értetődik, hogy a negatív megítélés ugyanannyira esztétikai, mint a pozitív megítélés.

Az aspektusra való odafigyelés azonban – amely másfajta eljárások szolgálataiba is állhat, például egy művészi vagy nem művészi tárgy eredetének, tisztán kognitív kutatásáéba – csak akkor válik tisztán esztétikaivá, ha a következő típusú affektív, tetszésre vagy nemtetszésre, és gyakran vágyra vagy ellenszenvre vonatkozó kérdés felé orientálódik: „*Tetszik nekem ez a tárgy vagy nem tetszik, ha az aspektusa felől vizsgálom?*”. Ezzel a kérdéssel foglalkozik a második fejezet, amelynek címe „*L’appréciation esthétique*” [„Az esztétikai megítélés”]. Kant az „*ízlésítélet*” lényegileg *szubjektív* jellegének ismét csak megfelelő elemzését adta, meghatrált azonban az ebből adódó relativista következmény elől: a megítélés ugyanis – még ha többen is osztják – mindig egy csoport közös esztétikai diszpozícióihoz kapcsolódik, márpedig semmi sem hatalmaz fel arra, hogy ezt *a priori* egyetemesként értékeljük. Az egyetemesség híres, „*jogos követelése*” tulajdonképpen semmi másról sem függ, mint attól a spontán, és nagyon is illuzórikus, *objektívációs* mozgástól, amely minden megítélésben benne foglaltatik; annak pedig az a lényege, hogy egyedül magát véli a dolog tulajdonságain alapulónak, „*értéke*” tehát ettől fogva mindenki számára magától értetődő lenne. Elemzem ezt a mozgást, s közben vitába szállok azokkal a – néhány kortárs esztéta által támogatott – objektivista kijelentésekkel, amelyek, szerintem, ennek az illúzióknak a „*belülről jövő elméletét*” alkotják.

Végül pedig a harmadik fejezet, a „*La fonction artistique*” [„A művészi funkció”], az egyedi műalkotásokhoz való viszony specifikus vonásait vizsgálja. Ezt a viszonyt alapvetően egy tárgy létrejöttékor jelenlévő produktív intenció érzékelése jellemzi, amit egyesek az esztétikai recepcióra való „*igénynek*” [„*préention*”] vagy „*jelöltségnek*” [„*candidature*”] neveztek. Ez az érzékelés valamiféleképpen hipotézisnek tekinthető: szemközt egy tárggyal, feltételezem, hogy egy emberi lény – több-kevesebb szándékossággal és többé-kevésbé bizonyíthatóan, de – azért hozta azt létre, hogy pozitív esztétikai megítélésben részesüljön. Mihelyt ez a hipotézis megalapozottá válik, a tárgy művészi jellegének felismerését fogja alkotni, még akkor is, ha a tárgyra vonatkozó megítélésem negatív vagy semleges: tehát az, amit „*esztétikai értéknek*” nevezünk, semmiben sem meghatározója a műalkotásnak, sőt még annak a művészi viszonyának sem, amely teljes egészében az intenció felismerésén nyugszik, attól függetlenül, hogy ítéletünk szerint ez az intenció elérte-e a célját, vagy sem. Ahhoz, hogy egy művet műként ismerjek fel, nem muszáj pozitívan megítélnem azt: amennyiben negatívan ítélem meg, egyszerűen elhibázott műként fogom felfogni. Szubjektívebben és az igazsághoz hívebben úgy fogalmazhatnánk: olyan műként, amely nem tetszik nekem. Ám ez a legcsekélyebb mértékben sem akadályozhatja meg, sőt épp ebből következik teljesen logikusan az, hogy műként fogom fel. Ahhoz, hogy valami „*rossz*” műnek minősüljön (Goodman azt mondja, hogy sajnos a legtöbb mű rossz), előbb nyilvánvalóan művé kell válnia. Csakhogy ami egy artefaktumot artefaktumként határoz

meg, az nem más, mint az esztétikai⁵³ megítélésre való jelöltsége, ám nem szükségszerűen e jelöltség sikeres volta. Ez azt jelenti, vagy azt támasztja alá, hogy elutasítom a műfogalom mindennemű axiológiai definícióját, így például az Adorno által javasolt definíciót is⁵⁴ – mint ahogy azt a gondolatot is, hogy az esztétika nem lehet „axiológiailag semleges”.⁵⁵

Nyilvánvalóan ugyanezt fogom elmondani a *stílus* fogalmáról, tehát a stilisztikai elemzésnek az irodalomban és a többi művészetben betöltött státusáról is: a *stílus* általános definíciója, véleményem szerint, nem von maga után semmilyen értékítéletet, egy egyedi *stílus* leírása axiológiailag tökéletesen semleges maradhat. Ha a *stílus* – az én meghatározásom szerint – például egy szöveg példázati vetülete [*versant exemplificatif*]⁵⁶, ennek az aspektusnak a leírása nem *implikál* szükségszerűen valamilyen értékítéletet; ez alatt nem azt értem, hogy a leírás *szükségszerűen* lezár minden értékítéletet, hanem csupán azt, hogy le tud mondani róla, mint ahogy minden leírás le *tud* mondani a megítélésről, még akkor is, ha leírásainkba – szigor és objektivitás híján – majdnem mindig értékelő predikátumokat keverünk. Hogy gyorsabban haladjunk, kérem, engedjék meg nekem a következő együgyű példát: Proust egy mondatát „hosszúként” foghatom fel (mérhetem meg), anélkül, hogy egyáltalán pontosítanom *kellene*, hogy ez a relatív hosszúság tetszik-e nekem vagy sem, és ahhoz, hogy megméréseire vállalkozzak, még kevésbé van szükség arra, hogy ez a mondat tetsszen nekem. Azt mondani, mint jómagam, hogy „minden szövegnek van *stílusa*”, nyilvánvalóan nem azt jelenti, hogy minden szövegnek „jó” *stílusa* van, kivéve, ha azt feltételezzük, hogy a „*stílus*” már önmagában is „minőség”, vagy a szöveghez hozzáadott „érték”, és a *stílus* „szép *stílust*” jelent; miként azt Adorno feltételezi, a *mű* szükségszerűen „sikeres művet” jelent, ami azt *implikálja*, hogy egy rossz mű nem is mű, és hogy egy csúnya *stílus* nem is *stílus*; ez az állítás, ismétlem, logikai szempontból ugyanolyan abszurdnak tűnik számomra, mintha azt mondanánk, hogy egy fekete macska nem is macska. Amikor fiatal voltam, azt mondták, hogy a „katonai” melléknévnek az a hatása, hogy érvényteleníti az általa minősített főnevet, mint például a „katonazene” kifejezésben; ennek a tréfának éppen az volt a sava-borsa, hogy logikai

⁵³ Még egyszer említem, e melléknévvel együtt járó specifikációt nem magától értetődőként mutatom be, mivel ezt ma már számos művész, kritikus és elméletíró is vitatja: részemről ez egy olyan választást fejez ki, amit én személy szerint szükségesnek tartok, és ezt a szükségszerűséget megpróbáltam bizonyítani, de azt azonban el kell ismernem, hogy ezt mindenki nem ismeri el.

⁵⁴ „A műalkotás fogalma a siker fogalmát *implikálja*. A sikertelen műalkotások nem is műalkotások” (ADORNO: *Théorie esthétique* [1970]. Trad. fr., Klincksieck, Paris, 1989, 241).

⁵⁵ I. m., 333. – kivéve, természetesen, ha az „esztétikának” az egyéni vagy kollektív „ízlés”, minden bizonnyal kurrens, értelmét adjuk, mint amikor, helyesen vagy sem, a szomszédom esztétikájáról beszélek, amiről ablaktábláinak színe árulkodik. De az esztétikának, abban a („meta-esztétikai”) értelemben, ahogy én itt felfogom, mint minden megismerési és leírási aktivitásnak, épp ellenkezőleg, a Max Weber számára oly kedves „axiológiai semlegességet” kell tiszteletben tartania.

⁵⁶ Lásd *Style et signification*. = *Fiction et diction*.

szempontból teljesen abszurd volt: a katonazene is zene, a zene egy *fajtája*, a „rossz” mű is a mű egy *fajtája*, a „rossz” stílus is a stílus egy *fajtája*, és egy fajta sem lehet kivétel a nem alól. Miközben a logikai kategóriák tisztelésének védelmében emelek szót, nem teszek mást, mint vállalom, hogy szabadon, sőt néha szenvedélyesen ítéljük meg olyan tárgyakat, amelyeknek a leírása – és *a fortiori* a definíciója – nem fog előzetes megítélést tartalmazni: annak lehetőségét, hogy kijelenthessük: „a mondat ilyen meg ilyen hosszú”, anélkül, hogy axiológiai konnotációt adnánk ennek az objektív hosszúságnak, megtartva magunknak saját, pozitív vagy negatív, megítélésünket erről a hosszúságról. Ennek a megítélésnek szerintem éppen azért lesz több értelme és ereje, mert nem egy álcázottan megítélő leírás szabja majd meg („Ez a mondat ékesszóló”, „Ez a mondat redundáns”), illetve, mert egy ugyanilyen „objektív” leírás alapján, a szomszédom ugyanolyan szabadon hozhat majd az enyémmel ellenkező ítéletet. A közhiedelemmel ellentétben, én nem az *esztétikai viszony* axiológiai semlegességét hirdetem, még akkor sem, ha néha, sőt elég gyakran találkozhatunk semleges megítélésekkel: „Ez a mű, vagy ez a stílus engem hidegen hagy”. Amit viszont elutasítok, az az, hogy a (stílus, a mű, az irodalom, a művészet...) *definíciójába megítélést keverjünk*; azt szeretném, hogy a megítélést, azaz minden egyes ítélezőt (vagy azonos véleménnyel rendelkező ítélezők csoportját) felszabadítsuk az alól az alattomos megfélemlítés alól, amelyet az implicite értékelő vagy leértékelő meghatározás vagy leírás mindig magában foglal – sőt, még hangsúlyosabban, azon gondolat alól, hogy az „utókor” „univerzális” elismerése képes lehet az én (a mi) megítélésemet (megítélésünket) megszabni. Szeretném, ha azt mondhatnám: „Ennek a szövegnek, mint minden szövegnek, megvan a maga stílusa, de ez a stílus nem tetszik nekem”, vagy „Ez a tárgy nyilvánvalóan műalkotás, mivel tudom (vagy feltételezem), hogy olyan emberi alkotás, amely pozitív esztétikai megítélést igényel, bár néha az is előfordul, hogy róla alkotott ítéletem negatív”⁵⁷.

⁵⁷ Ebben a bekezdésben némileg az HENRI MITTERAND által az *À la recherche du style*. (= *Poétique* 90, 1992 április) és az *Un „bel artiste”*: Balzac (= *Le Roman à l'œuvre*. PUF, Paris, 1998) című cikkeken megfogalmazott ellenvetésekre válaszolok, bár nem nagyon reménykedek abban, hogy meggyőzhetném őt. De meg kell jegyezmem, hogy e két cikkében Henri Mitterand, engedmény gyanánt, azt javasolja, hogy válasszunk szét két fogalmat, amelyeket én, a magam részéről, összekapcsolok, mivel az elsőt a második által határozom meg: a *stílus* és az *aspektus* fogalmait. A másodikat tiszta leíró fogalomként tulajdonítja nekem, az elsőt pedig szükségszerűen és jogosan axiológikusként ajánlja – mégpedig, szerintem, erős objektivista vagy univerzalista konnotációkkal bíró axiológiával: „Balzacnak éppen abból a tényből adódóan van stílusa, hogy azt nagy stílusként ismerik el...”. A definíciók, természetesen, szabadok, és ezt nem tagadhatom meg vitapartneremtől és barátamtól, aki nyugodtan *aspektus*nak nevezheti azt, amit én a továbbiakban is *stílus*nak fogok hívni, és *stílus*nak azt, amit én inkább *pozitívan értékelt stílus*nak hívnék; amit ellenben tagadnék, az az, hogy axiológiai definícióját titkon az én leíró fogalmamra alkalmazza. Természetesen, hozzá hasonlóan, azt gondolom – még akkor is, ha ez a közös vélemény tiszta közhelynek tűnik számomra – hogy „Balzacnak van stílusa”, amiről, univerzális elismerés ide vagy oda, különböző, ingadozó és váltakozó megítélést alkotok. Sőt, úgy vélem, hogy Balzacnak több stílusa is van, de nem szeretném túlságosan bonyolítani a dolgokat.

Ezzel szemben, a „megítélésre való jelöltség” – következésképpen az általa meghatározott művészi intenció felismerése is – természetesen fontos következményeket von maga után, amelyek az alkotói (és a jelöltségi) aktus történeti jellegéhez, és visszahatásként, magához a recepció aktus történetiségéhez kapcsolódnak: a műhöz való viszonyunk nem lehet olyan „ártatlan” vagy *elemi*, mint egy természeti tárgyhoz, például egy tájhoz való viszonyunk (amely utóbbi egyébként maga sem annyira elemi, mint azt hihetnénk); a műhöz való viszonyunk, ismétlem, minden ízében történeti: még akkor is – sőt leginkább akkor – amikor nincs róla tudomása. Az esztétikai viszony természetes relativitását tehát nem korlátozza, hanem, épp ellenkezőleg, hangsúlyozza, és mintegy megsokszorozza a művészi viszony kulturális relativitása, amely szabadságát és felelősségét egyszerre alapozza meg.

Ez a két kötet tehát – közös címének megfelelően – a műalkotás megértő elméletét óhajtotta megalkotni, és az volt a célja, hogy egyúttal a műről mint *tárgyról*, és a műről mint *cselekvésről* is számot adjon, már amennyire ez lehetséges egyáltalán. Annak megítélése nyilván már nem rám tartozik, hogy ez a szándék elérte-e a célját. Annyi viszont bizonyos, hogy ez annak a progresszív kiszélesítő munkának a logikus, noha ideiglenes eredményét képezi, amire harminc évvel korábban vállalkoztam, és amely során – hogy Barthes-nak egy híres megfogalmazását kifordítsam –, *a szövegtől a mű felé*⁵⁸ haladva, a művészetben kerestem az irodalom létekát; a művészet létekát viszont az esztétikai viszonyban: ez utóbbi ugyanis mindent képes átfogni. Úgy vélem – és ezt most el is ismétlem –, hogy a legállandóbb vonás éppen ez a módszertani princípium, vagy még egyszerűbben, egy olyan lelki beállítottság, amely inkább a viszonyokhoz, mintsem az általuk egyesített dolgokhoz ragaszkodik – és, egyre inkább, magukhoz az e viszonyok közötti viszonyokhoz. Ezt a beállítottságot – ha már minősítenem kellene, bár ezt egyáltalán nem érzem szükségesnek – nem más, mint válogatás, amelyet – a divat vagy az ellen-divat irányelveire való tekintet nélkül – egyaránt lehet *strukturálistának* vagy *relativistának* is nevezni. A strukturalizmusnak abban az értelmében, amelyben *per definitionem* nincs semmi poszt-strukturalizmus, és még ennél is kevesebb poszt-modern; és a relativizmusnak abban az értelmében, amelyben, véleményem szerint, nincs semmi szkeptizmus vagy eklektizmus, és még ennél is kevesebb obskurantizmus. Ezek a fogalmak éppenséggel arra alkalmazhatóak, hogy – amilyen tisztán csak lehet – számot adjanak azokról a viszonyokról, amelyeket megfigyelnek – vagy amelyeket létrehoznak. Ha már az előtörténetemhez kell visszanyúlnom, tulajdonképpen úgy gondolom, hogy a marxizmusból (ahogy azt az 1940-es évek végén érteni véltem, vagy inkább: ami – kétségkívül megalapozatlanul – számomra vonzó volt belőle) a racionalitás vágját,

⁵⁸ „De l'œuvre au texte”. = *Revue d'esthétique*. (= *Œuvres complètes*. t. II. Seuil, Paris, 1994, 1211). [Magyarul ROLAND BARTHES: A műtől a szöveg felé. Ford. Kovács Sándor. = *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1996, 67–74.]

a tisztánlátás óhaját és a szép szavakra való korlátozódás elutasítását őriztem meg, amelyeket később és, remélem, tudatosabban (ez nem volt nehéz), a strukturalizmusban, majd az analitikus filozófiában találtam meg. A poétikát (ahogy azt többedmagammal gyakoroltam) néha azzal vádolták, hogy „sivárrá teszi” az irodalom tanulmányozását – azaz el-szellemteleníti azt –: feltételezem, hogy művészetéről alkotott felfogásommal szemben ma ugyanezzel a kifogással élhetnek. Ezt a kifogást teljességgel alaptalannak vélem, de – mindent összevéve, és ha már választani kell – ma is, akárcsak tegnap, többre becsülöm a sivárságot, mint a félreértést vagy a félrevezetést.

A strukturalizmus és az analitikus filozófia között nem szakadást vagy „megtérést” vélek felfedezni, mint ahogy azt néha nekem sugallják, hanem inkább komplementer viszonyt. Így a saussure-i nyelvészettől a nyelv analitikus filozófiájáig, és különösen az Austintól és Searle-től származó „pragmatikáig” való átmenet – éppen szükségszerűsége okán – teljesen természetesnek tűnik számomra. A nyelv és a beszéd közötti különbséget Saussure mutatta ki; s bár azután majdnem kizárólag a nyelv érdekelte, úgy gondolom, hogy nem utasította volna el a beszéd nyilvánvalóan legitim tanulmányozását, amit Austin és iskolája fejlesztett tovább. Úgy gondolom tehát, hogy a „beszédaktusok” elmélete nélkülözhetetlen támpontnak tűnik a strukturális nyelvészet formális elemzése számára, s például az irodalmi fikció diskurzusának tanulmányozása során szerintem be is bizonyította a pertinenciáját. A goodmani esztétika – amely egyébként expliciten is a „szimbólumok elméletének megközelítéseként” tünteti fel magát – teljes joggal az esztétikai viszony szemiotikai elemzésének kísérleteként határozható meg, és valójában jóval közelebb áll Saussure-höz, Cassirerhez vagy Pierce-hez, mint amennyire azt nyíltan hirdeti magáról. Ezzel – az esztétika területén nyilvánvalóan túlmutató – rokonsággal kapcsolatban, Goodmannek egy mondata nagyon is árulkodónak tűnik számomra: „Ezt a könyvet – mondja *Ways of Worldmaking* című, 1978-as művéről – a modern filozófia fő áramlatához tartozónak tekintem: ez az áramlat akkor született, amikor Kant a világ struktúráját a szellem struktúrájára cserélte; akkor folytatódott, amikor C. I. Lewis a szellem struktúráját a fogalmak struktúrájával váltotta fel; manapság pedig a fogalmak struktúráját a tudományok, a filozófia, a művészetek, az észlelés, a hétköznapi diskurzusok különböző szimbolikus rendszereivel helyettesíti”. Úgy tűnik nekem, hogy a kanti „kritika”, a husserli fenomenológia, a strukturális nyelvészet és az analitikus filozófia között folyamatosan volt egy – többé-kevésbé földalatti, ám mindig nagyon intenzív – közlekedés: ezt az – ezúttal barthes-i – „szemiológiai kaland” [*„aventure sémiologique”*] fogalma elég jól ki is fejezi. Ez a kaland, szerintem, még nem fejeződött be.

Az elmondottakból kétségkívül arra a megállapításra juthatunk, hogy ötven év alatt egyáltalán nem változtattam a véleményemen – ami, ha a szólásnak hihetünk, a félkegyelműek boldog előjoga. Tartózkodni fogok attól, hogy ehhez az enyhített megállapításhoz bármilyen jóslatot is hozzáfűzzek egy esetleges folytatást illetően, hacsak talán nem egy variációt arra az elnyúlhatatlan dialektikus for-

mulára, mely szerint „egy kevés *ez* eltávolít *attól*, sok viszont visszavezet hozzá” – ám az még hátra van, hogy megtudjuk, mi az *ez*, és mi az *az*.⁵⁹ Befejezéséppen inkább azt jegyzem meg, hogy ennek az útnak voltaképpen az volt a lényege, hogy folyamatosan megkérdőjelezte azt, amit mondandóm elején „látszólagos kiindulópontnak” neveztem: tudniillik azt az elhatározást, hogy, sok más lehetséges tárgy közül, az irodalmi művek tanulmányozásának szenteljem magam. Mert ez a kezdeti választás, ha egyáltalán választásról lehet beszélni, számomra egyáltalán nem volt magától értetődő: „Miért éppen az irodalom?”. Erre a legkevésbé sem illetlen kérdésre meglehetősen elhamarkodott választ adtam: „Mert művészet”: ez a válasz azonban nyilván egy másik kérdésre adott lehetőséget: „Miért éppen a művészet?”. Megpróbáltam erre is válaszolni, de a válasz megint csak egy újabb kérdést hív elő, és így tovább, mint Figaro mondja: „Miért éppen ezek a dolgok, és nem mások?”. Márpedig a gondolkodás, tudjuk jól, nem a válaszokban, hanem inkább a kérdésekben áll. Ez utóbbiakat tehát hagyjuk nyitva.

(Gérard Genette: *Du texte à l'œuvre*. = *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 7–45.)

Fordította: Bakcsi Botond

⁵⁹ [Genette itt egy igen gyakran használt, állandósult francia fordulatra utal, amely két változó elemet tartalmaz, amelyek, tetszés szerint, különböző fogalompárokkal helyettesíthetők be. Claude Lévi-Strauss például azt írta, hogy: „un peu d'histoire éloigne du structuralisme, beaucoup y ramène”, azaz: „egy kevés történelem eltávolít a strukturalizmustól, sok viszont visszavezet hozzá”. – *A ford.*]

SZEMLE

FÖLDES GYÖRGYI

Hol a folytatás? Roland Barthes kritikai módszere

(*Diana Knight: Hol kezdjük? Kritika és kozmogónia*)

Diana Knight tanulmánya, amely előbb a *Yale Journal of Criticism*ben jelent meg 2001-ben,¹ majd átkerült egy Roland Barthes-ról szóló cikk-gyűjteménybe is (*Barthes, au lieu du roman*, szerk. Marielle Macé és Alexandre Gefen)² első pillantásra nem több egyszerű összefoglalásnál, hiszen szinte pontról pontra, bekezdésről bekezdésre követi a francia elméletíró hasonló című írásának, a *Hol kezdjük?*-nek³ gondolatmenetét. Csakhogy egy adott szempontot hangsúlyossá téve teszi ezt: Knight a kezdet problematikáját még az elemzett szerzőnél is jobban kiemelve, azt egyfajta kozmogóniának címezve építi fel a tanulmányt, hogy azután a rezümé végén valóban revelatív következtetéseket vonjon le Barthes – mondjuk egyelőre így: strukturalista – módszertanának „kozmozónikus” sajátosságai alapján.

Eljárásának igazolására egy viszonylag korai, és szintén csak a szóban forgó regényt elemző Barthes-cikkből idéz: a *Mitológiák* között szereplő írás úgy mutatja be *A rejtelmes szigetet*, mint „egyfajta magára záródott kozmogóniát, amely saját kategóriákkal rendelkezik: ideje, tere, sőt létezési elve van”; továbbá – noha némileg idegenkedik Verne lezártág- és teljesség-rögeszméjétől – a regényt nagyjából tökéletesként értékeli. Diana Knight azt is megállapítja, hogy a kozmogóniára való utalások végigvonulnak a francia irodalmár életművén, s még azt is hozzáteszi, Barthes számára maga az irodalmi kozmogónia számít „szinte tökéletes műfajnak”, a regényszerű ábrázolás legfejlettebb, sőt mi több, par excellence megvalósulásának. Mindehhez a kozmogónia meghatározását szintén csak tőle, méghozzá egyrészt a *La littérature comme mathésis* (Az irodalom mint matézis), másrészt a *Leçon* (Lecke) című írásokból meríti: „a kozmogónia egy különálló, saját törvényekkel rendelkező világ, egy autarchikus, de a végtelenségig feltárható univerzum megalkotását” jelenti, és a „matézis és a mimézis pozitív alakzatait” egyesíti a társadalomnak az író által adott egyfajta

¹ DIANA KNIGHT: Where to begin? = *Yale Journal of Criticism*, vol. 14, 2, 2001, 493–501.

² DIANAS KNIGHT: Par où commencer? Critique et cosmogonie. In: *Barthes, au lieu du roman*. (Publié par) Marielle Macé-Alexandre Gefen, Éditions Desjonquères-Éditions Nota Bene, 2002, 23–35.

³ ROLAND BARTHES: Par où commencer? In: *Œuvres complètes, tome II*. Éditions du Seuil, Paris, 1994, 1384–1391. Eredetileg: = *Poétique*, 1, 1970, 3–9., majd In: *Le Degré zéro de l'écriture, Nouveaux essais critiques*. Seuil, Paris, 1972. Magyarországon: *Hol kezdjük?* Ford. Fodor István. = *Helikon*, 16, 1970, 3–4., 363–369.

ketítésében. Igaz, látnunk kell azt is, hogy a kozmogónia a XX. század második felére már nem is annyira a regényíróknak, mint inkább a kritikusnak (értsd: Barthesnak) kedvez, az ő tevékenysége számára kínál kedvező tárgyat. Diana Knight egyrészt azt állítja: az eredeti *Hol kezdjük?* című cikk arról tanúskodik, hogy Barthes „utópikus, logotetikus, démiurgoszi energiája (azon vágya, hogy újra feltalálja a világot)” úgy működik, hogy kritikailag elsajátít egy már létező irodalmi kozmogóniát – azaz *A rejtelmes sziget* című regényt –, de kijelentései alapján az is feltehető, hogy ezt egyfajta programként értelmezhetjük a francia irodalmár ekkori munkásságában. Hogy pontosan miért, arra mutat rá tanulmánya.

A mindent eldöntő kérdés, a „*Hol kezdjük?*” – amely egyébként a regényben egyfajta kozmogonikus válasza is talál: „*A kezdetén*” –, a Barthes-tanulmány explicit állítása szerint arra a problémára ad ugyanis választ, hogy az olvasó hogyan léphet be elemzés útján a jelölői működésbe, hogyan „*valósíthatja*” meg a szöveg pluralitását. Ennek az a módja, hogy – Saussure-t követve, aki legelőször is a jelentés „*fonalának legombolyítását*” tartotta megfelelő eszköznek a nyelvezet sokféleségéből származó problémák leküzdésére és egyfajta rendszer megalkotására – a túlságosan gazdagnak érzett szövegben is egy tartalminak érzett szálát megragadva kezdjük el a felfejtést, és valamiféle „*első elemzés*” segítségével válasszuk le az elsőként adódó kódokat. Két dologra érdemes már itt is felhívni a figyelmet magával a Barthes-szöveg vonatkozó részével, annak metaforáival kapcsolatban. Az egyikre Knight is utal, eszerint Barthes az érintetlen irodalmi szöveget „*gazdagságként*” és főként „*természetként*” határozza meg, vagyis már a kezdő nyelvi szintet is a (teremtett?) természetivel hozza össze; a *Kritika és kozmogónia* szerzője azt is hozzáteszi, az első elemzés, vagyis az első felfogási és elsajátítási aktus itt egy nyelvi aktushoz hasonlít, mintha „*a későbbi átalakítások tárgyát képező sziget zavaros anyaga a működtethető valóság státuszáig csak a nyelv szűrőjén keresztül jutna el*”. Másrészt pedig – és ez a konklúzió szempontjából lesz érdekes számunkra – az sem mellékes, hogy a Barthes-tanulmány legelején a mondattanilag is paralel módon megjelenő két ige, a „*belépni*” (ti. belépni a szövegbe) és a „*megvalósítani*” (ti. megvalósítani a szöveg pluralitását) mintegy azonosítódik egymással: márpedig az utóbbi ige francia megfelelőjének, az „*accomplir*”-nak a másik jelentése „*befejezni*”, „*bevégezni*” – vagyis a belépés és a befejezés voltaképpen hasonló dolgot jelent.

Tehát Barthes első lépése e felfejtés – vagyis az első elemzés – érdekében az lesz, hogy a Verne-regény első és utolsó tablóját (a jelek kezdő és záró együttesét) szembesíti egymással, pontosabban, hogy a két különálló befejező tabló segítségével az *in medias res* kezdés ellenére is láthatóvá teszi a nyitó tablót, így valamiféle dupla szerkezetet rajzol ki. Egyrésztől adott szerinte két szinkronikus tabló, vagyis a kezdeti és a végső „*nélkülözés*”-nek (a hajótöröttek Cyrus Smith előkerülése előtti, és a mindent elpusztító vulkánkitörés utáni helyzetének) a láttatása, másrészt pedig a két „*gyarmatosítás*” bemutatása, melyből pedig csak a második – a iowai – szinkronikus jellegű, csak az nevezhető tablónak, az első viszont szépen fokozatosan, egyfajta „*történetként*” tárul elő. Ez az üzenetben megnyilvánuló in-

terferencia, ez a zavar adja meg a kulcsot az elemzés megkezdéséhez, hiszen két fontos kódot képes felfedni a számunkra: a kettő közül a statikus, amelyet Barthes *ádámi*nak nevez, a kezdeti és a zárótablóban jelenik meg; a másik, amely szemantikai jellege ellenére is dinamikus, a gyarmatosítók munkájának *felfedezés* jellegére utal.

A kódok osztályozásánál Knight azonban hibát követ el, összefoglalójában más-képp rendszerezi a regényben található kódokat és alkódokat, mint a *Hol kezdjük?* szerzője: ez az eltérés bizony árulkodó, akár szándékos csúsztatásról, akár csak az értelmezés koncepciózus hevében történt tévedésről van szó. Barthes szerint az első típusú kód (az ádámi) még tovább bontható, a regényben fellelhetők az „édeni” alkód elemei is (a sziget kellemes, kis területéhez képest számos növényi és állatfaj él meg rajta, lakói vígan időznek itt, semmiféle fáradtságot nem jelent számukra a megművelés munkája); a második pedig, amelyet ő egy szerencsés metatézissel *défrichement / déchiffrement* (*feltörés / megfejtés*) kódnak is nevez (hiszen ide tartoznak mindazon vonások, amelyek egyszerre jelölik a természet feltörését és felfedezését) egy *heurisztikus* és egy *hermeneutikai* alkódra bomlik szét. Knight bemutatásában az ádámi kód és az édeni alkód változatlanul jelenik meg – igaz, nem sokat foglalkozik velük –, a heurisztikus kódot viszont azonosítja a *déchiffrement/déchiffrement* kóddal, továbbá az eredetileg a heurisztikussal egy szinten megjelenő hermeneutikai kódot, amely a sziget rejtélyének megfejtésére vonatkozik mintegy kiiktatja az elemzésből. A kozmogónikus aspektus hangsúlyozásával, érvényesítésével megmagyarázható ez az eltérés: az ádámi (nélkülözés) / édeni (idillikusság) témák önmagukban bizony statikusak lennének, még ha az emberiség kezdetéhez kapcsolódnak is, a regényben viszont szervesen illeszkednek a dinamikus felépülő – a diegézishez tartozó – heurisztikai problémához: megtarthatók tehát Knight számára is, igaz, némileg alárendelt formában. A hermeneutikai viszont kibújni látszik a gondolatmenet hatásköre alól, hiszen – mint arra Barthes is céloz – a másik, a heurisztikai kód emblematisz alakja, a Mérnök, Cyrhus Smith olykor kissé türelmetlenül viseli Némó kapitány áldásos tevékenységét: részint, mert ez az önmagára oly büszke teremtő intellektus sokáig nem *érti*, miről van szó, és ez roppantmód frusztrálja, másrészt pedig – s talán ez a fontosabb – teszi ezt az Atyával szemben a minden örökséget visszautasító, vagyis az abszolút módon történő, a semmiből kezdés pátozához ragaszkodó Fiú szempontjából. A gondoskodó Atya viszont nem más, mint Isten („*segíts magadon, s az Isten is megsegít*”, e regényben ez lehetne a jelmondata, mint azt Barthes is megjegyzi), aki persze egy valódi kozmogónikus elemzésből nehezen hagyható ki, Knight mégis vállalja ezt a lépést: talán azért, mert a lezárt, az abszolút igazság nem illik bele a Barthes-ról alkotott képbe: s hogy miért, nemsokára kiderül.

Térjünk vissza tehát a Knight által szinte abszolutizált heurisztikus vonásra: a sziget foglyai eleinte a legegyszerűbb szerszámokkal sem rendelkeznek (a teljes megfosztottság *állapotában* látjuk őket, miután léghajójukkal a sziget közelében lezuhantak), de aztán *megkezdődik* a gyarmatosítás: a teljes nulláról *indulva* az egyre tökéletesebb és tökéletesebb szerszámoknak mintegy láncban való *megalkotása*, és

ezek segítségével a sziget – mint egyfajta *mikrokozmosz* – *birtokbavétele*, természeti kincseinek teljes kiaknázása. A heurisztikus kód, amely Knight szerint megfeleltethető a *défrichement* / *déchiffrement* (feltörés/megfejtés) kóddal, a sziget lakhatóvá tételét, a gyarmatosítók által történő megváltoztatását, áttranszformálását segíti. Barthes itt utal a feltörés téma szimbolikájára (átfúrás, felrobbantás), amelyet ő plutonikus vagy tellurikus szimbolizmusnak nevez, valamint köti hozzá a szerszám kódját is. Az angol szerző főként ez utóbbi vonalon folytatja a gondolatmenetét, noha – és ezt már csak a szemleíró teszi hozzá – a másik két jellemző szintűgy értelmezhető a kozmogónikus szemlélet és a jelek értelmezésének összekötőjeként: a plutóni gazdagítót jelent (tudniillik a föld felszínének kialakításakor a kergét új anyagokkal gazdagítja), Tellus (a föld istennője) rögtön a káoszról születik, s a csírában meglevő lehetőségeket hordja magában.

A Barthes által valóban megemlített szerszám-, illetve barkácsolás-kód Knight koncepciójának sarokkövét képezik. A felfedezés – mint láttuk, gyakran egyfajta „feltörésként”, „felnyitásként”, „fúrásként”, valaminek a belsejébe való „belenézésként” jelenik meg – ehhez pedig szerszám szükségeltetik: persze Barthes ezt a felnyitást a tanulmányban a már említett első elemzés szinonimájaként is használja, az *Empire des signes*-ben (*A jelek birodalma*) pedig a nyugati értelmezésmódok jellemző vonásának a „jelentésbe való befúrást” jelöli meg. A szerszám-kód egy másik megközelítésének megértéséhez idézzünk egy részt Knight tanulmányából: „A szerszám mindenekelőtt más szerszámok megalkotására szolgál, szószerinti és metaforikus értelemben egyaránt, hiszen a megsokszorozódás és a szaporodás matematikai logikáját követi; erre a legjobb példa az a végtelenségig tartó szaporodás, amelyre egyetlen búzaszem képes, és amelynek Barthes egyfajta elméleti megfelelőjét alkotja meg: első kódjait végtelen számúra osztja fel, és az első beazonosított jelentéseket a szöveg pluralitásának valamiféle ideáljában szaporítja tovább”⁴ (tudniillik az *S/Z*-ben). A szerszám kódjához köthető átalakításnak egyébként egyik aspektusa ugyancsak a megsokszorozás, hiszen Barthes egyszerre nevezi „technikainak (az anyag átváltoztatása), mágikusnak (metamorfózis) és nyelvinek (a jelek szaporítása)” (II, 1389). A szintén nyelvi műveletekhez kötendő „barkácsolás”-hoz Barthes úgy jut el, hogy a fenti átalakítások meglepetésszerűségére (retorikai jellegére) hivatkozik, tudniillik arra, hogy Verne igyekszik minél nagyobb távolságot teremteni az alapanyag és a végtermék, az eredeti funkció és a céltárgy rendeltetése között; márpedig, akárcsak a nyelv, a barkácsolás is régi elemek kombinálásával hoz létre új szisztémákat.

Ez az egyszerre „nyelvi és demiurgikus” kód tehát központi szerepű a Knight által a kezdések regényének minősített regény Barthes módra történő megértésében, továbbá ez az, ami a – tegyük hozzá, némileg már módosult – strukturalista kritikai praxis képévé is teszi. Erre a francia szerző konklúziója is utal: „Az elemzés

⁴ Ford. Bakcsi Botond.

ebben a mozgásban találja meg számítását, mivel egyszerre adja meg neki a – néhány ismert kódból kiinduló – elemzés elkezdésére szolgáló eszközt, és e kódok elhagyásának (átalakításának) jogát, nem a szövegben (amely mindig szimultán, terjedelmes, sztereografikus), hanem a saját munkában való előrehaladás folyamán.”

Knight ezen a ponton tér rá arra, amiért valószínűleg megírta az egész tanulmányt, Barthes mindvégig a kezdésre koncentráló tanulmánya szerinte egy ördögi kört magában foglaló argumentációra épül, ekképpen szinte gyanúsnak is tetszhet. A francia irodalmár írása végén egyrészt ugyanis úgy érvel, hogy bár az általa bemutatott első elemzés sokaknak inkább tematikusnak, semmint strukturalistának tetszhet, ez a látszólagos probléma elkerülhetetlennek bizonyul abból a szempontból, hogy a szövegelemzés elkezdésének a globális értelemre kell építenie, hogy aztán a strukturalista analízis felrobbanthassa, szétoszlatthassa, megsokszorozhassa az első jelentéseket; ám azután a végén maga is beismeri, ez a második, még el sem kezdett munkaszakasz (az első kódok nyomon követése, határainak kijelölése, részeinek, jelenetsorainak felvázolása, továbbá más kódok feltérképezése) valójában hatalmas erőfeszítéseket igényel; márpedig, mondja Diana Knight, Barthes ezzel soha nem is próbálkozott, mindig leállt az első elemzésnél.

Mindezek után a tanulmány szerzője oknyomozásba kezd, ezen általa felfedezett jelenség miéértjére kérdez rá. Az egyik lehetőség szerinte, hogy Barthes csupán egyfajta retorikai eszközzel operál itt, csak valamiféle halogató jellegű „meta-esszé” írt, noha tudja, hogy a jövőbe száműzött „igazi” esszé publikálására már nincs is szükség, hiszen az kiolvasható a szöveghézagokból. A másik eshetőség Knight szerint, hogy Barthes a terv státuszát fontosabbnak találja a kidolgozott elemzésnél: minthogy valaki folytatja majd, nem más ez, mint egyfajta „ajánlat, amelyet mindenki úgy tölt meg azután, ahogy akar, ahogy tud”. Érdekes, ahogy Diana Knight ezen második feltevést párhuzamba vonja a Verne-regény elemzésénél előkerült édeni kóddal, tudniillik azzal, hogy szigetlakók minden kívánságát ellenszolgáltatás (idő és befektetett fáradság) nélkül teljesítő, nagylelkű természet mintegy cinkosra talál a mindenható beszédben, hiszen a szövegben sem szükségeltetik egy-két mondatnál több nehéznek gondolt munkák bemutatására: *„a vernei diskurzus a maga ellipsziseivel, euforikus ugrásaival az időt, a szenvedést, egyszóval a fáradságos munkát a megnevezetlen semmijébe (néant de l’innommé) utalja: a munka elillan, elfolyik, eltűnik a mondat hézagai között”*.⁵ Szintén csak árulkodó lehet, szintén csak igazolja ezt a feltevést, hogy Barthes e kérdés tárgyalását explicit módon is későbbre halasztja...

Mindazonáltal Diana Knight még egy magyarázattal szolgál Barthes kezdet-rögeszméjére: a francia szerző egy helyütt ugyanis bevallja, minthogy amúgy is szokása minden unalmas dolgot másnapra hagyni, hajlamos a bekezdések, váz-

⁵ Ford. Bakcsi Botond.

latok, különböző részletek megírását – azokét, amelyekben valódi örömét leli – a „valódi” könyvön való munkával szemben előnyben részesíteni. Erre az általa „prekritikának” nevezett műfajra a Michelet-könyv lehet példa, amelyben úgy ad egyfajta tematikus olvasatot a történész munkáiról, hogy azt nem állítja szemben más kritikai iskolával, és megígéri, nemsokára „igazi” kritikával is szolgál majd az olvasóközönség számára.

Barthes tehát azért teszi fel a „*hol kezdjük?*” kérdést, azért foglalkozik a kezdet kérdésével, mert nem akar továbbmenni, mert meg akar maradni a tematikus elemzésnél, csakhogy mindezt az olvasónak a sorok közül kell kiolvasnia – mondja Diana Knight. Barthes szerint 1970-ben úgy fog ismét bele a már tizenöt évvel korábban, a *Mitológiákban* is már tematikusan, s nem pedig strukturalista módszerekkel elemezni kezdett regény tárgyalásába, hogy egy strukturalista elemzés keretein belül a tematikus eredményeknek adja a főszerepet, s mintegy előre felvázolja a későbbi, az első elemzést mintegy utólagosan legitimizáló valódi kritika körvonalait: vagyis tettéért nem vállalja elméleti felelősséget. Elképzelhető persze, mindez már annak az előszele, hogy hamarosan elméleti váltás következik be Barthes munkásságában, és hogy – mint azt a *La lutte de Jacob avec l'ange* (*Jákob harca az angyallal*) című írásában hangoztatja majd – egy év múlva a strukturalista módszerrel szemben már a textuális kritikát fogja előnyben részesíteni, méghozzá azt, amely számára a szöveg egy nyitott hálózatban, a nyelvnek a határok nélkül struktúrált a végtelenségén belül jelenik meg: „*a textuális elemzés nem arra keres választ, hogy honnét származik a szöveg (történeti kritika), nem is arra, hogy miként van felépítve (strukturalista elemzés), hanem arra, hogy hogyan bomlik, hogyan robban szét, hogy hogyan disszeminálódik: hogy milyen kódolt utakon távozik.*”

Diana Knight ezt a lehetőséget azonban nem boncolja tovább, konklúziója sokkal inkább a Barthes-féle – fentebb már idézett – befejező mondatban vázolt ellentétre reagál: felteszi a kérdést, vajon ez a tanulság „*nem csupán az elkezdésre mint olyanra vonatkozik, hanem talán arra a helyre is, ahol a kezdés örömet okoz a számára?*”

Az angol szerzőnő tanulmánya tehát egyfajta kritikusi hozzáállást nevez „kozmogónikus”-nak, amelyet Barthes-nál egyrészt alkati jellemzőnek is tekint (hiszen már az 1950-es években írt Verne-cikkében, vagy a Michelet-könyvben is felfedezi annak csíráit), másrészt az irodalmár 1970-es szemléleti, metodológiai (a strukturalizmusból a textualista periódusba való) váltásának egyik jeleként is érzékeli. Ez egyébként korántsem paradoxon: Barthes egyéniségének minden bizonnyal jobban megfelelt a textualista módszer és az általa olykor nagybetűvel írott Szöveg, ahogy ezt talán már strukturalista, szemiológiai hozzáállású írásai is érzékeltetni lehet; hiszen már ezekben is többé-kevésbé megfigyelhető, hogy megírójuk egyfajta szétrobbantást, szétforgácsolást, pluralizálást hajt végre az általa elemzett írásokon. Mindazonáltal kategorikusan azt állítani, hogy Barthes soha nem lépett túl a kezdésen, az első elemzésen – vagyis, mint Knight mondja, soha nem követte nyomon az elsőként feltérképezett kódokat, nem bontotta azokat tovább, nem keresett mellettük más kódokat is, egyszerűen, hogy soha nem

akarta elejétől a végéig, szisztematikusan lefolytatni a fáradságos elemzést – kicsit túlzásnak tűnik. A szintén csak ebben a korszakban íródott *S/Z*-ben Barthes például következetesen (az első mondattól az utolsóig) végigköveti egy hosszabb Balzac-novellának, a *Sarrasine*-nak a szövegét, több száz egy-két mondatos *lexiára* és ötféle előzetesen feltárt kódra bontva azt. Ez az eljárás viszont – s ebben tökéletesen egyetérthetünk Diana Knighttal – egy pillanatra sem követeli meg a jelentetek egyértelműségét, lezártóságát, a jelentés szétszóródásának és megsokszorozódásának megszüntetését: éppen ellenkezőleg, a felszabdalást, az elemekre bontást – vagy ahogy Angyalosi Gergely írja Barthes-monográfiájában – a korpusznak egyfajta individuálisan, szubjektív módon, de azért mégiscsak minden részletében megalkotott „*rácsozat*”-tal való letakarását jelenti.⁶

⁶ ANGYALOSI GERGELY: *A semleges próféta*. Osiris–Gond, Bp., 1996, 205.

GULYÁS PÉTER

David Bleich és az ártatlanság hermeneutikája

Az ártatlanság igazán csodálatos dolog, csak az vele a baj, hogy nehéz megőrizni, és könnyű elcsábítani.

KANT: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése.*

Ford. Berényi Gábor, Tengelyi László.

Felemelő élmény egy olyan irodalomtudós gondolatmenetét végigkövetni, aki a Heidegger-Cassirer vita résztvevői közül az utóbbi munkásságát tekinti előképének; még akkor is így van ez, ha az illető szerző vélhetően kevésbé ismeri Heidegger-t. Amennyiben ugyanis e vita mentén kívánjuk sematizálni a huszadik századi filozófia történetét, azt mondhatjuk, hogy a korszak emblematikus figurái vagy olyan szerzők, akikre a polémia nem volt hatással, hiszen egy egészen másfajta hagyományt képviseltek, vagy olyan gondolkodók, akik elsődlegesen Heidegger-hez képest határozzák meg önmagukat, a „némethoni mester” olykor elismerő, olykor kritikus olvasójaként. David Bleich *Subjective Criticism* című munkája¹ azonban bevallottan Cassirer szimbólum-filozófiájának örököséként lép fel, és egy olyan olvasói gyakorlatot szándékozik megalapozni, amely azon a felszabadító, ám olykor mégis csalóka tapasztalaton nyugszik, hogy *olvasni*, minden irodalomelméleti félelmünk ellenére, *jó*. Az alábbi dolgozat három ponton keresztül próbálja bemutatni e nagyívű kísérletet: először a bleich-i „szubjektív paradigma” filozófiai alapjait fogom áttekinteni, majd az ebből a keretelméletből származtatott interpretációfelfogást ismertetem, kitérve a szubjektív paradigma és az irodalompedagógia kapcsolatára, hogy végül megfogalmazzam azokat az aggályokat, amelyek Bleich gondolatmenetének minden szépsége ellenére joggal merülhetnek fel olvasóiban.

1. A mű bevezetése egy számunkra talán fájó kérdés köré szerveződik: mivel magyarázhatjuk, hogy az Egyesült Államokban jelentős állami összegeket fordítanak a nyelv- és irodalomtanítás működtetésére, és az ennek szolgálatába szegődött népes szakértői réteg fenntartására? Bleich szerint az irodalomtudomány támogatottsága hasonló okokra vezethető vissza, mint az egyházszervezetek fennmaradása egy varázstalanított világban; az amerikaiak továbbra is éppúgy *hisznek* Istenben, mint az angol nyelvben (5):

Ami Istent összefűzi a nyelvvel, nem más, mint a hit eszméje. Ennek segítségével érthetjük meg egy olyan univerzális érdekeltség fennállását, amelyhez nem társul az univerzális szükségesség érzése. Istenbe és a szavakba

¹ DAVID BLEICH: *Subjective Criticism*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.

vetett hitünk az emberi lélek olyan alapvető sajátosságát tükrözi, amely az ezen hiteket fenntartó intézmények sokaságát teremti meg.

Az analógia nem kevés méltóságot tulajdonít az irodalom tanulmányozóinak, akik az idézet tükrében az emberi lélek legelemibb cselekvéseinek és diszpozícióinak szentelik kutatásaikat, és akik ráadásul hasonló szerepet töltenek be a jelenkori társadalomban, mint egykor a klérus tagjai a Szentírás vonatkozásában: a kritikus az, aki másoknak közvetíti a szövegek értelmét (vö. 6). A párhuzam azonban Bleich szerint komoly veszélyeket is hordoz; ahogyan ugyanis senkit sem szoktunk megkérni arra, hogy részletes kifejtését nyújtsa vallási meggyőződéseinek, hanem csupán elfogadjuk, hogy e hitek segítenek neki eligazodni a világban, úgy az irodalomelemzés során is udvarias hallgatásba burkolózunk saját és mások olvasási tapasztalatai kapcsán. Az irodalomértelmezők ráadásul egy gondolkodásra káros tétel narkózisában szenvednek, ugyanis abból indulnak ki, hogy az irodalmi mű *általában* az emberről szól, így az egyes olvasó szöveghez való viszonya lényegében irrelevánsnak minősítik. A vizsgálódásból kimarad az, akiben az irodalmi alkotásra adott válasz megszületik (tehát az, *akihez* az irodalom szól), és az a közeg, ahol az irodalom értelmet nyer. A szöveg azonban egyrésztől hozzáférhetetlen az Élet vagy az Ember szempontjai alapján (ha ilyenek egyáltalán léteznek), és csupán a saját élet és az egyes ember képes hozzá bármely viszonyulást létesíteni; másrésztől pedig jelentése nem kizárólag az akadémiákon, hanem szemináriumi szobákban, középiskolai tantermekben, és folyosói beszélgetések során jön létre (vö. 9).

Bleich súlyos előfeltevésekkel terhelt, mégis megindító helyzetértékelésének hátterében egy olyan irodalomelméleti vita áll, amely az Új Kritika legfőbb alapelveinek érvényességéről folyt a hetvenes évek amerikai irodalomtudományában. Wimsatt és Beardsley két olyan „téveszmét” jelölt meg, amely ellehetetlenítheti az irodalomértelmezés gyakorlatát, mégpedig az intencionalitás és az affektivitás illúzióját.² Az előbbi arra indítaná az értelmezőt, hogy a mű elemzése során a szerző intencióit kutassa; az utóbbi pedig azon alapul, hogy összekeverjük a szöveget az általa kiváltott hatással, és ez utóbbival azonosítjuk az irodalmi jelentést. Stanley Fish egy 1970-ben keletkezett cikkében amellet érvel,³ hogy bár az említett szerzőpáros intencionalitásra vonatkozó aggályai megalapozottak, az affektivitás szerepének kiiktatásával az irodalomértelmezés folyamatából valójában nem tesznek mást, mint egy újabb téveszmét juttatnak uralomra. Bleich művében bevallottan Fish álláspontjára helyezkedik (121–126), amikor, mint látni fogjuk, az irodalmi

² Vö. WILLIAM K. WIMSATT, MONROE C. BEARDSLEY: Intentional Fallacy. = *The Verbal Icon*. University Press of Kentucky, Kentucky, 1954. Ugyanitt ld. még *Affective Fallacy* című írásukat is.

³ STANLEY FISH: *Literature in the Reader. Affective Stylistics*. = *Is There a Text in this Class?* Harvard University Press, Cambridge, 1980, 21–67. Különösen: 42–52. Bleich és Fish módszerei és megoldásai között szoros rokonság áll fenn; elegendő akár azt a pedagógiai orientációt említeni, ami mindkettjük gondolkodásmódját meghatározza.

jelentést az olvasói válasz függvényévé teszi, és nem-statikus jelenségként írja le azt;⁴ mindemellett azonban jóval erőteljesebb igényeket támaszt az említett tételek filozófiai és filozófiatörténeti igazolására. E konceptuális megalapozást a mű első négy fejezete hivatott végrehajtani. A két bevezető szakasz az irodalomtudomány említett narkózisának okát abban jelöli meg, hogy diskurzusa fölött még mindig az „objektív paradigma” gyakorol uralmat, annak ellenére, hogy fennáll egy olyan látásmódra való áttérés lehetősége, amely jóval „szubjektívebb”, és így, Bleich felfogásában, lényegesen adekvátabb irodalomolvasást irányozna elő. E tézis megértésének érdekében előbb a „szubjektív paradigma” fogalmát fogom feltárni, majd azokat az „anomáliákat” jellemzem, amelyek az „objektív paradigma” leváltását motiválják.

(a) A mű első fejezetét egy kiterjedt filozófia- és tudománytörténeti áttekintés alkotja, amelynek főhőse egyértelműen Thomas Kuhn, kulcsfogalma pedig a tudományelméleti értelemben vett *paradigma*. Kuhn „paradigmának” nevezi azt a modellt, amely egy adott tudományos kutatási gyakorlat alapmintázatául szolgál, és amelyre e gyakorlat során egy teljes kutatási hagyomány épül, például a kopernikuszi csillagászat, vagy a newtoni fizika. A paradigma egyfajta első konszenzus eredménye, amelyet a tudományos közösség minden tagja elfogad, és amelyet tanulmányai során a kutatójelöltnek el kell sajátítania ahhoz, hogy a közösség tagjává lehessen. Ebből következően a tudományos kutatás mindenekelőtt konvergens gondolkodást igénylő folyamat: a kutatás során már adottak egy térkép főbb vonalai, amelyet a kutatónak ki kell egészítenie újabb vonásokkal – tehát egy már meglévő elméletet kell alkalmaznia az újabban felmerülő problémákra, vagy az újabban megfigyelt jelenségekre. Kuhn ezt a gyakorlatot nevezi normáltudományos tevékenységnek. Amennyiben ennek során komoly anomáliák lépnek fel, amelyek az eddigi elmélet mélyszerkezetét érintik, és a már meglévő keretek nem bizonyulnak elégségesnek egy jelenségcsoport kezelésére, akkor kerülhet sor tudományos forradalomra, a régi modell átértékelésére és lecserélésére, tehát *paradigmaváltásra*. Az új paradigmának pedig involválnia kell a régit; Einsteinnek például meg kellett mutatnia, hogy a newtoni dinamika milyen körülmények között tekinthető érvényesnek, és milyen körülmények között nem.⁵

Paradigmaváltásról azonban bizonyos értelemben nem csupán Kuhn *alapján*, hanem Kuhn *kapcsán* is beszélhetünk, és Bleich felfogásának éppen ez utóbbi belátás szolgál alapul. Gondolatmenete során az előbb felsorolt *tudománytörténeti* meglátásokból ugyanis *ismeretelméleti* következtetéseket von le, majd e következtetések alapján maga is *tudománytörténeti* állításokat tesz. Mint látható, e dedukciós

⁴ Vö. STANLEY FISH: Introduction. = *I. m.* 11.: A jelentést magát inkább eseményként, mint entitásként definiáljuk újra.

⁵ Az elmondottakkal kapcsolatban ld. THOMAS S. KUHN: The Essential Tension. = *The Philosophy of Science*. (Eds.) R. Boyd, P. Gasper, J. Trout. MIT., 139–147. És: Uő.: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Ford. Bíró Dániel. Osiris, Bp., 2000. Különösen: 36–37, 100–140.

sor komoly formális nehézségekkel terhelt; második lépése pedig, tehát az ismeretelméleti modell bevezetése a szerző bevallása szerint sem indokolható meg teljes mértékben Kuhn művei alapján (vö. 11).⁶ Bleich, meglehetősen egyoldalúságról téve tanúbizonyságot, kijelenti, hogy többé nem beszélhetünk a kutatás reális tárgyáról, amelyet *fel kellene fedeznünk*; a tárgyat csakis egy szubjektumok alkotta tudományos közösség *teremtheti meg* (11). Ezt az *általános* paradigmaváltást mind a tudomány, mind a tudományról gondolkodó filozófia megelőlegezi, amikor például Heisenberg a kutatás feladatát a kutató megismerési módjainak elemzésében jelöli meg,⁷ vagy amikor Husserl a „szubjektivitás” interszubjektivitást is felölelő „talányát” analizálva próbál új megalapozást nyújtani az európai tudományok számára.⁸

Bleich olvasatában mindez arra mutat rá, hogy az „eredeti”, objektív gondolkodási paradigma a huszadik század közepére elvérzett egy új, nagyobb magyarázóerővel bíró vetélytárs ellenében. Az „eredeti” világlátás gyújtópontjában test és lélek karteziánus megkülönböztetése áll (amit Bleich alaposan összezavar,⁹ 13–14):

E meggyőződés értelmében a létezés két szinten írható le: egyfelől anyagin, ami a dolgokhoz, másfelől elmében, ami a tapasztalathoz kötődik. Ennek tükrében ha összekötnénk az én ujjam idegvégződéseit az ön agyával, majd rácsapnánk a kezemre az ajtót, a fájdalmat nem én, hanem ön érzékelné. Ehhez hasonlóan választhatjuk el a dolgok elsődleges tulajdonságait azok másodlagos tulajdonságaitól, így a nagyságot és az alakot, amelyek az anyagságon, a színtől és az illattól, amelyek az elmeműködésen alapulnak. A fájdalom és a szím szubjektív, és csupán az elmében van jelen; az idegvégződés és a nagyság ellenben objektív, és az objektív valóság részét alkotja. [...] [H]a a lélek és az elme megnyilvánulásait, beleértve az érzelmi és a szexuális életet, az ember magánügyei közé soroljuk, és a személyes tudás felügye-

⁶ Olyannyira nem, hogy szinte teljességgel visszajára fordítja a kuhni tudománytörténeti leírásokat. Mint látni fogjuk, Bleich szerint a szubjektum rendelkezik egy saját és önálló világfelfogással, amit a közösség legitimál. Kuhn azonban éppen azt állítja, hogy a kutatójelöltek először is el kell fogadnia és sajátítania a közösség diktálta paradigma elemeit, máskülönben nem lehet a közösség része, és nem folytathat olyan gyakorlatot, ami tudományos forradalomhoz vezethetne (Vö. *The Essential Tension*, 144–145). Ez az ellentmondás is jól mutatja a kuhni paradigmafogalom alkalmazásának nehézségeit egy bölcsészettudományi kontextusban (ld. még 3. pont)

⁷ Vö. WERNER HEISENBERG: A mai fizika vilásképe. Ford. Márlin Zoltán. Gondolat, Bp., 1958, 19.: „Így a természettudományban is, a kutatás tárgya többé nem a természet mint olyan, hanem az emberi kérdésfeltevéseknek kitett természet, és ennyiben az ember itt is újból önmagával találkozik.”

⁸ Vö. EDMUND HUSSERL: *Az európai tudományok válsága I.* Ford. Mezei Balázs. Atlantisz, Bp., 1998. 2. §, 21–23.

⁹ Descartes-nál ugyanis azt olvashatjuk, hogy a lélek és ideái kitüntetettek a testhez képest. Vö. RENÉ DESCARTES: *Elméltetések az első filozófiáról.* Ford. Boros Gábor. Atlantisz, Bp., 1994, 33–44. Más kérdés, hogy Bleich nem fogadná el a lélek karteziánus leírását.

lete alá rendeljük, akkor minden mást objektív és szakszerű módon kezelünk, akár a társadalmat és a politikát is.

Minderre a tudományos kutatás egy olyan modellje épül fel, amely elismeri az objektív igazság meglétét, és célját annak elérésében jelöli meg. Amikor pedig szembesül azzal, hogy e cél teljesíthetetlen, álláspontját úgy módosítja, hogy a feladatot az igazsághoz való, véget nem érő közelítésként gondolja el. Bleich szerint az *objektív paradigma* mindkét változata mögött paradox módon vallási természetű dogmák húzódnak meg: míg az első verziót a tökéletesedés, addig a másodikat a bűnbeesés és az abból következő emberi korlátozottság eszméje működteti (14–15). Ez nem azért érdekes, mert Bleich Feuerbach valláskémiájának jéghideg vizével próbálja lemosni az objektív világlátást a diszkurzív mezőről, hanem mert rámutat arra a tényre, hogy az objektív paradigmát olyan elemek határozzák meg, amelyeket maga az objektív paradigma is szubjektívnek minősítene. Ezzel szerzőnk biztosítva látja a paradigmaváltás involvációs kritériumainak való megfelelést.

A Bleich által szorgalmazott *szubjektív paradigma* ennek tükrében megelőzi az objektivitást, és hozzá képest egészen máshogy kezeli tudás és igazság fogalmait (18):

A kutató egy olyan szubjektum, akinek észlelési módjai hozzák létre a vizsgálatra kerülő tárgy lényegét, sőt annak létezését is. A tárgyat a szubjektum motívumai, érdeklődése és mindenekelőtt nyelve jelöli ki és határolja körül. A szubjektív paradigma szerint az új igazságok a nyelv egy új használata, vagy a gondolkodás egy új struktúrája nyomán jönnek létre. Az új ismeret létesítése a gondolkodásában ontogenetikus és filogenetikus kihívásoknak megfelelő elme tevékenysége. Ismereteinket nem felfedezzük, hanem megteremtjük.

Ha tehát a tudományos kutatást a szubjektív paradigma alapján gondoljuk el, azt mondhatjuk, hogy a kutatás tárgyát olyan szubjektumok hozzák létre, akik számadással tartoznak más szubjektumoknak saját tevékenységükről. Ez utóbbi kitétel biztosítja egyfelől azt, hogy az *anything goes* „tétele” ne érvényesüljön a tudományos gondolkodásban, másfelől pedig azt, hogy az objektív paradigma „egy igazság-egy megfigyelő” elvén alapuló szolipszisztikus kutatója helyén (sic! 295) egy olyan szubjektumot tételezzünk, akinek meghagyjuk a szabad, akár érzelmi alapú gondolkodás jogát, ám megnyilvánulásait egy közösség korlátozó erejének rendeljük alá.¹⁰

¹⁰ Itt szembesülhetünk Bleich Kuhn-interpretációjának történeti visszasságával: Bleich ugyanis felfedezés és igazolás kontextusának olyan elválasztását írja körül, amelyet éppen az a Bécsi kör dolgozott ki, amelyet Bleich szellemében az objektivizmus tűzfészkének kellene tartanunk.

E keretek alapján Bleich elkészerítőnek minősíti az irodalomtudomány helyzetét, ugyanis azt továbbra is az objektív paradigma határozza meg (8):

Az Új Kritika „objektív” irodalommagyarázatokat fogalmazott meg, a generatív nyelvészek pedig határozott logikai szabályok megállapításával közelítették meg a nyelvi tevékenységet. Az ismeretszerzés objektív mintázatai azonban érvényességüket veszítik, mikor elveiket nyelvtől függő diszciplínák területén próbáljuk alkalmazni. Az e diszciplínák művelését saját személyes és szociális fejlődésük reményében választó diákokban leírhatatlan csalódást keltenek tanáraik akrobatikus mutatványai, melyek segítségével objektív módon próbálják bemutatni nyelvre és irodalomra vonatkozó tudásunkat.

Az előbb említett vallási érvelés mellett az elvi probléma Bleich szerint a következő. A (tág értelemben vett) strukturalizmus a természettudományos gondolkodás mintájára próbál irodalomelméletet alkotni (már amennyiben a strukturális nyelvészet kezdeteit természettudománynak tekintjük). Ennek során azonban nem veszi észre, hogy a természettudományos gondolkodás *már eleve túllépett* az objektív paradigmán; a strukturalizmus tehát saját kritériumainak sem képes megfelelni. E kudarcból azonban nem az következik, hogy az irodalomtudománynak immár adekvát módon kell viszonyulnia a természettudományhoz, és annak vezéreltetével áttérnie a szubjektív paradigmára. Az objektív irodalom- és nyelvelméletnek ugyanis megvannak a maguk belső *anomáliái*, amelyek alapján alapelveiket meg kell(ene) haladnunk; a kérdés tehát az, hogy melyek azok a rendelleneségek, melyek az irodalomelméleti paradigmaváltást motiválják.

(b) Bleich egy részleges és egy általános anomáliát nevez meg a paradigmaváltás motívumaként. Az előbbi azért merül fel, mert a modern irodalom fokozottan igénybe veszi az olvasó erőfeszítéseit: „Az *Ulysses* megértése komoly háttértudást igényel; Eliot és Pound költészete pedig magas szintű műveltséget követel meg az olvasótól”, ráadásul bizonyos modern regények meglehetősen szubjektív nyelvezeten íródnak, és egy objektivista metanyelv nem képes ténylegesen leírni az ilyen szövegvilágok működését (36–37). Szerencsénkre Bleich nem torpan meg az ehhez hasonló példák felelőletésénél, hiszen Janus Pannonius megértése is meglehetősen komoly, Vergiliusra vonatkozó ismereteket mozgósít, Galeotto Marzio és kortársai olvasásmódját mégis kevésbé rokonítanánk a szubjektív paradigma elemeivel; emellett pedig meglehetősen különös eredményekhez vezetne, ha a szenvedélymentességet diktáló Flaubert-t kizárnánk a „modern” szerzők köréből.

Az *általános* anomália egy jóval összetettebb jelenségcsoporton alapul. Bleich szerint a nyelvelmélet alapvető kérdéseit is csak Heisenberg módján tehetjük fel: „Mi jellemzi nyelvre vonatkozó vizsgálódásaink és megértésünk természetét?” (41) Ennek az az oka, hogy mivel nyelvileg gondolkodunk, lehetetlen a nyelvet tőlünk független tárgyként elgondolni, így annak minden formális megközelítése

elvéti tényleges természetét. Hogyan értjük tehát meg a nyelvet mint szubjektív produktumot? Úgy, mint tapasztalataink kifejezésének elemi eszközét (43). A kifejezés természetét Bleich *szimbolizáció* és *reszimbolizáció* alábbi kategóriapárja szerint gondolja el (39):

A szimbolizáció a tapasztalati tárgy észlelése és azonosítása során lép működésbe; reszimbolizációt pedig akkor hajtunk végre, amikor az észlelés és az azonosítás elsődleges aktusai magyarázatot igényelnek, kívánnak meg vagy követelnek tőlünk. A magyarázat így történő felfogása összhangban áll Kuhn tudományos forradalmakról alkotott leírásaival éppúgy, mint a történelmi, a filozófiai és az irodalmi értelmezés gyakorlatával, illetve a művészi és vallási tevékenység sajátosságaival.

Bleich a szimbolizációt az emberi elme elemi szükségleteként fogja fel, olyan aktusként, amely az érzékek pusztá anyagából képes művészi alkotást, vallási tárgyat, egyszóval kultúrát teremteni (42–43). E nagyívű gondolatok nyomán a szimbolizáció mibenléte némileg homályban marad, így induljunk ki a fogalom történeti elemzéséből.

Cassirer, akit Bleich legfontosabb elődjeként tart számon (42), abból a kanti belátásból indult ki vizsgálódásai során, hogy a tapasztalat csakis azért lehetséges, mert a szubjektum már eleve formát adott világának; saját *a priori* kategóriái és szemléletei segítségével biztosította „az anyagi sokféleség egységét”. Hozzávetőlegesen: a villamos a tapasztalatban nem egy sárga, csörömpölő, nagy és hosszúságú konglomerátum, hanem már eleve: villamos. Cassirer szerint azonban Kant hibát követ el akkor, amikor a lehetőségfeltételekre vonatkozó kérdést kizárólag a pusztá észlelés kontextusában teszi fel, és az értelemadás kategóriáit a tudományos, mégpedig a matematikai megismerés szempontjából jelöli ki. Valójában a világnak való bármely (nyelvi, mitologikus, vallási vagy tudományos) értelemadás a szubjektum formaadó képességein nyugszik; a transzcendentális kérdésfeltevést tehát meg kell ismételnünk a kultúra egészének kontextusában, amely kontextusban például a tudomány és a mítosz egyenrangú produktumok.¹¹ Vegyünk alapul egy egyszerű példát, a fecske, a nyár és az okság összefüggését.¹² Egy *mitologikus* tudat számára a fecske csinálja a nyarat; a nyár eljövetelét a fecske *szimbolikus* jelentésének tulajdonító *formáció* az előbbinek biztosítja az okozat, míg az utóbbinak az ok szerepét. A *tudományos* megismerés nyilvánvalóan fordítva jár el, hiszen formációjában a fecskék a nyár közeledte *miatt* jelennek meg; mindennapi *nyelvhaszálatunk* során pedig hajlamosak vagyunk bármely tavasz-

¹¹ Cassirer érvelését ld. ERNST CASSIRER: *Philosophie des Symbolischen Formen 3.: Phänomenologie des Erkenntnis*. Primus Verlag, Darmstadt, 1997. Különösen: 16–20.

¹² „A fecske csinálja a nyarat” egy Heidegger által kiemelt példa, ld. MARTIN HEIDEGGER: *Ernst Cassirer: Philosophie der Symbolischen Formen 2. rész: Das Mytische Denken*. Berlin, 1925, És UŐ.: *Kant és a metafizika problémája*. Ford. Ábrahám Zoltán. Osiris, Bp., 2000, 310.

szal megjelenő és ereszek közelében fészkelő szárnyas élőlényt „fecskének” nevezni, ugyanis a tárgy *megnevezéssel* biztosított azonossága biztosítjavilágunk otthonosságát is, függetlenül például a szimbolizáció zoológiai igazolhatóságától. A szimbolizáció megteremti a világban való szubjektív tájékozódás lehetőségét, életgyakorlatunk során pedig már eleve egy szimbolikusan megformált világban gondolkodunk és tevékenykedünk.

Cassirer kérdése arra vonatkozik, hogy milyen szubjektív formációs eljárások szerint rendezzük be környezetünket. Bleich maga pedig e szubjektív tevékenységet a kuhni kutatók interszubjektív közösségében helyezi el, és annak alapeseteként *a nyelvhasználatot mint a tapasztalat szimbolikus transzformációját jelöli meg* (43):

A nyelv, szemben a szimbolikus kifejezés egyéb formáival, megközelítőleg minden emberi társadalomban ugyanazt a státuszt foglalja el. Bár minden kultúra fest, táncol és énekel, az egyes kultúrák nem ugyanabban a mértékben teszik ezt, és azon személyek száma, akik e tevékenységeket gyakorolják, kultúráról kultúrára változik. A nyelv esetében az ilyen különbségek fennállása nem nyilvánvaló. [...] A nyelv ebben az értelemben az az alapvető és univerzális viselkedési forma, ami a legerőteljesebb indíttatásunkként szolgál a „szimbolizáció szükségletét” feltáró vizsgálódások lefolytatására.

A szubjektív paradigma bevezetésére tehát azért van szükség, mert a nyelv nem pusztán struktúra, hanem egy *szubjektumok létrehozta* szimbólumrendszer, így az objektív paradigma képviselői elvétik valódi természetét, amikor pusztán e szimbólumok összefüggésére, és nem azok eredetére kérdeznek rá. Ezzel Bleich hallgatólagosan (bár Cassirerrel mély egyetértésben)¹³ visszatér egy humboldtiánus nyelvelmélethez: a nyelv nem *ergon*, hanem *energeia*, amely artikulált hangokban teszi külsővé a belső gondolkodást vagy tapasztalatot.

2. Hogyan vezethető le a „szubjektív kritizmus” gyakorlata a szubjektív paradigmára vonatkozó elméleti belátásokból? E kérdés megválaszolásának érdekében először Bleich interpretációelméletét fogom áttekinteni. Ezután az „ártatlanság” azon közegét fogom jellemezni, amelyben Bleich szerint elmélete igazolást nyer.

(a) Mire vonatkozik Bleich középponti fogalompárjának másik eleme, tehát a rezimbolizáció tevékenysége? Ha egy klasszikus pszichológiai diskurzusban mozgunk, akkor egy jelenség magyarázata a jelenség *okának* felmutatásában áll. Bleich az oksági magyarázat helyett a „*motívumokra vonatkozó*” magyarázatot tünteti ki, amint ezt az alábbi, baseballra vonatkozó leírás mutatja (44):

Fenntartások nélkül gondolhatjuk: annak, hogy a labda a pálya közepe felé száll, az az oka, hogy előtte eltalálta a baseball-ütő. Alapvetően azonban nem így fogjuk fel az elütés eseményét: sokkal inkább úgy véljük, hogy az ütőjátékos indította mozgásra a játékszert. [...] Amikor egy olyan játékosra

¹³ Ld. CASSIRER: *I. m.*, 19.

gondolunk, aki a neki kijelölt helyen arra vár, hogy elüsse a labdát, a labda elütését a legegyszerűbben motivált eseményként gondolhatjuk el. A motívum tehát nem más, mint egy szubjektíve uralt ok.

Hogy tisztábban lássunk, induljunk ki az alábbi példából. Tegyük fel, hogy egy hölgygel sétálok egy meglehetősen hideg, novemberi estén, aki egyszer csak így szól: „Várom már a fecskéket”. Bleich szellemében az alábbi elemző kijelentéseket tehetjük meg az esettel kapcsolatban. Először is: az, hogy a hölgy fázott, nem *oka*, hanem *motívuma* volt annak, hogy a fenti szavakat kimondta. A pusztá fázásérzés arra indítaná az embert, hogy távozzon oda, ahol kevésbé van hideg; ezzel szemben a hölgy „szubjektíve uralja” érzetét, hiszen egy olyan szimbolizációs aktust hajt végre, amivel kifejezi, hogy jobban szereti a nyarat, mint a telet. Másodsor: a hölgy szavait azáltal értem meg, hogy reszimbolizálom azokat; tettenérem azt a „szabad öntevékenységet”, amellyel a melegség hiányát a fecskék hiányának képével helyettesíti. Más kérdés, hogy egy ilyen helyettesítés nyomonkövetése minden értelmes embert cselekvésre indítana (például arra, hogy beinvitálja a hölgyet egy kávézóba; és, mint látni fogjuk, éppen e meghívás elfogadása legitimálhatja a reszimbolizációt), ám a szerző fantáziáját inkább az ragadja meg, hogy a hölgy minden zavaró (esetünkben hideg) körülmény ellenére sem távozik mellőlem, hanem a szimbolizáció által kivonja magát a természeti oksági lánc alól. A Spinozát idéző Dilthey ezt úgy fejezné ki, hogy a hölgy tanújelét adja annak: személyében az embert mint „birodalmat a birodalomban” tisztelhetjük.¹⁴ Bleich Diltheyhez hasonlóan úgy véli, hogy ez utóbbi, az emberi természetre vonatkozó elemi belátás teremt meg a szellem- és bölcsészettudományok, például az irodalomértelmezés antropológiai lehetőségfeltételeit: mivel az ember már mindennapjaiban is olyan produktumokat hoz létre, amelyek fennállása okságilag nem vagy csak részlegesen magyarázható, szükségünk van egy olyan magyarázómodellre, amely a szimbolikus tárgyakat reszimbolizálva felmutatja az azokat létrehozó motívumokat. Bleich kezdeti definíciójában így az interpretáció nem más, mint e reszimbolizációs tevékenység gyakorlása, amely gyakorlatot a fent említettek miatt minden esetben egy közösség ellenőrzése alatt hajtunk végre (66–67).

Bleich szerint a szimbolizáció megértésének tényéből még korántsem következik, hogy a reszimbolizáció során a szerző intencióit vagy motívumait ragadjuk meg. A mű harmadik szakasza azzal egészíti ki az interpretáció előbb említett definícióját, hogy a reszimbolizáció valójában az *értelmező* motívumaira vonatkozik, és azt a választ tematizálja, amit az egy szimbolikus tárgy jelenlétére ad. Ahogyan Bleich az első fejezetben Kuhnt, úgy itt Sigmund Freudot gondolja újra, az értel-

¹⁴ Vö. WILHELM DILTHEY: Bevezetés a szellemtudományokba. Ford. Erdélyi Ágnes. = *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Gondolat, Bp., 2004, 22.: „[Az ember] képesnek találja magát arra, hogy mindent alávéssen a gondolkodásnak, és személyes erődítményén belül mindennek ellenálljon. Ebben a természetben – hogy Spinoza kifejezését használjuk – valóban mint imperium in impero találja önmagát.”

mezés igazolhatóságának szempontjából meglehetősen hasonló eredménnyel. Első példája Freud egyik saját álmának elemzéséből indul ki.¹⁵ Freud modellje szerint az álom nem más, mint egy vágy reprezentatív beteljesítése; az álomfejtés feladata pedig az álmok mögött munkáló vágyak felmutatása. Bleich szerint e modell csak azért tűnik működőképesnek, mert gyakorlati kifutása azonos fordítottjával, ami nagyobb elméleti érvényességgel bír az eredetinel (77):

Az interpretáció által kifejtett motívum valójában nem az álmot, hanem az interpretációt életre hívó motívummal volt azonos. A kérdéses kívánság motiválja az értelmezőt arra, hogy megnevezze kívánságát; az álom beteljesült vágyként való felfogása pedig így az álomtapasztalat egyik adaptív reszimbolizációjának bizonyul. Ez teremti meg azt az illúziót, hogy a kívánság hozta létre az álmot.

Ha tehát azt álmodom, hogy egy hölgygel sétálok egy meglehetősen hideg novemberi estén, akkor ez az álom hív(hat)ja fel a figyelmemet arra, hogy jelenleg gyöngéd érzelmeket táplálok a hölgy iránt; az azonban bizonyíthatatlan, hogy az álomat az érzelmeim határozták meg, hiszen előfordulhat, hogy csupán az *Anna Kareninát* olvastam elalvás előtt, és nyitva felejtettem az ágyam feletti ablakot. E belátás Bleich szerint kiterjeszthető a terápia gyakorlatára is, ahol nem az analitikus által nyújtott rekonstrukció *igazsága*, hanem annak *igazságértéke* a döntő: amennyiben a pszichológus egy olyan reszimbolizációt képes alkotni, mely magyarázatot ad a páciens álmaira vagy viselkedésére, a terápia sikeres lesz, függetlenül attól, hogy a magyarázat elemei megfelelnek-e az élettörténet valós tényeinek vagy sem (82–83).

Bleich szerint ugyanezzel a jelenséggel szembesülünk Freud Mózes-elemzésének olvasása során (89–93). Freud értelmezői célja itt Michelangelo eredeti intenciójának tettenérése lenne. Ennek felkutatására az az erőteljes *hatás* indítja, amit a műalkotás gyakorolt személyére,¹⁶ és Bleich szerint, bár az alkotói intenciót nem sikerülhet feltárnia, interpretációját mégis érvényesnek kell minősítenünk (89):

Ha Freud nem teljesítette a maga elé kitűzött célt, hogyan értelmezhetjük azt a megelégedettséget, amelyet az általa kidolgozott interpretáció kapcsán érez? A válasz az, hogy az interpretáció a szerzői intenciótól függetlenül is magyarázatot szolgál a műalkotás Freudra tett hatására. Az értelmező tehát az értelmező „intencióját” mutatja fel – a műalkotásról alkotott észleletét, és az arra adott válaszát.

¹⁵ Az ún. Irma-álomról van szó. Leírását ld. SIGMUND FREUD: *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Helikon, Bp., 2004, 85–95.

¹⁶ SIGMUND FREUD: Michelangelo Mózes. Ford. Kertész Imre. = *Művészeti írások*. Filum, Bp., 2001, 210: „Hiszen ami így hatalmába kerít bennünket, az az én felfogásom szerint csakis a művész szándéka lehet, amennyiben sikerült neki e szándékot a műben kifejeznie, és velünk is megértetnie.”

Hogyan kell értenünk a műalkotásra adott *válasz* fogalmát? Bleich szerint a *válasz általában véve* egy „észlelési aktus, ami tudatossá tesz egy érzéki tapasztalatot” (97). Ha például egy sótartó kerül a szemem elé, jelenlétére adott válaszom abban az azonosításban áll, amelynek folytán az előttem heverő tárgyat sótartóként fogom fel. Bizonyos esetekben azonban komplexebb tudati eljárások működéését érhetjük tetten (97–98):

Ám tegyük fel, hogy vidéken sétálok, és a távolban megpillantom a Rainer-hegyet, ami, hasonlóan a sótartóhoz, egy reális objektum. [...] Vele kapcsolatban viszont bizonyosan nem úgy fogok eljárni, hogy megállapítom jelenlétét, majd másra irányítom a figyelmemet [...] Sokkal inkább az a helyzet, hogy elgondolkodom a hegyről, ami a látvány több, szándékolt újrafeldolgozását vonja maga után. A tudatosság ilyen módú irányítása mögött munkáló motívumom abban a tényben áll, hogy a hegyre vonatkozó, eredeti azonosításom *értékelő* jellegű volt; nem egyszerűen „a Rainer-hegy”, hanem „a hatalmas Rainer-hegy” került a szemem elé. [...] Ez azt jelenti, hogy a valódi hegyet önkényesen szimbolikus hegygé alakítottam [...] Mint e példa is mutatja, a válasz a szimbolizáció aktusában áll; ha ezek után kifejtem a szimbolizációt, akkor a hegyre vonatkozó észleletem interpretációját alkotom meg.

Az esztétikai tárgy szimbolikus jelentőségét tehát a jelenlétére adott válasz teremti meg; az interpretáció így nem magára a tárgyra, de nem is a szerző szándékára, hanem az értelmező saját „értékelő észlelésére”, saját „motívumaira” vonatkozik. Bleich tehát különbséget tesz reális tárgy, szimbolikus tárgy és szubjektum között,¹⁷ és azt állítja, hogy a reális tárgyat a szubjektum választévékenysége teszi szimbolikusá, az interpretáció pedig ez utóbbi választévékenységet tematizálja.

(b) Mivel a második szakaszban kifejtett nyelvelmélet magát a nyelvet is a szimbolizáció egyik alpproduktumaként írja le, a fenti belátások a verbális műalkotásokra is vonatkoztathatóak. Kafka *Az átváltozás* című elbeszélésének olvasása során Bleich szerint nem teszek mást, mint felépítem önmagamban azt a világot, amelynek középpontjában egy bogárrá változott férfi áll. E tevékenységemet az interpretáció során explikálom, majd az explikációt, a kuhni előfeltevéseknek megfelelően, megosztom másokkal is; interpretációmért tehát *felelősséget kell vállalnom* egy másik személy vagy egy közösség előtt. A szubjektív kritizmus tehát

¹⁷ Ez a distinkció egyfelől nem konzisztens Cassirer elméletével (hiszen ennek szellemében azt kellene állítanunk, hogy egy tárgy reális objektumként való felfogása is szimbolizációs aktus), másfelől pedig önmagában is komoly problémákat vet fel, ugyanis nem világos, hogy miért ne tekinthetnénk a sótartót is szimbolikus tárgynak. Bleich szerint ez meglehetősen szituációfüggő: ha valaki csupán megkér arra, hogy nyújtsam oda neki a só, akkor eszembe sem jut elgondolkodni például annak megformáltságán. Ha azonban egy közösség már eleve műalkotásnak állítja be a kérdéses sótartót, akkor ez engem arra motivál, hogy szimbolizációs eljárásokat kezdeményezzek vele szemben.

az irodalmi jelentést *mint az irodalmi műalkotásra adott, egy értelmezői közösség által legitimizált, kifejtett választ* fogja fel. A mű végkövetkeztetése a következőképpen tisztázza Bleich álláspontját (297–298):

A szubjektív kritícizmus elismeri, hogy az egyes személy legerőteljesebb mozgatórugója önmaga megértésére vonatkozik, és hogy e megértéshez a legkönnyebben járható út a személy nyelvi rendszerének megértésén keresztül vezet, amely tudatosságát és önállóságát működteti. A valós tárgyak, a szimbolikus objektumok és az ember közötti megkülönböztetés [...] azt sugallja, hogy esetünkben a valós tárgyak a szavak és a szövegek; a szimbolikus objektum a nyelv és az irodalom; a szubjektum pedig a beszélő, olvasó és író ember.

E meglehetősen problematikus tézist Bleich az irodalompedagógiai környezetben látja alkalmazhatónak és igazolhatónak. A mű egy tetemes hányadát teszik ki azon kísérletek leírásai, amelyeket a szerző egyetemi hallgatóival végeztetett el, akik szerinte minden elmélettől ártatlanok (214–215):

Az alábbi elemzésekben a választ leíró állításokat az olvasók műalkotásokra vonatkozó önkényes perceptuális azonosításaként kell felfognunk, amelyeket a jelentés megfogalmazása során a hallgatók reszimbolizáltak. A vizsgálendő megfogalmazások egyike sem tükröz tudatos igényeket arra, hogy az olvasási tapasztalat egy gondolati rendszerhez, például a marxizmushoz, a pszichoanalízishez vagy a strukturalizmushoz kapcsolódjék; az egyes olvasók által tett absztrakciók inkább morális, sőt talán pszichológiai irányultságúak, és az emberi természet valamilyenfajta örök általánosságaira vannak elsődlegesen tekintettel.

Bleich nem tesz mást, mint felkéri hallgatóit, hogy olvassanak el egy művet, majd írják le olvasási tapasztalataikat. Ezután a leírtakat meg kell vitatniuk csoporttársaikkal; minthogy pedig Bleich általában azt tapasztalja kísérletei végén, hogy mindenki képviselhető álláspontokkal állt elő, vagy legalábbis képviselhetővé alakította eredeti ötleteit, örömmel megállapítja, hogy az irodalmi jelentés mindenfajta strukturalista-objektivistá előfeltevéstől mentesen is megalkotható. Ezzel, legalábbis szerinte, a szubjektív kritícizmus alapelvei igazoltnak tekinthetők. Ami azok alkalmazását illeti, Bleich szerint órái olyan hangsúlyt helyeztek az önkifejezésre, és az önkifejezés kontrollált gyakorlására, amely a diákok pedagógiai fejlődését komolyan elősegítette.

Ebből a nézőpontból Bleich az irodalomtudomány *mint olyan* ellen intézett támadásai Rousseau civilizációkritikai érveinek szerkezetét idézik, ám a vademberek ebben az esetben köztünk élnek, ugyanis mi magunk vagyunk azok. Az ártatlan egyetemi hallgatók sikeres értelmezéseket képesek végrehajtani mindenfajta metodológiai apparátustól függetlenül; az ő választévékenységen alapuló interpretációs stratégiáik tehát logikailag megelőzik az *Anna Kareninában* ellipsziseket és átlátszó

tudatokat keresgélő „objektivista” „strukturizmust”. Ennek tükrében az irodalomtudomány egészét újra kell gondolnunk. Ismerni egy szerzőt valójában nem jelent más, mint ismerni saját, a kérdéses szerzőről alkotott fogalmainkat (259). Megérteni, hogy mi jellemzi a tizennyolcadik század irodalmát valójában ekvivalens azzal, hogy megértjük saját, tizennyolcadik századi művekre adott válaszainkat, és szintézisbe rendezzük azokat (285, 293). A strukturizmus szuperolvasója helyére Bleichnél az ártatlan olvasó kerül, aki alapvetően nem tud semmit, hanem, mások felügyelete alatt, megalkotja erre vagy arra vonatkozó tudását.

3. Mint egyetemi hallgatók (és ártatlan vademberek) talán joggal érezhetjük olykor, hogy úgy eltévedtünk a különféle irodalomelméletek vagy éppen filológiai gyakorlatok labirintusában, mint az olvasni tanuló kisgyermek egy későskolasztikus könyvtárban. Bleich tetszetős kiutat kínál fel számunkra, aminek csábítása nem feltétlenül abban áll, hogy könnyen járható, hiszen meglehetősen nehéz feladatnak tűnik saját „válaszaink” értelmes megfogalmazása. Ennek ellenére mégis fenntartásokkal kell kezelnünk ajánlatát, az alábbiakban így néhány olyan problémát fogok felsorolni, melyeket a mű véleményem szerint nem kezel megfelelően.

(a) A filozófiatörténeti apparátus kiterjedtsége Bleichnél néhol önfelszámoló eredményekhez vezet. Meggyőződésem szerint már Kant és Husserl összeegyeztetése is meglehetősen komoly feladat, és ha ezt tovább bonyolítjuk Freud, Cassirer, Kuhn és Stanley Fish elméleteinek részleges megidézésével, látványosan inkonzisztens meggyőződésrendszerhez jutunk. A mű Kuhn értelmezésével kapcsolatos nehézségeire már utaltam, a lényegi probléma azonban egyfelől abban áll, hogy egy paradigmaváltást definíció szerint nem lehet sem szorgalmazni, sem akarni, másfelől pedig abban, hogy a paradigmaváltás fogalma eleve nehezen értelmezhető egy bölcsészettudományi kontextusban. Akárhogyan is misztifikálta önmagát a strukturizmus, az irodalomolvasásnak *nincs* univerzális normáltudományos gyakorlata, ami a paradigmaváltás előfeltétele lenne; univerzális normáltudományos gyakorlata a felületanalizáló szervetlen kémiának van, ugyanis az rendelkezik univerzális kutatási paradigmával. Paradox módon ugyanez cseng ki a mű végkövetkeztetéseiből is, így nem teljesen világos, hogy Bleich miért irányoz elő mindenre kiterjedő átformálást, ahelyett, hogy csupán felhívna a figyelmet arra a kiterjedt jelenségcsoportra, amit például az Új Kritika nem képes kezelni. Episztemológiai argumentációja ugyanis korántsem áll olyan erős alapokon, hogy elsodorjon minden azzal versengő meggyőződést.

(b) Ám tegyük fel, hogy mégiscsak beszélhetünk irodalomtudományi paradigmáról; ebben az esetben Bleich műve még súlyosabb problémákat vet fel. Ha ugyanis a paradigma *kizárólagosan* meghatározza a tudományos gyakorlat alapelveit, akkor azt kell mondanunk, hogy a szubjektív paradigma bevezetésével irodalomtörténetünk egy jelentős hányadát dekanonizálnunk kellene. Bleich ugyanis egy radikálisan esztéticista irodalomfogalmat képvisel, hiszen állítása szerint irodalom az, ami *kellő* hatással van a befogadóra ahhoz, hogy szimbolikus tárgyá lehessen.

Olyan ez, mintha azt állítanánk: Kierkegaard filozófiát művel, Arisztotelész pedig nem. A probléma abban áll, hogy gyakran nem pusztán az igényel komoly előmunkákat, hogy egy művet megértsünk (mint Bleich állítja), hanem az is, hogy egy mű egyáltalán hatással legyen ránk. A hatás jelentősége tagadhatatlan, hiszen kezdetben ezért szeretünk olvasni; ám pusztán a hatás bleichi elvére felépíteni egy teljes irodalmi kánont meglehetősen problematikus vállalkozásnak tűnik ahhoz, hogy elismerjük *kizárólagos* érvényességét. Bleich kérdését talán a „paradigmatikus mezőnél” részlegesebb kontextusban lenne üdvösebb feltennünk; és talán, például Levinas szellemében, inkább arra vonatkozóan, hogy hogyan tudunk olyan védelmet biztosítani a szubjektivitásnak, amelynek a világ nem esik áldozatul.

(c) Végezetül: ahogyan nem lehetünk bizonyosak abban, hogy túlzottan sok szuperolvasó jár közöttünk, úgy az is kérdéses, hogy rá tudunk-e mutatni egyáltalán egy igazán ártatlan olvasóra. Nem teljesen világos ugyanis, hogy mi különbözteti meg az ártatlan olvasó Bleich által leírt „pszichológiai és morális” motívumait egy kevésbé ártatlan olvasó „marxista vagy strukturalista” előfeltevéseitől. Az ártatlansággal azonban nem az a probléma, hogy nem létezik, hanem az, hogy éppen annak kiszolgáltatott, amitől Bleich megóvni kívánja hallgatóit, tehát a teorémák és az ideológiák túlhatalmának. A teoretikus képzés talán éppen abban van segítségünkre, amit Bleich meglehetősen elhamarkodott véleménye szerint bárki meg tud tenni; abban tehát, hogy kivonjuk önmagunkat bizonyos erőteljes és gondolkodásunkat egyoldalúvá tevő eszmeiségek hatása alól.

Az elmondottak ellenére mély tisztelettel kell adóznunk David Bleich művének. Túlzó következtetései ellenére szerzőnk alapvető igényei mind irodalomelméleti, mind pedagógiai szempontból méltányolandók, és reményt adhatnak egy olyan irodalomértelmezői gyakorlat bevezetésére, amely egyidőben rendelkezik filozófiai megalapozottsággal és pedagógiai érvényességgel.

FÖLDES GYÖRGYI

Érték és érzék

(Antoine Compagnon: *Az elmélet démona.*
Irodalom és sensus communis. Paris, Seuil, 1998)

Az elmélet hívei akkora vehemenciával támadják a hétköznapi irodalomfelfogás egyes fogalmait, mintha valamiféle démon hajtaná őket – olvashatjuk a Sorbonne-on és a cambridge-i egyetemen egyaránt oktató professzor, Antoine Compagnon könyvében.¹ S bár ezek a fogalmak valóban meginogtak, elvesztették közhelyszerű evidenciájukat, mégsem adták meg magukat száz százalékgig az elméletnek: ennek egyrészt az az oka, hogy a *sensus communis*nak olykor mégiscsak igaza van egyes dolgokat illetően, illetve, hogy a Franciaországban (csupán) a hatvanas évek óta egyeduralkodó elmélet néha olyannyira szélsőségesnek mutatkozik a tagadásban, hogy észre sem veszi az általa képviselt nézetek ellentmondásosságát – állítja a szerző. A könyv hét fogalomnak, az elmélet „fekete bányáinak” – az irodalmiszerző, a szerzői szándéknak, a világnak (a referencialitásnak), az olvasónak (a befogadásnak), a stílusnak, a történelemnek (az irodalomtörténetnek), az értéknek (az értékítéletnek) – a vizsgálatát végzi el fejezetről fejezetre, s keresi a megoldást: igyekszik kimutatni a hagyományos, a túlságosan megrögzült, s sokáig meg sem kérdőjelezett irodalmi terminusok valóban problematikus pontjait, ugyanakkor kész arra is figyelmeztetni, hogy az elmélet néha bizony átesik a ló túloldalára, és számos esetben olyan paradoxonokat állít fel, olyan önfelszámoló kijelentéseket tesz, amely már az irodalomról való beszéd lehetőségét fenyegeti, ha következetesen és radikálisan alkalmazzuk őket.

Antoine Compagnon már a könyv bevezetőjében is leszögezi, hogy az ésszerű kompromisszumot keresi: „*le akarja bontani a vakablakokat*”, meg akarja szüntetni a „*kelepceszerű ellentmondásokat*”, „*végzetes önellentmondásokat*”, fel akarja számolni a „*mindent vagy semmit végletességét*”, méghozzá úgy, hogy „*szemlét tart az elmélet ellenségei fölött*”, hogy „*jóhiszeműen számot vet velük*”, „*hogy élővé teszi őket*”.²

Miért épp e hét fogalmat választja? Mint írja, ezeknek egy része (nevezetesen az első öt) az, amelyeknek „*együttese meghatározza az irodalom bizonyos felfogását*”. Másképpen megfogalmazva, mikor egy szövegről beszél valaki, feltétlenül előfeltételekkel kell rendelkeznie ezekről a kérdésekről, tudniillik arról, hogy „*mi az irodalom*”, „*milyen kapcsolat van az irodalom és a szerző*”, „*az irodalom és a valóság*”, „*az irodalom és az olvasó*”, „*az irodalom és a nyelv*” között. A másik két problémáról (a történetről és a kritikáról) kialakított felfogásunk már a szövegen kívülre tekint,

¹ ANTOINE COMPAGNON: *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun.* Seuil, Paris, 1998. Magyarul kéziratban. Ford. Jeney Éva.

² Jeney Éva fordítása alapján.

arra vonatkozik, „milyen hipotéziseket állítunk föl az irodalmi változásról, mozgásról, fejlődésről, valamint az irodalmi értékről, eredetiségről és helytállóságról? Vagy még inkább, hogy hogyan értjük az irodalmi hagyományt, dinamikus (történeti) és statikus (értékre vonatkozó) szempontból egyaránt?” Vannak olyan, voltaképpen a *sensus communis* által is nagyban érintett pontok, amelyeket Compagnon ebben a könyvben nem jár részletesen körül. Ilyen a műfaj kérdése, továbbá az irodalmi kutatásnak más diszciplínákhoz (pl. a szociológiához, pszichológiához, pszichoanalízishez, filozófiához, művészettörténethez, feminizmushoz stb.) fűződő kapcsolata: az előbbi Compagnon befogadási modellnek tekinti, tehát csak a recepcióhoz kapcsolva beszél róla, a második elem – úgy tűnik, bár ő erről nem ejt szót – már olyannyira kivisz a szerző szerint az irodalomból, hogy újabb szempontokat nem vet fel a tárgyalt probléma, az elmélet és a *sensus communis* harca tekintetében. S egy utolsó megjegyzés, mielőtt rátérnének a szóbanforgó (*Az érték* című) fejezet ismertetésére: a szerző által a könyvben hivatkozott elmélet voltaképpen a manapság itt-ott előforduló sokféle teória összessége, amely halmaz két jól elkülöníthető részből, az irodalom elméletéből (az általános és összehasonlító irodalomtörténet egyik ágából, lásd Wellek és Warren híres könyvét, *Az irodalom elméletét*) és az ennél jóval radikálisabb, az ideológiát (köztük sokszor még az irodalom elméletét is) támadó irodalomelméletből áll össze. Mindez persze megfelelően árnyaltan, differenciáltan jelenik meg a könyvben, Compagnon az egyes kérdések (illetve az ezeken belül felvethető alpontok) elemzésénél az egyszerűsítés vagy karikírozás kedvéért nem mossa össze a különböző irányzatokat, szerzőket, műveket.

Az *érték* című fejezet az irodalomkritika, az irodalmi értékítélet mibenlétével foglalkozik: az olvasók természetszerűleg elvárják, hogy a kritikus egyrészt véleményt nyilvánítson egy adott könyvről, majd – az önkényesség, a szeszélyesség vádját elkerülendő – ezt hathatós érvekkel alá is támassza. Ámde jogosan merül fel a kérdés: amennyiben indokol valaki, akkor az egyben azt is jelenti, hogy egyfajta szabályrendszer alapján tárgyilagosan ítél? Van-e az irodalmi értékelésnek objektív alapja? Ha viszont esetleg ki kellene mondanunk, hogy a kritika *per definitionem* csak szubjektív lehet, az feltétlenül szélsőséges szkepticizmusra és relativizmusra ítélné-e a műfajt? (Az elmélet egyik képviselője, Genette például, mint az a fejezet egy későbbi eszmefuttatásából is kiderül, olyannyira nem ismer kompromisszumot e tekintetben – szerinte az értékek semmiféle állandósággal nem bírnak, csupán a befogadó szubjektív véleménye számít –, hogy az sem foglalkoztatja, létezik-e kapcsolat a művészet egyéni megítélése, illetve közösségi, társadalmi értékelése között, és hogy miért nem származik anarchia ebből a szélsőséges relativizmusból.)

Ám már itt el kell gondolkodnunk, hiszen az értékelés valójában többféle műfajhoz vagy kontextushoz is kötődhet, márpedig a szerzőhöz vagy a műhöz nyilvánvalóan másképpen áll hozzá az irodalomtudomány és a kritika (nem is beszélve arról, hogy ez utóbbin belül megkülönböztethetünk minőségi és zsurnaliszta változatot is). Mindazonáltal ez az evidencia csak látszólagos: az önmagát egyetemi

diszciplínaként meghatározó irodalomtörténet már a XIX. század vége felé is hiába próbált elhatárolódni az általa impresszionistának vagy dogmatikusnak ítélt kritikától, hiába igyekezett pozitivista tudományként fellépni, számos véleményéről (lásd például Brunetiére Baudelaire-ről és Zoláról írott ledorongoló cikkeit) hamarosan kiderült, hogy a legkevésbé sem tartható, erre viszont – hogy végképp következetesnek tűnjék – őrizkedni kezdett a kortársakkal való foglalkozástól, s egyáltalán, az értékeléstől. Az elmélet azonban így is illúziónak tartja a (tudományos) objektivitás és a (kritikai) szubjektivitás szembenállását, hiszen a deskriptívebb jellegű megközelítéseknek is megvannak a maguk preferenciái, olyan korszakokat, szövegeket választanak ki állításaik bemutatása érdekében, amelyek a legalkalmasabbnak tűnnek a módszer igazolására: így fordult az orosz formalizmus az avantgárdhoz, a hermeneutika a modern hagyományhoz, Barthes pedig (az S/Z-ben) az *olvasható* és az *írható* szövegek megkülönböztetésekor, s az utóbbi előnyben részesítésekor a nehéz, átlátszatlan textusokhoz. Így tehát kimondható, hogy „*minden irodalmi tanulmány, tudatosan vagy nem, elfogultságok rendszerének a függvénye*”, és „*hogy az objektivitás és tudományosság lehetőségét és szükségességét meg kell kérdőjeleznünk*”.

Az sem mellékes ugyanakkor, hogy a rossz vers is csak vers, kvalitása – noha összefügg vele – nem azonos irodalmi önértékével: mint a filozófus Nelson Goodman³ írta, a „*mi a művészet?*” kérdést el kell választanunk egy másiktól, amely arra keresi a választ, „*mi a jó művészet*”. Az irodalom természetének és funkciójának meghatározása azonban valamiféle norma felállításával jár együtt; márpedig, ha arra próbálok választ adni, hogy egy adott mű megfelelően vagy kevésbé kielégítően valósítja-e meg ezt a normát, egyúttal értékelem minőségét is. Amennyiben az irodalmi formát becslülöm többre és az esztétikai jellemzőket emelem normává, akkor a lírai költeményt helyezem a didaktikus fölé, ha viszont az emberi-morális-szociális tartalmat, akkor ez akár fordítva is történhet. A „*tiszta művészet*” hívei nyilván még T. S. Eliottal sem értenek egyet, hiszen ő azt mondja *Vallás és irodalom* című írásában, „*az irodalom nagysága nem határozható meg kizárólag irodalmi mércékkel; jóllehet nem szabad felednünk, csak irodalmi mércékkel határozható meg, irodalom-e valami vagy sem*”.⁴ Az orosz formalisták esztétikai kívánalmai (az eltérés, az újítás) azonban még csak normának sem tekinthető, hiszen ha szélsőségesen alkalmaznánk, a művészet mozgalmassága azt jelentené, hogy ezzel is szakítanunk kell. Az összetettséget vagy a többértékűséget is vehetem az érték egyik ismérvének, de ekkor meg az lesz problematikus, külső vagy jelentéstani – formai vagy tartalmi – szempontból teszem-e ezt.

³ NELSON GOODMAN: *Of Mind and Other Matters*. Mass., Harvard University Press, Cambridge, 1984, 199.

⁴ T. S. ELIOT: *Religion and Literature*. (1935) In: *Selected Prose*. 1975, Faber and Faber, London, 1975, 97.

Noha Hume volt az első, aki – szemben az antik és középkori bölcselekkel – a szépséget már nem tekintette a tárgyak objektív tulajdonságának, és aki felhívta a figyelmet a nemzetek, korok ízlésének különbségeire, a modern szépségfogalmat Kant alkotta meg. Hume valójában még egyfajta tévedésnek tudta be az esztétikai ítéletek széthangzását, pontosabban azoknak az egyetlen helyes ítélettől való eltérést, Kant viszont *Az ítélelő kritikájában* legitimálta és egyenértékűnek tekintette az eltérő véleményeket, s ezzel viszonylagossá tette a Szépséget: „Az ízlésképzet (...) nem megismerési ítélet, tehát nem logikai, hanem esztétikai: ezen olyan ítéletet értünk, amelynek meghatározó alapja kizárólag szubjektív lehet”.⁵ Kant az esztétikai ítéletet („Ez a tárgy szép”) mindazonáltal annyiban elkülöníti az érzéki örömet kifejező tetszésítélettől („Ez a tárgy tetszik nekem”), hogy érdeknélkülivé teszi, feltételezi, hogy a kijelentő a tárgy létezésében nem érdekelt. Az esztétika inentől kezdve nem a szépségről, hanem az értékelésről szól, figyelme a tárgyról az alanya irányul. Kant egyébként – Hume-hoz hasonlóan – a kifejtésnél már visszahozik: éppen ugyanúgy próbálja menteni a menthetőt, csak éppen ez a hátrább lépés nála nem vonja vissza az eddig mondottakat: szerinte a szubjektív esztétikai ítélet azért nem lesz teljesen viszonylagos, mert a mindenki számára való érvényességre viszont számot tart, igenis elvárja, hogy mindenki ossza ezt a véleményt. Az egyetemes ítéletre törekvést az érdeknélküliség alapozza meg, mivel nem rontják meg a személyes érdekek, elfogultságok, s a *sensus communis* Kant szerint mindenki számára hasonló érzékenységet biztosít. (Mint láttuk, Hume ezzel szemben számolt a különféle befogadói közösségek érzékenységének eltéréseivel.) Kant indoklása, mondja Genette⁶ nyomán Compagnon, annyiban ingatag, hogy noha az emberek, amikor esztétikai ízlésképzetet hoznak, ténylegesen számot szoktak tartani arra, hogy a többiek is egyetértsenek velük, arról szó sincs, hogy ez az igényük jogos lenne, vagy főleg, hogy teljesülne is.

Genette emiatt egyenesen esztétikai illúzióról beszél: ha általában esztétikai értékről (szépségről) beszélünk, az nem más, mint „tárgyi formába öntött öröm” (hiszen saját tulajdonságként rendeljük az illető tárgyhoz), az esztétikai értékelés következképpen „tárgyi formába öltött ítélet (appréciation)”.⁷ Ez a felfogás természetesen már valóban relativizmushoz vezet: az érték meghatározása távol esik minden ésszerűségtől, megegyezés (*sensus communis*, kánon) pedig csak tapasztalati úton⁸ és csak bizonytalan módon születhet, de még ezekben az esetekben sem beszélhetünk univerzáliról, *a priori* ítéletről.

Kijelöltetett tehát a határ a két tábor, a kánon hagyományos védelmezői és annak érvényességét módszeresen tagadók között, a kettő között csupán néhány, elég támadható állásfoglalás helyezkedik el. Jogosan vethető fel tehát, mit kezd-

⁵ IMMANUEL KANT: *Az ítélelő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Ictus, Bp., 1997, 117.

⁶ GÉRARD GENETTE: *L'Œuvre de l'art, t. II, La Relation esthétique*. Seuil, Paris, 1997, 84.

⁷ Papp Zoltán fordítása szerint: „a tárgy létezése feletti öröm”. – F. Gy.

⁸ Uo., 89.

hetünk mindezek után az úgynevezett klasszikusokkal, tekintélyüket ugyanis ezentúl nem védi a mindenki által elfogadott megbecsülés. Compagnon a következő alfejezetben tehát két olyan kísérletet mutat be (Sainte-Beuve-ét és Gadamerét), amely igyekszik a két álláspontot összebékíteni. A szerző fogalomhasználata (klasszikusok = kánon) itt még egy kicsit egyszerűsít, amennyiben egyrészt a kortárs kánonról, az egykorú kritikusok szentesítette szerzői együttesről nem vesz tudomást, vagyis kérdésesnek tűnik a „*minden bogár rovar, de nem minden rovar bogár*” logikai tétel alapján (hiszen minden klasszikus a kánonba tartozik, de nem minden, a kánonba tartozó író klasszikus), továbbá nem számol a kánonok változékonyságával, az ízlés alakulásával, egyes klasszikus szerzők divatba kerülésével, mások háttérbe szorulásával. Az itt következő, a „*klasszikus*” szó történetéről szóló érvelés először tehát inkább csak illusztrációnak tűnik a téma szempontjából, később pedig – igaz, csak implicit módon – az is kiderül majd, Compagnon is csak munkahipotézisnek szánta, s a fejezet végén ő is árnyalni fogja ezt a felvetést.

Idézzük fel tehát a szerző – valószínűleg a Robert-szótárból merített – magyarázatát: a jelző a XVII. században az utánzásra méltót, a mintául szolgáló művet jelölte, azt, amely tekintélyt teremtett. A század végére viszont már azt is jelentette, amit az iskolában tanítottak, a XVIII. században pedig azt, ami a görög és római ókorhoz tartozott, s csak a XIX. században kezdték használni arra, hogy – mintegy a romantikus ellenpárjaként – XIV. Lajos századának nagy francia íróit jellemezzék vele. (Vagyis, mondhatjuk mi magyarok, előbb kapcsolódott a magyarul a „*klasszikus*” szóval lefedhető fogalomkörhöz, mint ahhoz, amelyet a „*klasszicista*” jelzővel illethetünk.) Ebből következik, jegyzi meg a szemleíró, hogy Sainte-Beuve munkásságának, illetve szóban forgó írásainak idejére azonban – vagyis a XIX. század közepére – már rendelkezésre áll az összes jelentés, s ő már szabadon rostálhatott közöttük, kontaminálhatta vagy akár tovább is fejleszthette azokat.

Compagnon Sainte-Beuve két munkáját idézi, s azt vizsgálja, hogy a befogadói közegtől függően a kritikus miként értelmezi a „*classique*” fogalmát. Egy 1850-es tanulmányban⁹ Sainte-Beuve – valószínűleg a szubjektivizmus és a relativizmus vádját elkerülendő – egy olyan összetett és olyan tökéletes apológiáját adta a fogalomnak (e könyv összefoglalása szerint: „*a klasszikus minden önellentmondáson és minden feszültségen felülemelkedik; meghaladja egyéni és egyetemes, időszerű és örök, helyi szellem és egyetemesség, hagyomány és eredetiség, forma és tartalom határait*”), amely annyira sokat mond, hogy valójában már semmit sem állít. Compagnon azonban felhívja a figyelmet, e klasszikus-meghatározást nem is annyira a példaadás, mintsem a hagyományteremtés jellemzi: „*a klasszikus valami olyasmivel jár, aminek folytatása és állandósága van, ami valamiféle egységet és hagyományt alkot, ami összetevőkből áll, öröklődik, és időben tartósnak bizonyul*”. A klasszikus nem magányos hegycsúcs,

⁹ SAINTE-BEUVE: *Qu'est-ce qu'un classique? (1850), Causeries du lundi*. Garnier, Paris, 1874–1876, 15 vol., t. III.

nem elszigetelt zseni, hanem egy lánc tagja, beleilleszkedik a tradícióba. Sainte-Beuve-nek ezzel sikerül a francia irodalom két sajátosságát igazolnia: klasszikus-központúságát, és azt, hogy egységes, kiegyensúlyozott – vagyis hogy hiányoznak belőle az olyan kiemelkedő lángelmék, mint máshol Dante, Shakespeare, Cervantes. Ebből persze kiderül, Sainte-Beuve voltaképpen a romantikusok, az akadémiaellenesek oldalán áll, azaz éppen arra keres magyarázatot, miképpen lehetséges, hogy a régiek és a modernek vitája során éppen a régiek hívei kerültek a régiek (ti. az antik szerzők) helyére, tehát, hogy a két fél közül éppen ők lettek francia klasszikussá (illetve, tegyük itt hozzá, klasszicistává is): innentől persze a klasszikus nem az, akit követni kell, nem fogalmazási minta többé, mint azt az 1835-ös francia akadémiai lexikon állította. Mindazonáltal Sainte-Beuve szeretne a béke tábornokaként is fellépni, a régit és az újat összebékíteni: egy paradoxonban Goethe nyomán kifejti, az a nagy író, aki, ahányszor csak olvassuk, megújul, aki az olvasója számára új tud maradni: példa erre Molière, akiben első olvasói forradalmárt láttak, később mégis a hagyomány folytatójaként értékelődött, s helyreállította „*az egyensúlyt a rend és a szép érdekében*”. Tehát a maguk idejében az eljövendő klasszikusok is zavarbaejtőek voltak, meglepték a kortárs közönséget, s kezdetben többnyire nem is arattak jelentős sikereket, szemben a középszerű szerzőkkel.

Ez a meghatározás mellőzi a nemzeti szempontot, egyetemességre törekszik, ellentétben Sainte-Beuve egy másik, egyetemi közegben előadott véleményével,¹⁰ amely normatívabb, kevésbé szabadelvű és a XVII. század értelmezéséhez közelebb eső meghatározását adja a fogalomnak. École Normale Supérieure-beli székfoglalójában (1858) a kritikus a klasszikus szerző részéről kiegyensúlyozottságot feltételez, vagyis olyan embernek képzei őt, aki tökéletes összhangban van korával és környezetével, kerüli a siránkozást és az unalmat (vagyis a spleent), azonkívül valódi nemzeti érzülettel rendelkezik, szereti hazáját: a klasszikus konkrét és elvont értelemben egyaránt otthon érzi magát. Két meghatározás, két merőben más tartalmú és hozzáállású elképzelés. Mint Compagnon összegzi: „*Sainte-Beuve szabadelvűség és tekintélyelvűség között ingadozik aszerint, hogy a sajtóban ír-e vagy a hallgatókhoz fordul [...]. Az első szövegben a nézőpont azé az íróé volt, akit a klasszikusok sokfélesége, eredetisége, megújuló frissessége vetélkedésre készített, az École Normale-ban viszont a professzor beszél, s az érték ismérve már nem ugyanaz: már nem a törekvő író termékeny csodálata elődei iránt, hanem az irodalom alkalmazása az életre, az emberek és a polgárok nevelését szolgáló haszna. (...) Sainte-Beuve egy, a felvilágosodás óta gyakori érveléssel él, még hozzá olyannal, amelynek segítségével – az ízlés viszonylagosságának elismerése dacára is – a normát a történelem, a tekintélyt az ész felhasználásával ismét legitimálni próbáljuk.*”

¹⁰ SAINT-BEUVE: De la tradition en littérature et dans quel sens il la faut entendre (1858). In: *I. m.*, t. XV.

Gadamer érvelését idézve Compagnon szintén csak arra hoz példát, hogyan lehet a kánon fogalmát pontosan rögzíteni, méghozzá itt megint csak oly módon, hogy – az előbbi szónak a német irodalmár felvázolta történetére hivatkozva – a *klasszikus* (classique)/kánon fogalompárt azonos értékűnek értelmezi. Gadamer megjegyzi, hogy bár a XIX. században, a historizmus előtérbe kerülésével a megjelölést egy adott korra – ti. az antikvitásra – is alkalmazzák már, a szó régi, egyetemes, tehát mértékadó és történelemfeletti jelentését sem veszti el, hiszen egyszerűen csak rámutatunk vele egy időszakra, amely érzéseink szerint maradéktalanul teljesítette be azt a normát (illetve azt a stíluseszményt), amelyet mi klasszikusnak neveztünk el. Tehát korántsem arról van szó, hogy a történeti reflexió megsemmisítené azt az értékítéletet, amellyel valamit klasszikusként tüntetünk ki, éppen ellenkezőleg, a klasszikus jelző implikálta értékítélet „új legitimációt” nyer: „klasszikus az, ami kiállja a történeti kritikát, mert történelmi uralma, öröklődő és megörződő érvényének kötelező ereje minden történeti reflexiót megelőz, és minden történeti reflexióban megörződik.”¹¹ Klasszikusnak lenni nem más, mint maradandónak, örökérvényűnek, azaz mindenfajta jelenben egyidejűnek bizonyulni.

Míndez látszólag egy paradoxont rejt magában, hiszen Gadamer szerint a klasszikus már akkor is történeti fogalom volt, amikor mértékadónak látszott, azaz amikor a késői antikvitás intézményesítette, s ugyanígy később, a humanizmus korában is: mindkettő egy már megszilárdult történeti korra tekintett vissza, s egy hanyatlásnak érzékelt korszak után abból alkotott magának ideált. A történetiség igazolja a normát, megszünteti dogmaszerűségét. Compagnon ekképpen összegzi ezt a kettősséget: „Gadamer árnyalt érvelésével végül egyezteteti a klasszikus normaként fölfogott évezredek jelentését a klasszikusnak mint meghatározott stílusnak történeti fogalmával. Előbbi értelemben a klasszikusnak kétségkívül a priori történelemfölötti jellege volt, valójában azonban a történelmi múlt visszatekintő értékeléséből származott: a klasszikust a későbbi hanyatlás nyomán ismerték fel. A klasszikusként meghatározott szerzők mindannyian valamilyen műfaj mércéje voltak, ám nem önkényes módon, hanem mert az általuk példázott eszmény az irodalomkritikus visszatekintő pillantása számára volt látható.” Hegel egyébként ezen logika alapján terjesztette ki a klasszikus jelző hatókörét, ezért vonatkoztatta azt minden olyan esztétikai fejlődésre, amelynek egységességét immanens telosz biztosítja. A klasszikus innentől kezdve valóban az, ami a jelenhez beszél, a „történetien időtlen” tehát, „a jelen és a múlt közötti kapcsolat elfogadott példája”.

Jauss radikálisabb hermeneutikája¹² azonban támadja ezt a csavaros argumentációt, amely szerinte kizárólag a kánon megmentésére törekszik, figyelmen kívül

¹¹ HANS-GEORG GADAMER: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp., 1984, 205.

¹² HANS ROBERT JAUSS: *Irodalomtörténet, mint az irodalomtörténet provokációja*. Magyarul ld. In: UÓ.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Válogatott tanulmányok*. (Vál., szerk., utószó) Kulcsár-Szabó Zoltán. Ford. Bernáth Csilla et al. Osiris, Bp., 1999, 36–58.

hagyva, hogy a tagadás jellemezte valódi modern művészet éppen a tekintélyelvűség megtépázásában érdekelt, vagyis a legkevésbé sem illeszkedik be a hegeligadameri sémába. Mindamellett Compagnon megjegyzi, Jauss, bár veszélyeztetni látszik a Hegel és Gadamer meghatározta kánont, azért csak helyreállítja azt, még hozzá éppen az általa javasolt értékismérv – a tagadás – okán: „Valójában minden klasszikus mű rejtett magában valamilyen szakadást, melyet a kortársak a leggyakrabban nem vettek észre, de amely ettől még nem kevésbé válhatott túlélésének okává. Az ember nem születik klasszikusnak, hanem azzá válik, amiből az is következik, hogy nem feltétlenül marad az, e kiváltság megszüntetésének lehetőségét szerette volna elhárítani Gadamer.” Compagnon hozzáértően követi Gadamer dialektikáját, igaz, mindehhez éppenséggel azt is hozzátehetné volna: a lázadó művészet – noha olykor nem bevallottan – éppúgy kötődhet bizonyos mintákhoz (például a korai magyar avantgárd Walt Whitmanhoz), illetve az utókor szemében követendő eszményé is válhat (mint az avantgárd a neoavantgárd számára).

Compagnon – mielőtt a mérsékelt viszonylagosság mellett tenné le a voksát – Genette nyomán¹³ még néhány példát hoz fel az objektivista tábor, az analitikus bölcsélet érveiből, az ugyanis nihilista veszélyt lát a szubjektivizmusból következő relativizmusban. Egy sajátos esetet képvisel viszont Monroe Beardsley, aki *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* című írásában (1958),¹⁴ ha nem is objektivitásról, de valamiféle esztétikai instrumentalizmusról beszél, ekképpen egy harmadik utat javasol objektivizmus és szubjektivizmus között. Felfogásának alapja az, hogy a mű egyfajta eszköz, program, vagy akár partitúra, vagyis bárha nem egy az egyben tartalmazza a jelentést, valamit mégiscsak rögzít belőle. Következésképpen nem csupán az olvasó alkotása: még ha el is fogadjuk, hogy az esztétikai ítélet szükségszerűen szubjektív, a szövegnek is lehet némi befolyása a róla kialakított véleményre. Beardsley elmélete a mű keletkezésének és szándékának, illetve a befogadóra tett hatásának érveit eliminálva kizárólag az esztétikai tárgy megtapasztalásának (vagy másképp, az esztétikai tapasztalatnak) minőségét teszi meg az esztétikai ítélet tárgyának, ezt pedig három ismérvre (az *egységre*, *összetettségre*, illetve az *intenzitásra*)¹⁵ alapozva határozza meg, ezek alapján véli mérhetőnek. Ez a három tulajdonság a tapasztalatban, vagyis a befogadás során mintegy megelevenedik, csírájában – valamiféle hajlamosító tényezőként – azonban a műben is benne van.

Genette erősen támadja Beardsley elméletét, s ebben legfőbb fegyverének az bizonyul, hogy a fenti érvek szerinte a skolasztikus szépségkövetelményekre (*integritas, consonantia, claritas*) emlékeztetnek. Leginkább az zavarja, ami Jausst Gadamer teóriájában, tudniillik, hogy a fenti ismérvek – amelyeknek változatai egyébként

¹³ GÉRARD GENETTE: *I. m.*, 128.

¹⁴ MONROE BEARDSLEY: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958). Hackett, Indianapolis, 2. kiad., 1981.

¹⁵ MONROE BEARDSLEY: *I. m.*

Coleridge-nél, illetve Nelson Goodmannél is felmerülnek – a klasszikus műsajátjai, a klasszikus tapasztalatot írják le: az egységesség a modern mű szervezetlenségének, töredékességének mond ellen, egy homogénnek, monokrómnak tetsző mű pedig az összetettségnak.

A harmadik út – akár Gadamer, akár Beardsley ajánlja – tehát járhatatlan a modern ízlésűek számára, véli Compagnon („mindig a klasszikus ízlés hívei keresik a modern utat, anélkül, hogy észrevennék, e harmadik út elvben kizárja a modern művészetet”). Kérdés persze (bár ezt csak a szemleíró teszi hozzá), hogy csakis a fenti három jelző jellemezheti-e a kánont, és hogy azt feltétlenül össze kell-e kapcsolnunk a klasszikus fogalmával. Ha ugyanis a kánon fogalmát leválasztjuk a klasszikuséról – hiszen az előbbi időről időre változik –, abból két dolog is következhet, márpedig mindkettő valamiféle harmadik úthoz, viszonylagos objektívizmushoz vezet (az esztétikai ítéletek szinkron metszetének viszonylagos egyhangúságához), méghozzá anélkül, hogy a változhatatlan művészet szürke unalmába fulladnánk. Így egyrészt modern, már közmegebecsülést szerzett, de még aktív (még nem klasszikus), és még újításra képes szerzők is bekerülhetnek a kánonba. Másrészt egy adott műben ott szunnyadhatnak mindenféle, a befogadás során aktivizálódó tulajdonságok, csakhogy az viszont nyilván erősen korszakfüggő is, melyiket tartja a közmegegyezés megbecsülendőnek vagy akár csodálandónak, például az összetartó, egységes, vagy éppen a széttartó, töredékes műveket (innen egyébként, hogy már klasszikussá vált szerzőknek, műveknek is lehet éppen divatja, vagy esetleg csöndes tisztelettel hagyják őket porosodni a könyvespolcon).

Compagnon is – noha ő mérsékeltebbnek fogja fel a kánon változékonyságát – szintén csak felveti ezt a kérdést, csakhogy ehhez először ki kell keverednie a „kánon egyenlő klasszikus” csapdájából: ehhez, logikusan, az utókor értékelésének vizsgálatát választja. A kiegyensúlyozott megfigyelők ugyanis gyakran az utókor döntésére hivatkoznak, mondván, az idő próbáját is kiálló mű méltó a megmáradásra. Jauss is erre hivatkozik, amikor megpróbál egy klasszikus és modern aspektusból is elfogadható, vagyis dialektikus érvelést adni a problémát illetően: „Klasszikus szempontból az idő megszabadítja az irodalmat a hamis és tisztavirágéletű értékektől, minthogy kirotálja a divat hatásait. Modern szempontból épp ellenkezőleg, az idő magasabb rangra emeli az igazi értékeket, lassanként hiteles klasszikusként ismeri el a nehéz műveket, melyek eredetileg nem leltek közönségre.” Adorno felvetése¹⁶ szintűgy meglepő, mivel ő a saját korukban is divatos, és később is elismert művekről azt állítja, kortárs fogadtatásuk félremagyarázás eredménye: nem a fogadtatás előjele (sőt akár intenzitása) a fontos, hanem tartalma, márpedig az első közönség – mivel az elsődleges hatások gátat szabnak annak, hogy tisztán lássa az értékét – mindig rossz okok miatt kedvel valamit. (Igaz, voltaképpen nem is az idő a fontos itt, hanem a távolság – vagyis, hogy az irodalmon túli, például közismert életrajzi,

¹⁶ THEODOR ADORNO: *Théorie esthétique* (1970). Kliencksieck, Paris, 1989.

politikai stb. szempontok kiküszöbölődjenek –, ez a távolság viszont akár földrajzi is lehet, vagy származhat éppen nemzetén kívüliségből is.)

Voltaképpen a klasszikussá válásról van itt szó, mondhatnánk, csak hogy a megítélés nem csupán egyszer változik (tudniillik akkor, amikor is az elsődleges hatás kialakította illúziók megszűnnek): vagyis nem igaz, hogy valami klasszikussá lesz, és utána biztosan úgy marad. Az értékítélet később megint átalakulhat: az ízlés változásának mozgalmassága olyan intenzívnek tűnik például a művészettörténészek számára, hogy egy egész tudományágat alapítottak e kérdés tanulmányozására, ez pedig az ízléstörténet.

Compagnon a *Mérsékelt viszonylagosságért* című fejezetben végül is egy borotvaelén táncoló közties válasz mellett teszi le a voksát: szerinte így is van, és úgy is, részben a *sensus communis*, a kritikai objektivitás képviselőinek van igazuk, részben pedig az elmélet, a kritikai szubjektivitás híveinek. E kompromisszum nem azonos a Beardsley-féle megoldással – a gadamerihez közelebb áll, de azért annál mindenestre mozgékonyabbnak feltételezi a kánont, mintha továbbra is – feltételek nélkül – a klasszikussal azonosítaná: „A kánon nem állandó, de nem is a véletlenek múlik, és főként nem is változik szüntelenül. Viszonylag állandó osztályozás, s amennyiben a klasszikusok változnak, az a peremen történik, a központ és a periféria között. Vannak bejáratok és kijáratok, de nem is olyan sok, és nem is egészen előreláthatatlanok (...) Az a meglepő, hogy a remekművek – eredeti szövegösszefüggésükön kívül – továbbra is helytállóak a számunkra. S az elmélet, noha rácaffolt az érték illúziójára, mégsem forgatta föl a kánont. Épp ellenkezőleg, megerősítette azt, minthogy újraolvastatta ugyanazokat a szövegeket, azonban más, új, feltehetőleg jobb okok miatt.”

Compagnon érvelése itt már valóban elfogadhatónak, és logikusnak tűnik a kánon meghatározása szempontjából, még ha a kisördög továbbra is bennünk motoszkál: az értékelésről mint olyanról beszélve a kánonon belül ismét csak felvetődhet az egyéni ízlés, megítélés kérdése is, hiszen egy adott műről kialakított véleménybe belejátszik a befogadó, a kritikus személyisége is – márpedig itt a kör bezárul, szinte ugyanott vagyunk, mint az elején: mennyire objektív vagy mennyire szubjektív az értékelés?

Ám mindez nem véletlen: a könyv konklúziója szerint az egyetlen irodalmi erkölcs a zavar, a tanácstalanság. A kritika kritikája a legkevésbé rossz az összes lehetőség közül, ezért aztán nincs más megoldás, mint elbizonytalantani minden elméletet (beleértve a közös érzéket is), megkeresni és kimutatni összes gyenge pontját, hogy aztán az irodalomelmélet, az irodalomkutatás ekként megerősödve – tapasztalatokkal gazdagodva, koherensebbé válva – bevezesse feladatát.

BIBLIOGRÁFIA

1. BIBLIOGRÁFIAI REPERTÓRIUMOK ÉS SZEMLÉK

- ALMÁSI MIKLÓS: Hermeneutika versus dekonstrukció. In: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. T-Twins Kiadó/Lukács Archívum, Bp., 1992, 49–109.
- ANGYALOSI GERGELY: *Kritikus határmezsgyén*. Csokonai, Alföld-könyvek, Debrecen, 1999, 108–125.
- ANGYALOSI GERGELY: *A semleges próféta*. Osiris–Gond, Bp., 1996.
- A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. (Összeáll.) Bujalos István. (Ford.) Angyalosi Gergely, Bujalos István, Nyizsnyánszky Ferenc, Orosz László. Századvég/Gond, Bp., 1993.
- ARATÓ FERENC: Kritika és (v)igazság. Szimbolikus kritika Roland Barthes Kritika és igazság című írásáról és a nyelvről. In: (Szerk.) Kovács Sándor sk – Odorics Ferenc: *DEKONFERENCIA (I.) deKON-könyvek*. JATE, Szeged, 1994.
- BACSÓ BÉLA: *A megértés művészete – a művészet megértése*. Magvető, JAK Füzetek 48., Bp., 1989.
- BACSÓ BÉLA: *Határpontok. Hermeneutikai esszék*. T-Twins Kiadó/Lukács Archívum, Bp., 1991. 169–174.
- BAHR, RICHARD: *Dialog vom Tragischen*. S. Fischer, Berlin, 1904.
- BARTHES, ROLAND: *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1998.
- BARTHES, ROLAND: *Irodalom és jelentés. Válogatott írások*. Európa, Bp., é. n.
- BASTAEDT, STEFFEN-PETER ET AL: *Texte verstehen – Texte gestalten*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1981.
- BAUDRILLARD, JEAN: *L'autre par lui-même*. Galilée, Paris, 1987.
- BAUDRILLARD, JEAN: *Az utolsó előtti pillanat*. Magvető, Bp., 1997.
- BAUMAN, ZYGMUNT: *Legislators and Interpreters. On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*. Cornell University Press, Ithaca-London, 1987.
- BELSEY, CATHERINE: *Critical practice*. Routledge, London–New York, 1991.
- BELSEY, CATHERINE: *Desire in Theory: Freud, Lacan, Derrida*. = *Textual Practice*, Vol. 7. N. 3. Winter, 1993.
- BERNÁTH ÁRPÁD – CSÚRY KÁROLY – KANYÓ ZOLTÁN: *Texttheorie und Interpretation. Untersuchungen zu Gryhius*. Borchert und Böll, Kronberg, 1975.
- BERNSTEIN, RICHARD: *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics and Praxis*. Philadelphia, 1983.
- BLEICH, DAVID: *Subjective Criticism*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 1978.

- BLOCKS, FRIEDRICH W.: *Beobachtung des „Ich“*. Zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie. Aisthesis Verlag, Bielefeld 1999.
- BLOOM, HAROLD: *A Map of Misreading*. Oxford University Press, New York–London, 1975.
- BLOOM, HAROLD: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press, New York–London, 1973.
- BLUMENBERG, HANS: *Poetik und Hermeneutik*. Fink, Essen, 1966–73.
- BÓKAY ANTAL: Interpretáció és történetiség. = *Literatura*, 1978/3–4.
- BÓKAY ANTAL: Szövegstruktúra, szövegvilág és irodalmi interpretáció. = *Literatura*, 1981/1–2.
- BONYHAI GÁBOR: Egy metahermeneutika lehetőségéről. = *Literatura*, 1977/3–4. 27–51.
- BONYHAI GÁBOR: Régi és új hermeneutika. = *Helikon*, 1981/2–3. 126–133.
- BOOTH WAYNE C.: *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*. University of Chicago Press, Chicago, 1979.
- BROOKS, CLEANTH – WARREN, ROBERT-PENN: *Understanding Fiction*. New York, 1943.
- BROOKS, CLEANTH – WARREN, ROBERT-PENN: *Understanding Poetry*. New York, 1938.
- CARROL, DAVID: *The Subject in Question, The Language of Theory and the Strategies of Fiction*. The University of Chicago Press, Chicago, 1982.
- CHARLES, MICHEL: *Rhétorique de la lecture*. Seuil, Paris, 1977.
- CROCE, BENEDETTO: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Sandron, Palermo, 1902. Magyarul: *Esztétika. Elmélet és történet*. (A 4. kiad. alapján ford.) Kiss Ernő. Rényi Károly kiadása, Bp., 1912. Részletek: In: UŐ.: *A szellem filozófiája. Válogatott írások*. Gondolat, Bp., 1987, 241–314.
- CULLER, JONATHAN: Az olvasó és az olvasás. In: UŐ.: *Dekonstrukció*. Osiris, Bp., 1997.
- DALLMAYR, FRED R.: Hermeneutika és dekonstrukció. Gadamer és Derrida dialógusa. (Ford.) Sajó Sándor. = *Literatura*, 1991. /4. 380–400.
- DAVIDSON, DONALD: *Inquiries into Truth and Interpretation*. John Benjamin, Amsterdam–Philadelphia, 1985.
- Deconstruction and Criticism*. (Szerk.) Harold Bloom. New York, Seabury, 1979.
- DERRIDA, JACQUES: Az el-különböződés. (Ford.) Gyimesi Tímea. In: (Szerk.) Bacsó Béla: *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi, Bp., 1991, 43–63.
- DERRIDA, JACQUES: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. (Ford.) Gyimesi Tímea. = *Helikon*, 1994/1–2., 115–124.
- DERRIDA, JACQUES: A disszemináció. (Ford.) Orbán Jolán – Boros János – Csordás Gábor. Jelenkor, Pécs, 1998.
- DERRIDA, JACQUES: *Psyché. Inventiones de l'autre*. Paris, Galilée, 1987.
- DESMÉ, ROLAND: Szubjektivitás vagy objektivitás: nehéz helyzetben az irodalomtörténetés. (Ford.) Simonffy Zsuzsa. = *Helikon*, 1983/3–4., 299–302.

- Dialogus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése.* (Szerk.) Tímár Árpád–Hévízi Ottó. T-Twins Kiadó/Lukács Archivum, Bp., 1993.
- DIERSCH, MANFRED: *Empiriokriticismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien.* Rütter und Loenzig, Berlin, 1973.
- ECO, UMBERTO: *A nyitott mű.* (Ford.) Berényi Gábor. Gondolat, Bp., 1976.
- ECO, UMBERTO: *Interprétation et surinterprétation.* P.U.F., „Formes sémiotiques”, Paris, 2002.
- ECO, UMBERTO: *Lector in fabula.* Bompiani, Milano, 1979. English edition: *The Role of the Reader.* Indiana University Press, Bloomington, 1979.
- ECO, UMBERTO: *The Limits of Interpretation.* Indiana University Press, Bloomington–London, 1990.
- Écriture de soi et lecture de l'autre.* (Textes réunis et présentés par) Jacques Poirier (avec la participation de) Gilles Ernst et Michel Erman. (Collection Le Texte et l'Édition.) Editions Universitaires de Dijon, 2002.
- EDSON, LAURIE: *Reading Relationally: Postmodern Perspectives on Literature and Art.* University of Michigan Press, Michigan, 2001.
- EPSTEIN, WILLIAM, H.: *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism.* Purdue University Press, Indiana, 1991.
- FISH, STANLEY EUGENE: *Is There A Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities.* Mass.-London, Harvard University Press, Cambridge, 1980.
- FISH, STANLEY EUGENE: *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost.* University of California Press, Berkeley, 1971.
- FLACKE, HARALD: *Verstehen als Konstruktion.* Westdeutscher Verlag, Opladen, 1994. *Text und Interpretation. Eine deutsche-französische Debatte.* (Szerk.) Forget, Philippe. Wilhelm Fink Verlag, München, 1984.
- FOUCAULT, MICHEL: *A kívülség gondolata.* (Ford.) Angyalosi Gergely. = *Athenaeum*, 1991/1. 81–103.
- FOUCAULT, MICHEL: *A tudás akarása.* Atlantisz, Bp. 1996
- FOUCAULT, MICHEL: *A gyönyörök gyakorlása.* Atlantisz, Bp., 1999.
- FOUCAULT, MICHEL: *A törődés önmagunkkal.* Atlantisz, Bp., 2001.
- FOUCAULT, MICHEL: *L'herméneutique du sujet.* Gallimard/Seuil, Paris, 2001.
- FÖLDES GYÖRGYI: *Impresszionista kritika kontra művészeti kritika? Az antiimpresszionista kritika lehetőségei.* In: (Szerk.) Gintli Tibor: *Változatok a modernitásra. Tanulmányok a Nyugatról.* Anonymus, Bp., 2001, 157–177.
- FRANCE, ANATOLE: *Les Pensées.* Le cherche midiéiteur, Paris, 1994.
- FRANK, MANFRED: *Selbstbewusstsein und Selbsterkenntnis oder über einige Schwierigkeiten bei der Reduktion von Subjektivität.* In: (Hrsg. von) Klaus Günther, Lutz Wingert: *Die Öffentlichkeit der Vernunft und die Vernunft der Öffentlichkeit* (FS Habermas). Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 217–242.

- FRANK, MANFRED: Das „wahre Subjekt“ und sein Doppel. Jaques Lacans Hermeneutik. In: *Sondernummer des Wunderblock. Zeitschrift für Psychoanalyse*. Berlin, 1978, 12–37.
- FRANK, MANFRED: Einverständnis und Vielsinnigkeit, oder: Das Aufbrechen der Bedeutungs-Einheit im „eigentlichen Gespräch“. In: (Hrsg. von) *Karlheinz Stierle, Rainer Warning: Das Gespräch. (Poetik und Hermeneutik XI)*. München, 1984, 87–132.
- FRANK, MANFRED: „Subjekt – Person – Individuum“. In: (Hrsg. von) *Manfred Frank, Anselm Haverkamp: Poetik und Hermeneutik XIII: Individualität*. München, 1988, 3–20.
- FRANK, MANFRED: Was heißt „einen Text verstehen“? In: (Hrsg. von) *Ulrich Nassen: Texthermeneutik. Aktualität, Geschichte, Kritik*. München–Paderborn–Wien, 1979, 58 – 77.
- FRANK, MANFRED: Was ist ein literarischer Text, und was heißt es, ihn zu verstehen? In: (Hrsg. von) *Jutta Kolkenbrock-Netz, Gerhard Plumpe und Hans Joachim Schrimpf. Wege der Literaturwissenschaft*. Bouvier, Bonn, 1985, 10–25.
- FREY, GERHARD: A hermeneutikai és a hipotetikus-deduktív módszer. (Ford.) *Bonyhai Gábor*. = *Helikon*, 1976/4.
- GADAMER, HANS-GEORG: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázolata*. (Ford.) *Bonyhai Gábor*. Gondolat, Bp., 1984.
- GADAMER, HANS-GEORG: Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktivizmus. (Ford.) *Horváth Géza*. = *Athenaeum*, 1991/4. 410–424.
- GENTILE, GIOVANNI: Teoria generale dello spirito come atto puro; La riforma della dialettica hegeliana e la rinascita dell’idealismo. In: *Uő.: Opere filosofiche*. Garzanti, Milano, 1991.
- GOURMONT, RÉMY DE: *Le problème du style*. Société du Mercure de France, Paris, 1902.
- GROEBEN, NORBERT: *Leserpsychologie: Textverständnis – Textverständlichkeit*. Aschenдорff, Münster, 1982.
- HAMANN, RICHARD: *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. M. Dumont-Schaubergschen Buchhandlung, Köln, 1907.
- HAMANN, RICHARD – JOST, HERMANN: *Impressionismus. Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*, 1–3. Akademie Verlag, Berlin, 1965–1966.
- HANASZ, WILDEMAR: Az interpretáció és a dekonstrukció között. = *Kalligram*, 1993/4. 13–26.
- HARTMANN, GEOFFREY: Irodalmi kommentár mint irodalom. = *Határ*, 1994/2. 69–89.
- HATVANY LAJOS: *Én és a könyvek*. Nyugat kiadása, Bp., 1910.
- HEIDEGGER, MARTIN: „... költőien lakozik az ember...” Válogatott írások. (Vál. és szerk.) *Pongrácz Tibor*. (Ford.) *Bacsó Béla, Hévízi Ottó, Kocziszky Éva, Pongrácz*

- Tibor, Szijj Ferenc, Vajda Mihály. Athenaeum Könyvek, T-Twins Kiadó Szeged, 1994.
- HELLER ÁGNES: *A személyiségetika*. Osiris, Bp., 1999.
- A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről I–II.* (Szerk.) Heller Ágnes, Márkus György, Vajda Mihály. Argumentum Kiadó/Lukács Archívum, Bp., 1997.
- A hermeneutika elmélete. Auerbach, Palmer, Ricœur, Hirsch, Frye, Kermode.* Szöveggyűjtemény. (Vál. és szerk.) Fabiny Tibor. (Ford.) Angyalosi Gergely, Bernáth Gyöngyvér, Burján Mónika, Fejér Katalin, Kállay Géza, Kiss Anikó, Martonyi Éva, Mezei György, Novák György, Szabó István. Ikonológia és Műértelmezés 3., Szeged, 1987.
- HÉVIZI OTTÓ: Popper Leó „félreértése”. A félreértés aspektusai. In: UÓ.: *Alaptalannul. Gondolatformák a századfordulón*. T-Twins Kiadó/Lukács Archívum, Bp., 1994, 69–93.
- HOLLAND, NORMAN N.: *5 Readers Reading*. Yale University Press, New Haven, 1975.
- HOLLAND, NORMAN N.: *Literary Interpretation and Three Phases of Psychoanalysis*. = *Critical Inquiry*, 1976/7. 335–346.
- HOLLAND, NORMAN N.: *The Dynamics of Literary Response*. Oxford University Press, New York, 1968.
- HOLLAND, NORMAN N.: *The New Paradigm: Subjective or Transactive?* = *New Literary History*, 1976/7. 335–346.
- HOUSMAN, ALFRED EDWARD: *The Name and Nature of Poetry*. The MacMillan Company, New York, 1937.
- HOWELLS, CHRISTINA: *Sartre et Derrida: les promesses du sujet*. = *Sens(Public)*, 0.3. www.sens-public.org
- HÖRISCH, JOCHEN: *Die Wut des Verstehens: zur Kritik der Hermeneutik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.
- IGNOTUS: *Kísérletek*. Nyugat kiadása, Bp., 1910.
- IGNOTUS: *Olvasás közben. Jegyzetek és megjegyzések*. Lampel, Bp., 1908.
- Ignotus válogatott írásai.* (Vál., szerk., előszó) Komlós Aladár, Szépirodalmi, Bp., 1969.
- Individualität, Poetik und Hermeneutik XIII.* (Hrsg. von) M. Frank – A. Haverkamp. W. Fink Verlag, München, 1988.
- Intention and Intentionality. Essays in Honour of G. E. M. Anscombe.* (Eds.) Diamond, Cora – Teichmann, Jerry The Harvester Press, Brighton, 1979.
- Interpretation and Overinterpretation.* (Ed.) Collini, Stefan. Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- Interpretationen.* (Szerk.) Kindt, Walther-Schmidt, Siegfried. W. Fink Verlag, München, 1976.
- ISER, WOLFGANG: *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*. In: *Testes könyv I.* (Szerk.) Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor sk, Odorics Ferenc. Ictus-JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996.
- ISER, WOLFGANG: *Az olvasó szerepe Fielding „Joseph Andrews” és „Tom Jones” című regényeiben.* (Ford.) Sz. Zehery Éva. = *Helikon*, 1980, 132–157.

- ISER, WOLFGANG: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. W. Fink Verlag, München, 1976, 1990.
- ISER, WOLFGANG: *Der implizite Leser*. München, 1979.
- ISER, WOLFGANG: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. München, 1970, 1975.
- ISER, WOLFGANG: *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins UP, Baltimore, 1978.
- JANKOVICS, MILAN: A mű mint a jelentés története. (Ford.) Lőrincz Irén. = *Helikon*, 1973/2–3., 280–287.
- JAUSS, HANS ROBERT: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. W. Fink Verlag, München, 1977.
- JAUSS, HANS ROBERT: Levels of Identification of Hero and Audience. = *New Literary History*, 1974/5. 283–317.
- JAUSS, HANS ROBERT: *Wege des Verstehens*. W. Fink Verlag, München, 1994.
- JAUSS, HANS ROBERT: Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: (Hrsg. von) *Lachmann, Renate: Dialogizität*. W. Fink Verlag, München, 1982.
- JAUSS, HANS ROBERT: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. (Ford.) Bernáth Csilla et al. (Vál., szerk. utószó) Kulcsár-Szabó Zoltán. Osiris, Bp., 1997.
- JOHNSON, BARBARA: *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 1980.
- JOUVE, VINCENT: *La lecture*. Hachette (collection Contours Littéraires), Paris, 1993.
- KERMODE, FRANK: Institutional Control of Interpretation. In: *The Art of Telling. Essays on Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, 168–184.
- KLEMM, DAVID E.: *The Hermeneutical Theory of Paul Ricœur*. Bucknell University Press, London–Toronto, 1983.
- KRISTEVA, JULIA: *Polylogue*. Seuil, Paris, 1977.
- KRISTEVA, JULIA – MOI, TORIL: *The Kristeva Reader*. Blackwell, Oxford, 1986.
- KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Irodalom és hermeneutika*. Akadémiai, Bp., 2000.
- KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Hatásbefogadás, esztétikai tapasztalat. In: *Műalkotás-szöveg-hatás*. Magvető, Bp., 1984, 425–449.
- KULCSÁR SZABÓ ZOLTÁN: *Az olvasás lehetőségei*. JAK, Bp., 1997.
- LARBAUD, VALÉRY: *Ce vice impuni, la lecture*. Domaine anglais, 1936, édition de Béatrice Mousli. *Édition revue et complétée de Pages retrouvées*. Gallimard Collection blanche, Paris, 1998.
- LE GALLIOT, JEAN: *Psychoanalyse et langages littéraires (théorie et pratique)*. Nathan, Paris, 1977.
- LECLAIR, BERTRAND: *Verticalités de la littérature. Pour en finir avec le „jugement” critique*. (Éd.) Champ Vallon, coll. L’Esprit libre, 2005.
- LEITCH, VINCENT B.: *Deconstructive Criticism: an Advanced Introduction*. Columbia University Press, New York, 1983.

- LEITCH, VINCENT B.: Hermeneutika. A reader-response elmélet. In: *Az amerikai irodalomelmélet és irodalomkritika – A harmincas évektől a nyolcvanas évekig.* (Szerk.) Orbán Jolán. Janus Pannonius Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Pécs, 1992, 181–232.
- LENTRICCHIA, FRANK: *After the New Criticism.* Chicago University Press, Chicago, 1980.
- Le sujet lecteur – Lecture subjective et enseignement de la littérature.* (Dir.) Rouxel, A. – Langlade, G. Rennes, PUR, 2004.
- Les Valeurs dans/de la littérature.* (Textes réunis par) Karl Canvat, Georges Legros, Presses Universitaires de Namur, 2004, coll. « Diptyque » (dirigée Jean-Paul Laurent, Frank Wagner).
- LUKÁCS GYÖRGY: A heidelbergi művészetfilozófia. In: *UŐ.: A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete.* Magvető, Bp., 1975.
- LUKÁCS GYÖRGY: *A lélek és a formák. Kísérletek.* Napvilág kiadó, Lukács Archívum, Bp., 1997.
- LUKÁCS GYÖRGY: *Ifjúkori művek (1902–1918).* (Szerk., jegyz.) Tímár Árpád. Magvető, Bp., 1977.
- MACANN, CRISTOPHER: Jacques Derrida's Theory of Writing and the Concept of Trace. = *Journal of the British Society for Phenomenology* 2., 1972, May, 197–200.
- MAN, PAUL DE: *Blindness and Insight.* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.
- MAN, PAUL DE: Ellenszegülés az elméletnek. (Ford.) Huba Miklós. In: *Szöveg és interpretáció.* (Szerk.) Bacsó Béla. Cserépfalvi, Bp., é.n., 97–113.
- MAN, PAUL DE: *Az olvasás allegóriái.* (Ford.) Fogarasi György. ICTUS-JATE Irodalmi Csoport, Szeged, 1999.
- MARTIN, GRAHAM DUNSTAN: *Language, Truth and Poetry. Notes Towards a Philosophy of Literature.* Edinburgh University Press, Edinburgh, 1975.
- MAZZEO, JOSEPH ANTHONI: *Varieties of Interpretation.* University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1978.
- MICHEL FOUCAULT: *Beyond structuralism and Hermeneutics.* (Eds.) Dreyfus, H. – Rabinow, P. University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- MICHAUD, GINETTE: La voix voilée. Derrida lecteur de soi (Fragment d'une lecture de Voiles). In: *Études françaises, dossier Derrida lecteur, Vol. 38, nos 1–2, 2002.* (Numéro préparé par) Ginette Michaud, Georges Leroux.
- MRAZEK, JOHANN: *Verständnis und Verständlichkeit von Lesetexten, Europäische Hochschulschriften.* P. D. Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1979.
- NASSEN, ULRICH: *Texthermeneutik.* F. Schöning, Padeborn–München–Wien–Zürich, 1979.
- NAUMANN, MANFRED: Társadalom – irodalom – olvasás. Az irodalmi recepció elméleti megközelítésben. (Ford.) Bernáth Csilla. = *Helikon*, 1980/1–2., 66–115.
- NÉMETH ZOLTÁN: *Olvasáserotika. Esszék, kritikák, tanulmányok – az élvezet szövegei.* Kalligram, Pozsony, 2000.
- ODORICS FERENC: A disszemináció ábrándja. = *Gond*, 1999/18–19.

- OLSEN, STEIN HAUGOM: Authorial Intention. = *British Journal of Aesthetics*, 1973/13., 219–231.
- PALMER, RICHARD E.: *Hermeneutics. Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer*. Evenston, 1969.
- ORBÁN JOLÁN: *Derrida írás-fordulata*. Jelenkor Kiadó, Bp., 1994.
- PARESON, LUIGI: Az interpretáció eredendő volta. (Ford.) Kaposi Márton. = *Athenaeum*, 1992/2. 115–150.
- PASTERNAK, GERHARD: *Interpretation*. W. Fink Verlag, München, 1979.
- PÉGUY, CHARLES: *Œuvres complètes, tome VIII. Œuvres posthumes: Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. Gallimard, Paris, [1917]; *Clio, Collection blanche*, Gallimard, [1931]
- PICARD, MICHEL: *La lecture comme jeu*. Minuit, Paris, 1986.
- POPPER LEÓ: *Esszék és kritikák*. (Szerk., jegyzetek és utószó) Tímár Árpád. Magvető, Bp., 1983.
- POPPER LEÓ: *Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. (A kötet szövegeit gond., előszó, jegyz. és a névmutatót kész.) Hévízi Ottó, Tímár Árpád. Lukács Archívum /T-Twins, Bp., 1993.
- Poszt szemiotika-szám (Kiss Attila Atilla, Catherine Belsey, Michel Foucault, Terry Eagleton, Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek, Régis Durand tanulmányai). = *Helikon*, 1995/1–2.
- POULET, GEORGES: *Phenomenology of Reading*. = *New Literary History*, 1969.
- RAY, WILLIAM: *Literary Meaning. From Phenomenology to Deconstruction*. Basil Blackwell, Oxford, 1984.
- The Reader in the Text*. (Eds.) Suleiman R. Susan – Crosman, Inge. Princeton University Press, Princeton, 1980.
- Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. (Ed.) Tompkins J. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, 26–40.
- Recepciókutatás és befogadásesztétika-szám (Vajda György Mihály, L. Dullenbäch, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Manfred Naumann, Manfred Frank tanulmányai). = *Helikon*, 1980/1–2.
- Régi és új hermeneutika-szám, (Bonyhai Gábor, H-G. Gadamer, H. R. Jauss, A. Potebnya, Paul Yorck von Wartenburg, Miguel de Unamuno, Popper Leó, Lukács György, Hauser Arnold, J. Habermas, Peter Szondi írásai, Bacsó Béla, Kálmán C. György, Martonyi Éva, Bezeczy Gábor, Szegedy-Maszák Mihály stb. recenziói). = *Helikon*, 1981/2–3.
- RICHARDS, IVOR ARMSTRONG: *Practical Criticism. A Study of Literary Judgement*. Harcourt, Brace and World, New York, 1948.
- RICŒUR, PAUL: *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990.
- RICŒUR, PAUL: *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris, 1969.
- RIEDEL, MANFRED: A fenomenológiai hermeneutika megalapítása. (Ford.) Rózsahegyi Edit. = *Athenaeum*, 1993/1. 133–250.

- RIFFATERRE, MICHAEL: *The Interpretant in Literary Semiotics*. = *American Journal of Semiotics*, vol. 3, n°4, 1985, 41–55.
- RIFFATERRE, MICHAEL: *Fictional truth*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore (Md.)–London, 1990.
- RIFFATERRE, MICHAEL: *The Interpretant in Literary Semiotics*. In: (Ed.) Capozzi, R.: *Reading Eco: An Anthology*. University of Indiana Press, Indiana, 1997, 173–184.
- ROBIN, RÉGINE: Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida. In: *Études françaises, dossier Derrida lecteur*, Vol. 38, nos 1–2, 2002. (Numéro préparé par) Ginette Michaud, Georges Leroux.
- RORTY, RICHARD: *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*. (Ford.) Boros János, Csordás Gábor. Jelenkor, Bp., 1994.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH: *Hermeneutik und Kritik*. Manfred Frank, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH: *Hermeneutik*. H. Kimmerle, Abhandlungen der Heidelberger Akademie, Heidelberg 1974.
- SEEBOHM, THOMAS M.: *Zur Kritik des hermeneutischen Vernunft*. Bouvier, Paris, 1972.
- SILVERMAN, KAJA: *The Subject of Semiotics*. Oxford University Press, Oxford, 1983.
- SKINNER, QUENTIN: Motives, Intentions and the Interpretation of Texts. = *New Literary History*, 1972/3., 393–408.
- SMITH, BARBARA HERRSTEIN: *Contingencies of Value*. Harvard University Press, Cambridge, 1988.
- SONTAG, SUSAN: *Against Interpretation and other Essays*. Eyre and Spottiswood, London, 1967.
- STERN, LAURENT: Fordítás és interpretáció. (Ford.) Balog Katalin. = *Literatura*, 1990/3., 280–292.
- STIERLE, KARLHEINZ: *Dimensionen des Verstehens*, Konstanz, 1995.
- STROZIER, ROBERT M.: *Saussure, Derrida and the Metaphysics of Subjectivity*. Mouton de Gruyter, Berlin–New York–Amsterdam, 1988.
- A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*. (Szerk.) Szili József. Akadémiai, Bp., 1992.
- SZONDI, PETER: *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975.
- Szöveg és interpretáció*. A. Danto, J. Derrida, H.-G. Gadamer, M. Heidegger, P. de Man, P. Ricoœur írásai. (Szerk.) Bacsó Béla. (Ford.) Gyimesi Tímea, Hévízi Ottó, Huber Miklós, Orsós László, Jakab, Pongrácz Tibor, Sajó Sándor. Cserépfalvi, Bp., 1991.
- TANGUY, WUILLÈME: *M. Foucault. L'herméneutique du sujet*. Hautes Études – Gallimard–Seuil, Paris, 2001.
- TARNAY LÁSZLÓ: Interpretáció és argumentáció. = *Literatura*, 1991/1., 52–70.
- Textrezeption und Textinterpretation*. (Szerk.) Kindt, Walther-Schmidt, Siegfried. Bielefeld, 1974.
- Tény, érték, ideológia*. (Szerk.) Papp Zsolt. Gondolat, Bp., 1976.

- The purloined Poe. Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading.* (Eds.) Muller, J. P. – Richardson, W. J. The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 1988.
- THOMKA BEÁTA: Metafora, interpretáció, teória. = *Literatura*, 1994/2., 204–212.
- THOMKA BEÁTA: *Beszél egy hang.* Kijárat, Bp., 2001.
- THON, LOUISE: *Die Sprechende des deutschen Impressionismus.* München, 1928.
- TIMM, EITEL – MEDOZA, KENNETY – GOWEN, DALE: *Textuality and Subjectivity. essays on Language and Being.* Camden House, Columbia, 1991.
- TODOROV, TZVETAN: Az utolsó Barthes. (Ford.) Vajda András. = *Helikon*, 1983/3–4., 402–406.
- TROUVÉ, ALAIN: *Le roman de la lecture, Critique de la raison littéraire.* Margada, 2004.
- ULLMAN, RENATE: Theorie einer literarischen Wirkungsanalyse. = *Linguistische Berichte*, 1970/10., 43–48.
- VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: Szempontok a recepcióesztétikához. = *Helikon*, 1980/1–2.
- VAJDA MIHÁLY: A tudós, az esszéista és a filozófus. = *Holmi*, 1993./5.
- VALDÉS, MARIO: *Phenomenological Hermeneutics and Study of Literature.* Toronto–Buffalo–London, 1987.
- VALÉRY, PAUL: Az ember és a kagyló. = *Műhely*, 1992/5., 9.
- VANDEVELDE, POL: *The Task of the Interpreter. Text, Meaning and Negotiation.* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2005.
- VÉDRINE, HÉLÈNE: *Le sujet éclaté.* Librairie Générale Française, Paris, 2000.
- VERES ANDRÁS: Az irodalom értésének fokozatai az oktatási folyamatban. In: *Mű, érték, műérték. Kísérletek az irodalmi alkotás megközelítésére.* Magvető, Elvek és utak, Bp., 1979, 462–484.
- Von Rousseau zum Hypertext. Subjektivität in Theorie und Literatur der Moderne.* (Hrsg.) Paul Geyer, Claudia Jünke. Königshausen u. Neumann (Juni 2001), Taschenbuch / Sprache Deutsch.
- WALSH, DOROTHY: Literary Art and Linguistic Meaning. = *British Journal of Aesthetics*, 1972/12., 321–330.
- WARNING, RAINER: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis.* W. Fink Verlag, München, 1975.
- WELLEK, RENÉ: *A History of Modern Criticism 4.* Jonathan Cape, Thirty Bedford Square, London, 1965.
- WELLEK, RENÉ: *A History of Modern Criticism 7.* Yale University Press, 1991.
- WERNER, RALPH MICHAEL: *Impressionismus als literarhistorischer Begriff. Untersuchung am Beispiel Arthur Schnitzlers.* Frankfurt am Main–Bern, 1981.
- Who Comes after the Subject?* (Eds.) Cadava, Eduardo – Connor, Peter – Nancy, Jean-Luc. Routledge, London–New York, 1991.
- Wie wirklich ist die Wirklichkeit?* (Szerk.) Watzlawick, Paul. Piper, München, 1978.
- WILDE, OSCAR: *A kritikus mint művész.* (Ford.) Halasi Andor. Modern könyvtár, Bp., 1918.
- ZIFF, PAUL: *Understanding Understanding.* Cornell University Press, Ithaca–London, 1972.

- ZIMMERMANN, HANS DIETER: *Vom Nutzen der Literatus (Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der literarischen Kommunikation)*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977.
- Z. VARGA ZOLTÁN: Bizonyos értelemben irodalom. Roland Barthes kései írásairól. = *Jelenkor*, 1998/2.
- ZSADÁNYI EDIT: Narrativitás, szubjektivitás és nemi identitás. = *Alföld*, 52. 2001. 12., 63–77.

Összeállította: Angyalosi Gergely és Földes Györgyi

KÖNYVEK

Gérard Genette: *Figures V*. Seuil, Paris, 2002, 355.

Gérard Genette 2002-ben megjelent könyve, az *Alakzatok V* a szerző híres *Figures* címet viselő kötetek immár az ötödik darabja. Akárcsak a *Figures IV*, ez a kötet is az esztétika és a poétika összekapcsolására irányuló program jegyében íródott, amelyet a szerző már az általa szerkesztett, 1992-es *Esthétique et poétique* című, az angolszász analitikus és pragmatikus esztétika főbb törekvéseit – kissé késve – bemutatató fordításkötet előszavában is megfogalmazott (a fordításkötet egyébként George Dickie, Timothy Binkley, Nelson Goodman, Kendall Walton, Margaret Macdonald stb. írásait tartalmazza). A szerző felfogásában az esztétika és a poétika kettőssége nem a recepció és a produkció szembeállítását jelenti, hanem az általában vett művészetelmélet és a szűkebb értelemben vett irodalmi stúdiumok belátásainak közelítését: ebből is adódhat, hogy az utóbbi időben írt műveiben Genette egyre több művészeti ág vizsgálatából merít elméleti téziseinek megfogalmazásakor. A *Figures V* arányban eltér a „sorozat” korábbi köteteitől, hogy nem teljesen különálló, egyedi gondolatmenettel és konklúzióval rendelkező tanulmányokból, hanem öt, egymáshoz (első olvasatban elég lazán) kapcsolódó fejezetből áll, amelyek mindegyike nyitott struktúrát alkot: a különböző fejezetek mindig más szemszögből érintik az előzők függőben hagyott kérdéseit. Megfigyelhető, hogy e kötet a szerző korábbi műveiben tárgyalt problémákat veti fel újra, immár a pragmatikus filozófia szemszögéből, de nem annyira a kérdések azonnali megválaszolásában, hanem inkább a kérdésfelvetés kiterjesztésében érdekelt.

A kötet első, *Ouverture métacritique (Metakritikai nyitány)* című fejezete a „nouvelle critique” magát immanensként megjelölő törekvéseinek felülvizsgálatára vállalkozik. Genette arra emlékeztet, hogy kezdetben a francia „új kritika” módszere a tematikus állandók feltérképezése volt, miként azt Georges Poulet *Études sur le temps humain*, Roland Barthes *Michélet par lui-même*, vagy akár Jean-Pierre

Richard *L'univers imaginaire de Mallarmé* című könyvei tanúsítják. Ezt – a Lanson-féle biografikus vagy a Mauroon-féle pszichoanalitikus indíttatású, azaz a genette-i értelemben „transzcendens” törekvésekkel szemben álló – interpretatív immanens kritikát Barthes a „jelölő kritikájának” nevezi, tehát nyilván nem csupán szemantikai értelemben fogja fel a „téma” fogalmát. Barthes-nál ugyanis a téma fogalma a variációval áll szemben, ebben az értelemben a „tematikus kritika” feladata a mögöttes invariáns kutatása, amely akár formai jegy is lehet. Jean-Pierre Richard pedig a téma tranzitív jellegéről beszél, szerinte ugyanis a „tematikának” nem csupán szisztematikus, de kibernetikai jellege is van. Genette kimutatja, hogy az immanens kritika valójában nem is annyira immanens, mint amennyire azt magáról hirdeti, hiszen éppen az említett relationalitás vagy tranzitivitás az, ami az immanenciában is létrehozhat egy „belső transzcendenciát”, ezáltal pedig átlépi a valóságos és a virtuális adatok közötti határvonalat, másképp fogalmazva: a metonimikus és a metaforikus szűkszerszerűségek között folyamatos ingamozgást alkot. A szerző felhívja a figyelmet arra, hogy az ilyen értelemben felfogott tematikus igyekezet együtt jár a megnevezés, a főnevesítés kedvelésével, a „tematikus predikátumok” létrehozásának gyakoriságával. Márpedig a predikátumok létrehozása, a konceptualizálás, Genette szerint, osztályozást, *genusokba*, *műfajokba* való rendszerezést jelent. Ez a megállapítás egyben a könyv második részére való áttérést jelöli.

A *Des genres et des œuvres (Műfajokról és művekről)* címet viselő második fejezet azzal a kérdéssel indít, hogy lehet-e egy műfajt szeretni? A műfaj empirikusan nem meghatározható fogalom, ezért a hozzá való viszonyulás sem léphet fel a konkrétság igényével. Genette emlékeztet arra, hogy Kant felfogásában az esztétikai ítélet fogalmnélkülisége nem a tárgyra, hanem magára az ítéletre vonatkozik, tehát az ízlés objektív princípiumának a lehetetlenségét illeti. Ennek ellenére létezik egy „szeretem a körtéket” típusú kijelentés is, amely pusztán a potenciális élvezet, a vágy

kategóriájába tartozik, és voltaképpen egy jelenvaló tárgyát nélkülöző generikus élvezetet jelöl. Genette ebből azt a következtetést vonja le, hogy egy műfajhoz való esztétikai viszonyulás egy időben kognitív odafigyelés és affektív megítélés kérdése. A szerző a kortárs, pontosabban a „konceptuális” művészet fényében kritizálja Kantnak a „fogalom nélküli” tetszésre vonatkozó kitételét, hiszen a „konceptuális” művészet esetében éppen hogy a „fogalom” az esztétikai megítélés tárgya. Egy Duchamp-féle *ready-made*, azaz egyetlen kiállított tárgy már önmagában is szerepelhet műfajként. Éppen ezért a fejezet eredeti kérdése (lehet-e egy műfaj szerető?) áthelyeződik, hiszen a rá adott igazi válasz – mondja Genette – egy másik kérdés: valójában szerethetünk-e mást, mint egy műfajt? A legpertinensebb műfaji kategória ugyanakkor a stílus. A szerző kiemeli, hogy – szemben az arisztotelianus vagy hegelianus normatív stílus meghatározásokkal – furcsánod éppen a klasszicista esztétika az, amelyik alapjában véve relativista (Boileau felfogásában ugyanis minden költemény saját, egyedi szépséggel rendelkezik). Genette a továbbiakban a műfaji és az egyedi közötti határátlépés eseteivel foglalkozik a – már önmagukban is egy műfaj megjelenítőiként felfogott – gótikus katedrálisok példájától kezdve, zenei és filmes példákon keresztül, egészen a technikai reprodukciók által felvetett részlet és egész viszonyainak kérdéséig. A travesztia, a paródia által okozott „műfaji élvezet” is éppen a határátlépés, a második fokozatra való áttérés felismeréséből adódik.

A könyv harmadik, *Morts de rire (Meghalni a nevetéstől)* című része a nevetés, a komikum kérdését járja körül. Mint a fejezetcím is mutatja, Genette a nevetés kiterjesztett, általános, „végső” fogalmának analizésére vállalkozik. Alapkérdése az, hogy „lehet-e mindenben nevetni?”, amire válasza egy újabb kérdés: „mi máson lehetne nevetni?”. Éppen ezért a baudelaire-i „a bölcs csak félve [remegeve, *en tremblant*] nevet” kijelentést a következőképpen alakítja át: „a bölcs csak halálkor [halál közben, *en mourant*] nevet”. Genette szerint nem lehetséges a nevetés genetikus definíciója, hiszen a komikum esztétikai megítélése teljességgel szubjektív jellegű, de azért nem tévesztendő össze az általános veztézési ítélettel, hiszen nem léteznek komikus tárgyak, csupán komikus viszonyok. Ugyanakkor egy komikus arte-

factum teljes mértékben a sikerétől, a hatásától függ, azaz axiológiai meghatározottságú. A komikum egy időben a műfaj vagy a stílus neve és egy értékítélet, az általános és az individuális metszéspontja. A komikum sajátja, továbbá, nem csupán a szubjektív, hanem az intersubjektív, azaz az intencionális struktúra is, szükségszerű velejárója tehát a már önmagában is kreatív odafigyelés (attencionalitás). Genette felfogásában a komikum nem sajátosan verbális kategória, azaz – kanti terminusokban – ereje semmilyen fogalomtól sem függ: ez – véleménye szerint – pusztán azt jelenti, hogy definíciója mindig is szubjektív feltételekhez van kötve. A szerző az arisztotelészi *katarzisz* fogalmát a szánalom és a félelem esztétikai szublimációjaként, azaz teljességgel *mimézis*-függőként értelmezi, és ilyen értelemben beszél „komikus katarziszról”, amennyiben az a komikus hatást kontemplatív élvezetté szublimálja. Az általában vett ízléssítélet kanti felfogásával szemben, a komikumról alkotható ítélet egy hatás hatása, egy megkettőződés, egy másodlagos, axiológiai ítéletre való áttérés. Genette ugyanezt a határátlépést mutatja ki a baudelaire-i köznapi és abszolút komikum, valamint a freudi tendenciózus és inoffenzív komikum dichotómiáiban is.

A *L'art en question (A kérdéses művészet)* című fejezet főként képzőművészeti problémákkal foglalkozik, szorosabb értelemben (Vermeer, Manet vagy Matisse festményeinek elemzésén keresztül) pedig az absztrakt festészet kialakulásával. A szerző konklúziójában a (képző)művészeti absztrakció nem műfaj, stílus vagy technika, hanem az individuális stílusok pluralitása; Danto és Goodman belátásainak közvetítésével, innen jut el arra a – mára már recepcióesztétikai közhelynek számító – következtetésre, hogy a műalkotás mindig impresszív, mivel mindig is a befogadástól függ. Genette e ponton azt a – talán megkérdőjelezhető – megkülönböztetést teszi, hogy míg a múltbeli művészeti innováció folyamatosan visszahatott a korábbi művek befogadására, addig a kortárs művészet sajátossága nem merül ki abban, hogy világlátásunkra, művészetfelfogásunkra hat, hanem a művészet funkcióváltását hajlja végre, amennyiben alkalmazhatóságát a „konceptualitás” területére tolja el: azaz – szerinte – itt nem csupán definícióváltásról, hanem a definíció feladásáról, a művészet fogalmának dekonstrukciójáról, „de-definíciójáról” (Harold Rosenberg) van

szó. Ugyanakkor kiemeli, hogy ebből a tendenciából nem lehet a művészeti ágak közötti határvonalak és a műfaji definíciók lerombolására következtetni, hiszen ez pusztán önkényes általánosítás lenne, hanem legfeljebb csak a „kérdésirányok eltolódását” lehet megállapítani.

A könyv utolsó, *Chateaubriand et rien (Chateaubriand és semmi)* című fejezetében olvasható elemzéssel Genette az immanens és a transzcendens kritika kevert formáját kívánja nyújtani, pontosabban e kétféle kritika elválaszthatatlanságát igyekszik bizonyítani. Ennek az – egyébként, talán szándékosan is, laza szerkezetű – elemzésnek a magvát a *Síron túli emlékiratok* olvasása képezi, amely azonban korántsem nevezhető „szoros olvasatnak”, hiszen Chateaubriand különböző szövegeit több szerző és értelmező szövegével szembeveti (ezáltal a szövegek közötti dinamizmus lehetőségeit is folyamatosan kiaknázva és demonstrálva). A politikai ideológiák tekintetében Stendhal, Benjamin Constant és Tocqueville szövegeivel való összevetésből rajzolódik ki Chateaubriand felfogásának ambivalenciája, hiszen a képviselti köztársaság látszólagos elfogadása ellenére, azt mégis csak király nélküli alkotmányos monarchiaként képes értelmezni. A recepció tekintetében a szerző Barthes felfogását vitatja, ez utóbbi szerint ugyanis Chateaubriand szövegeinek központi alakzata az *anakoluthon*: Genette azonban kimutatja, hogy gyakran csupán „szemantikai ellipszisről” beszélhetünk, nem pedig a szöveg alapvető töredezettségéről. Az elemzés (talán) legérdekesebb része Chateaubriand mnemotechnikájának felvázolásával foglalkozik. Chateaubriand önmagát folyton „utolsó tanúként” állítja be, mintegy az egyéni emlékezetet állítva szembe az amnéziás történelem fogalmával, amely utóbbit a palimpszeszt metaforájával ír le (holott, Genette szerint, a palatábla metaforája adekvátabb lenne e tekintetben). Az „utolsó mohikán” pozíciója a memóriának egy olyan kumulatív felfogását implikálja, amely gyakran a neveltségességig elmenő nárciszisztikus gyakorlatban realizálódik. Az emlékezet mint „panoráma” metaforája azonban Proustot vetíti előre. Már a *Síron túli emlékiratok* kapcsán is beszélhetünk az idősíkok olyan összekeveredéséről, ahol folyton legalább egy kettős kioldással van dolgunk, ahol az emlékezés minimális diszpozitívuma a következőképpen írható le: most arra emlékezem, hogy valamikor arra emlékeztem, hogy mi

történt velem hajdanán. Csakhogy míg Proustnál a jelenlevő mnemonikus ágens mindig azonosítható (madeleine stb.), és csupán a múltbeli *analogonja* jelenik meg késve, addig Chateaubriand-nál ép-penséggel a múltbeli mozzanat identifikálható azonnal, és a jelenbeli ágens (vagy az emlékhöz vezető többi láncszem) hiányzik, ami a „nem tudom, miről is jut eszembe, hogy...” típusú kijelentésekhez vezet. Tehát Chateaubriand-nál egy destruktív és „re-kreatív” emlékezőfogalom jelenik meg, amit az a kijelentése is igazolhat, mely szerint az élet csupán az emlékezet visszatükröződése.

Láthattuk, hogy a *Figures V* a művészetelmélet új horizontjait igyekszik feltárni, a lezárás igénye nélkül megnyitni. Abban azonban nem lehetünk biztosak, hogy a kortárs művészet által felvetett kérdésirányok eltolódásának a legkorszerűbb „diagnózisát” nyújtja, hiszen az általa megfogalmazott relationalista és recepcióorientált kijelentések már több évtizede az esztétikai gondolkodás kánonjához tartoznak. Annyi azonban föltétlenül a javára írható, hogy relativizmusa következetes: nem törekszik kizárólagosságra, hangvétele is legtöbbször önironikus. Ez azonban még nem feltétlenül jelenti azt, hogy a poetológiai és az esztétikai kérdésirányok konvergenciájára vonatkozó genette-i törekvések valódi áttörést jelentenének a kortárs irodalom, vagy – tágabb értelemben – a kortárs művészet megértésében.

BAKCSI BOTOND

Gérard Genette: Métalepse. Seuil, Paris, 2004, 132.

Gérard Genette legújabb könyvében egy általa korábban narratológiai fogalomként értelmezett alakzat, a metalepszis részletes körüljárását, leírását tűzi ki célul. Könyvének elején utal korábbi műveire, amelyekben a metalepszis alakzatát narratológiai síkra emelte (nevezetesen a *Figures III*-beli *Discours du récit*, a *Nouveau discours du récit* vagy a *Fiction et diction*), de azt is elismeri, hogy az említett művekben nem kerített sort a fogalom részletesebb ismertetésére, behatóbb elemzésére.

Könyve első felében Genette Dumarsais és Fontanier retorikáinak meghatározásait idézi, amelyek

szerint a metalepszis olyan alakzat, amely a metonímiához hasonlóan, kauzalitáson alapuló jelentésátvitelt jelöl. A szerző utal a fogalom arisztotelészi koncepciójára, amely szerint a metalepszis egyszerre színonímája a metonímiának és a metaforának. De mivel a retorikai tradícióban a metafora értelme az analógiás átvitelek jelölésére korlátozódott, a metalepszis jelentése is megváltozott: pusztán a következményes viszonyt kezdte jelölni. Dumarsais *Des Tropes* (1730) című művének meghatározása szerint a metalepszis a metonímia egy fajtája, amely a következményt nevezi meg, hogy ez által fejezze ki az előzményt, vagy fordítva. Dumarsais példáival élve: Vergiliusnál a „néhány tövis”, amely „néhány évet” jelent, vagy Racine-nál az „éltérn” („j'ai vécu”) kijelentés, amely az adott kontextusban azt jelenti, hogy „meghalok” („je me meus”). Fontanier a *Commentaire des Tropes* (1818) című művében azt kifogásolja az említett meghatározásban, hogy összetéveszti az egytagú és a többtagú alakzatokat. Genette követi Fontanier kvantitatív érvelését: szerinte a metalepszist azért lehet narratológiai fogalomként értelmezni, mert az egyszerű alakzatokkal szemben, nem egy szó, hanem akár egy szókapcsolat vagy egy mondat átvitelét jelöli. Úgy tűnik, Genette számára ez a kitétel jelenti vállalkozása elméleti megalapozását, erre építi fel azt a konstrukciót, amit könyve alcíme is jelöl: *Az alakzattól a fikcióig*. Azt azonban a szerző is elismeri, hogy Dumarsais meghatározása pontosabb, mivel a metonímiát ok-okozati viszonyként specifikálja. (Felmerülhet azonban a kétely, hogy egy ilyen kvantitatív érvelés mennyiben tudja a metalepszis narratológiai értelmezését megalapozni? Láthatjuk ugyanis, hogy a kvantitatív érvelés mennyire viszonylagos, nyelvhez kötött: fordításban rögtön eltűnik heurisztikus jellege. Úgy tűnik, hogy ez a felfogás foglya marad a jakobsoni műfajelméletek, amit pedig a „Metonímia Proustnál” című, a *Figures III*-ban megjelent tanulmány megkérdőjelezni látszott.)

Genette elismeri ugyan, hogy kissé önkényesen használja a fogalmat, amely számára elsősorban a szerző metalepszisét jelöli. Genette Fontanier *Les Figures du discours* (1821–1827, amit egyébként ő maga adott ki és hozott vissza a köztudatba 1968-ban) című retorikájának meghatározására utal, amely szerint a metalepszis a nem tartozik a tulajdonképpeni trópusok közé, tehát

nem tévesztendő össze a metonímiával, hiszen egy egész mondat értelmének átvitelét jelöli: a közvetett kifejezést helyettesíti a közvetlen kifejezéssel, mégpedig úgy, hogy az előzményeket, a következményeket és a körülményeket idézi fel. Fontanier egyik kitétele szerint a metalepszis a költőket költeményeik hőségévé változtatja, azaz úgy mutatja be a szerzőket, mintha ők maguk lennének azoknak az eseményeknek a szereplői, amelyeket voltaképp csak elmesélnek vagy leírnak. Fontanier példái szerint, amikor egy költő azt mondja, hogy patakokat fakasztott a terméketlen földből, vagy megparancsolja egy hadseregnek, hogy vívja ki a győzelmet a csatában, voltaképpen azt színeli, hogy beleavatkozik a léftörténetbe. Láthatjuk, hogy amit Genette metaleptikus funkciónak nevez, a beszédaktus-elmélet terminológiája szerint, a nyelv performatív funkciójaként azonosíthatunk. Genette definíciója szerint a metalepszis fogalma a szerző és műve közötti oksági viszony mindennemű manipulációját, a reprezentációs küszöb minden figurális vagy fikcionális átlépését magában foglalja.

Genette könyvének nagy része a fent ismertetett metaleptikus eljárásokra, manipulációkra keres példákat az irodalom és a művészetek területéről, és ezeket elemzi főként narratológiai szempontból. Genette ugyanis a metalepszis fogalmát nem csupán retorikai alakzatként kezeli, hanem kiterjeszti minden olyan nem verbális művészeti szituációra is, amely valamiféleképpen a mű megalkotottságára reflektál. Genette a metalepszist, végső soron, fikcionális, sőt narratív fogalomnak tekinti. Az alakzattól a fikcióhoz való átmenetet, némileg kétes módon, a latin *ingere* ige etimológiájából vezeti le, amely a *figura* és a *fictio* közös töve, és amelynek jelentése egyrészt rendez, megjelenít, színlel, másrészt kitalál, megalkot; a fikciót pedig az alakzat kiterjesztett formájaként fogja fel. (Ebből az érvelésből azonban nem derül ki egyértelműen, hogy Genette az átvitelt, a határátlépést miért tekinti elsősorban narratív sajátosságnak.) Genette több metaleptikus eljárást idéz *Az eltűnt időből*, ahol azáltal jön létre „pszeudodiegetikus rövidzárlat”, hogy a másodlagos narrátort helyét az elsődleges narrátor veszi át, gyakran minden átmenet nélkül. Ugyanezt a metaleptikus hatást lehet megfigyelni Eco *Baudolinójában* is, amelyben a hőssel azonosítható, intradiegetikus narrátor autodiegetikus szolámát gyakran

lváltja egy harmadik személyű, heterodiegetikus szólam. A metalepszis legelterjedtebb változata a fikcionális műből való „kiszólás”: a határlépés tiszta formája, az orosz formalisták nyomán, az „eljárás lecsupaszításának” is nevezhető. A „kiszólás” fellazítja azt a fikcionális szerződést, amely éppen önnön fiktív voltának a tagadásából áll. Például Scarron *Roman comique*-jában, az első fejezet végén, a heterodiegetikus narrátor elmeséli, hogy a szerző leül pihenni és elgondolkozik azon, hogy mit írjon a második fejezetben. A metalepszis leghíresebb példáit, Genette szerint, Diderot *findenmindegy Jakab*-jában és Sterne *Tristram Shandy*-jében fedezhetjük fel: ezekben a művekben nem csak a különböző diegetikus szintek közötti gyarori és szabad átjárást követhetjük nyomon, hanem magának az olvasónak a fikcióba való bevonását is. A metaleptikus játék egészen végletes esetekig elmehet, mint például Cortázar *Continuidad de los parques* című novellájában, ahol az olvasót éppen az olvasott regény egyik szereplője gyilkolja meg. Genette magyarázata szerint itt a fikció két szintje közötti átjárásról van szó, hiszen az olvasó a diegetikus szinten áll, míg a szereplő a metadiegetikus szinten; ez utóbbi pedig akkor válik gyilkossá, mikor átlépi e két szint közötti határvonalat. Woody Allen *The Kugelmass Episode* című novellájában Kugelmass professzor belép Flaubert *Bowryné* című regényébe, Emma szeretője lesz és elviszi őt a XX. századi New Yorkba: itt tehát a diegetikus és metadiegetikus szintek közötti oda-vissza mozgásról van szó. Genette ezt a mozgást antimetalepszisnek nevezi: magyarázata szerint azért, mert ilyen deszcendens mozgásra a klasszikus retorikában nem találni példát. A metalepszis újabb esete a szereplőnek a narrátor általi megszólítása, amelyre Jean Giono *Pour saluer Melville* című pszeudo-biografikus novellájából alálunk példákat. Genette metalepszisiként írja le ezt a megoldást is, amelyben nem egy, hanem két végkifejletet kap az olvasó, mint például John Gowers *The French Lieutenant's Woman* című regényében: az ilyen esetekben a szerző mindenhatóvág színrevitele töri meg a fikcionális szerződést. A metalepszis másik példája a műfajok közötti átmenetet jelöli: például a színdarab narrativizációja, fikcionalizációja, mint például Théophile Gautier *Capitaine Fracasse*-a esetében, amelyben nem csak egy komédia színrevitelének leírásával találkozhat az olvasó, hanem a színészek szub-

jektivitásának a megjelenítésével is. Genette, annak ellenére, hogy a műfajok közötti átjárhatóságról beszél, nem lép túl – az ebben a részben is idézett – Käte Hamburger műfaji osztályozásán. Megállapítható tehát, hogy nem annyira a műfaji kategóriák dekonstrukciója vezérli, mint inkább egy deskriptív törekvés, egy műfaji rendszer hézagainak minden áron való kitöltése: strukturalista felfogása töretlennek mondható.

Genette a dramatikusan metalepszisre is rengeteg példát említ és elemez, amelyek voltaképpen a „színház a színházban” technikájára vonatkoznak. Ilyenek, hogy csak a legismertebbeket említsük: Corneille *Illusion comique*-ja, Rotrou *Saint-Genest*-je, Molière *L'Impromptu de Versailles*-a, Girardoux *L'Impromptu de Paris*-ja, Pirandello *Questa sera si recita a soggettó*-ja vagy Peter Weis *Marat/Sade*-ja. A dramatikusan határlépések leghíresebb fikcionális példája a *Don Quijote* második részének 26. fejezetében található, ahol is a kolerikus hidalgó lekaszbolja a színházi bábukat. Egy agresszív metaleptikus határlépést Stendhal mesél el a *Racine és Shakespeare*-ben: 1822 augusztusában egy Baltimore-i *Othello*-előadáson a déli hadsereg egyik katonája meglötte a főszereplőt alakító színes bőrű színészt, mondván, hogy az egy fehér hölgyet bántalmazott.

Genette rengeteg példát hoz a filmbeli perverz metaleptikus effektusokra, amelyekből itt csak egy párat említhetünk: az olyan egyszerűbb esetektől kezdve, amelyekben a filmbeli szereplő az őt alakító valóságos színészhez hasonlítja magát (Howard Hawks: *His Girl Friday*), a filmből való kilépéseken, kiszólásokon át (Jerry Lewis: *The Family Jewels* vagy Woody Allen: *Purple Rose of Cairo*), egészen olyan összetettebb autoreflexív esetekig, amelyek a film megalkotásának módjait vizsik színre (King Vidor: *Show People*; Jean-Luc Godard: *Mépris*; Fellini: *Otto e mezzo*; Truffaut: *La Nuit américaine*). Genette sajátosan filmes metalepszisnek fogja fel az olyan hasonmás eljárásokat, amelyekben egy szereplő több szerepet is alakít (Hitchcock: *Vertigo* vagy Pierre Tchernin: *La Gueule de l'autre*). A metaleptikus határlépés olyan hiperfilmes eljárásokig terjedhet, mint például Herbert Ross *Play It Again Sam* című filmje esetében, amely Michael Curtiz hírhedt *Casablanca*-cájának a remake-je.

Festészeti példaként Genette a leghíresebb „mise en abyme” eljárásokat tartalmazó példákat említi:

Az *Arnolfini házaspár portróját* és *Az udvarhölgyeket*, amelyek áthágják a festmény hagyományos kereteit, kitekintést nyújtanak a festő alkotómunkájára. Genette metaleptikus átjárásként kezeli az ekphrasis műfaját is, amely olyan végletes esetekig is elmehet, mint például Diderot *Szalonzai*-ban, ahol a szerző a leírt portrét megszólítja, sőt egyes esetekben dramatizálja is a néző és a portré viszonyát. Ez az eljárás olyan szemi-fikcionális ekphrasis-okat is magában foglalhat, mint például Robbe-Grillet *Útvesztőjében*, ahol nem lehet különbséget tenni a festmény és a regény narratív világa között. A történetírásban a metaleptikus effektus, Genette szerint, a hipotipózis alakzatával rokonítható: Michelet műveiből több példát is hoz erre.

Összegezve az állapítható meg Genette könyvéről, hogy a metalepszis fogalmát olyan tág értelemben használja, hogy egy idő után a fogalom mindennemű heurisztikus értékét felszámolja. Könyve utolsó harmadában már olyan technikákat is metaleptikusnak minősít, mint például az elbeszélő én és az elbeszélő én közötti átmenetet, sőt az „álom” és a „valóság” közötti átjárást is: ezek a példák már teljesen partatlanává teszik a fogalom használatát. Hasonló kritika már érte Genette felfogását. Dorrit Cohn a *Metalepszis és mise en abyme* című tanulmányában azt kifogásolja Genette koncepciójában, hogy elmossa a határt a metalepszis és a „mise en abyme” között, holott ez utóbbi az olyan öntükröző struktúrák sajátja, amelyeknek semmi köze a metaleptikus áthágások pillanatnyiségéhez. Frank Wagner pedig *Szétcsúszások és fáziseltolódások. Megjegyzés a narratív metalepsziszhez* című tanulmányában a fogalom „radikalizálását” kéri számon, hiszen Genette érvelése szinte sem képes meghaladni az irodalom „realista, mimetikus normáját”, holott maga a probléma és a felhozott példák az irodalom modernista felfogását képviselik. Ez a kritika is megerősítheti az olvasónak azt a benyomását, hogy – szemben azzal, amit könyve elején ígért – Genette-nek nem sikerült felülvizsgálni és újragondolni előző műveinek metalepszis-fogalmát, legfeljebb csak a példaanyagot bővítette jelentősen, ami ugyan nagyon érdekes művekre hívhatja fel a figyelmet, de nincs feltétlenül a megértés javára.

Philippe Lacoue-Labarthe: Poétique de l'histoire. Galilée, Paris, 2002, 153.

A szélesebb magyar olvasóközönség számára csupán néhány tanulmánya révén ismert Philippe Lacoue-Labarthe a jelenkori francia filozófia és művészetelmélet jelentős alakja, a francia-német kapcsolatok egyik kulcsfigurája (Jean-Luc Nancy-val együttműködve fordította le a német koraromantika elméleti alapműveit, amelyeket, kommentárokkal ellátva, a *L'Absolu littéraire* című kötetben adtak közre; fordított több Nietzsche-t, Walter Benjaminget, és újabban Hölderlin Szophoklész-fordításait is átültette franciára). Lacoue-Labarthe *A történelem poétikája* című könyvében Jean-Jacques Rousseau történelem-felfogásának nyomait kutatja, különös tekintettel a színház és a mimézis fogalmainak funkcióira a „genfi polgár” szövegeiben, gondolkodásában.

A *történelem poétikája* két részből áll („Az eredet színpada” és „Az előzetes színház”), ezen belül pedig három-három számozott fejezetből. (Az ismertetésben az egyes fejezeteknek egy-egy bekezdés fog megfelelni). A könyv német-francia „színtéren” indul: az első fejezet Heidegger Hölderlin-olvasatának dekonstrukcióján keresztül voltaképpen a német filozófus Rousseau-hoz való viszonyát elemzi. 1934–35-ös előadásaiban Heidegger Hölderlin *A Rajnáját* elemezve következetesen megpróbálja érvényteleníteni, jelentőségétől megfosztani a költemény minden Rousseau-ra történő utalását. Lacoue-Labarthe tézise szerint Rousseau jelenti Heidegger vakfoltját. Heidegger vakságának okát pedig a német filozófus történelemszemléletében jelöli ki, amely döntően hegeli eredetű, és amelyben Rousseau-nak nem lehet helye, hiszen e felfogás szerint a történetiség „német találmány”. Lacoue-Labarthe szerint a történetiség kérdése szorosan összefügg a művészet, a műalkotás eredetének és a reprezentációnak a kérdéseivel. A francia filozófus két hipotézist fogalmaz meg Heidegger vakságával kapcsolatban. Az első szerint a mimézis fogalmának újraértelmezése támasztja alá Heidegger *tekhné*-ről való gondolkodását. Heideggernél ugyanis, Arisztotelésszel szemben, az *ergon* nem elkészítést, megcsinálást, hanem előállítását jelent, éppen ezért a műalkotás lényege sem mimézis (*Darstellung*), hanem az igazság (*aletheia*) működésbe hozása és előállítása: a *tekhné* tehát a *physis* felfedése. A má-

sodik hipotézis szerint Heidegger a hagyományos Rousseau-értelmezésekhez csatlakozik, s mint ilyen, félreismeri Rousseau gondolkodásának eredetiségét, amely éppen az eredet kérdésének radikális elgondolásában áll. Heidegger tagadja, de ugyanakkor engedi is észrevenni a rousseau-i gondolatot, ti. azt, hogy az eredet kérdése egyszerre van jelen a (kanti értelemben vett) transzcendentális és a (hegeli dialektikus-spekulatív) gondolkodás eredeténél.

Ahhoz, hogy megértsük ennek a gondolatnak a tétjét, Lacoue-Labarthe szerint az eredet kérdését kell megragadnunk a maga „eredetében”. Rousseau az *Értekezés az egyenlőtlenség eredetéről*-ben radikalizálja az eredet problémáját, amikor Platón *Államának* X. könyvére és egyben a filozófia egyik alapvető oximoronjára, a „zoon politikon physei”-re utal, amit a „zoon logon ekhôn”-hoz társít. Éppen ezért az eredet Rousseau-nál a lényegét jelöli. Lacoue-Labarthe az említett radikalizálás három módját említi. Az első szerint az eredet nem pusztán kronológiailag előzi meg az embernek mint kulturális lénynek a definícióját, hanem logikailag, azaz abszolút módon is. A kultúra (*tekhné*) lényege egyáltalán nem kulturális, technikai jellegű, hiszen egy alapvető hiátus választja el a kultúrát a természettől. Az ember eltermészetietlenített léte voltaképp történeti létét jelöli. A második mód, azaz az *arkhé* logikája szerint az eredet elérhetetlen, tehát csak tiszta hipotetikus formájában gondolható el. A harmadik, nevezetesen a transzcendentális logika szerint Rousseau az eredetben, a „természetben” annak lehetőségét keresi, ami a természeti állapotot megakadályozza. Magyarán: az eredetet nem okként, nem is alapként, hanem *conditio de jure*-ként gondolja el, szemben a *conditio de facto*-val. Éppen ezért számára az eredet mindannak a negatívja, aminek az eredete kell, hogy legyen. Lacoue-Labarthe állítása szerint Rousseau, Kantot megelőzve, felfedezi a transzcendentális negativitást, azt, hogy a közvetítettség a közvetlenség lehetetlenségének a „törvénye”. A szerző abszolút paradoxonként értelmezi Rousseau „törvényét”, miszerint a *physis* éppenséggel a *tekhné* lehetőségének a feltétele. Szerinte ugyanis Rousseau nagy meglátása az, hogy az ember nem „társas állat”: természete éppen abban áll, hogy nincs természete. Lacoue-Labarthe szerint azonban Rousseau meghátrál saját meglátásának mélysége, e szakadék elől, mert ugyan kétszer is nega-

tívan határozza meg az embert, de aztán rögtön előnyösebb szervezettel ruházza fel, mégpedig – Derrida szóhasználatával élve – az eredendő – „szupplementaritás” képességével. Ez az elképzelés az arisztotelészi mimetológiába íródik vissza, amely a *tekhné*t a *physis* többleteként gondolja el. Lacoue-Labarthe-ot főként Rousseau első, negatív intuíciójának nyelve érdekli, mert ebben kerül napvilágra az „eredendő *tekhné*” problematikája, a *tekhné* ontologizálása, amit a szerző a „ontotechnológiának” nevez el.

A rousseau-i antropológiában az ember eredendő képessége voltaképpen metaforikus, a szó tág értelmében vett, teoretikus képesség, hiszen a *tekhné* pótolja az ösztönök hiányát. Rousseau, amikor az embert utánzó állatként határozza meg, Arisztotelészt követi (*mimētēs physeī*). Csakhogy a *Levél d'Alémbert-nek* című műben ugyanez a színész definíciója is. Éppen ezért jogos Lacoue-Labarthe megjegyzése, miszerint a természeti állapot tulajdonképpen egy ősi színpad. A szerző szerint Starobinskinék igaza van, amikor a rousseau-i társadalom szerepét épp annak megőrzésében véli felfedezni, amit megszüntetett: látható, hogy itt azzal a gondolattal állunk szemben, amit később Hegel *Aufhebung*-nak nevezett. A rousseau-i társadalomelméletben ugyanis a hagyományos színházelmélet terminusai, a szánalom és a félelem köszönnek vissza. Az asszociáció és a disszociáció e fogalmi révén a katarzis a tragédia funkcionális elméletében tisztán politikai fogalomként működik. Az eredet Rousseau-nál tehát reprezentációt, mimézist feltételez. Lacoue-Labarthe meggyőzően mutatja ki, hogy a Rousseau társadalomról szóló analíziseit színházi metaforika vezérli: az *imago* és az *imitatio* fogalmi ugyanahhoz a teatralis szemantikához tartoznak. Rousseau-nál az állatiasságtól való eltávolodás a természet és a kultúra közötti hiátust, az eredet cezúráját jelenti: az *Ur-sprung* kérdése az egész meta-fizika, az egész meta-forika kérdését érinti. Ez a cezúra a transzcendentális negativitás első, mégpedig radikális felbukkanása, hiszen a rousseau-i gondolkodás szerint csupán a sajáttól való megfosztottság teszi lehetővé a sajátához való viszonyulást. Ez a cezúra pedig a teatralitás elgondolása során válik problematizálhatóvá, hiszen a teatralitás hordja magában a meta-fizikának mint eredetnek a kérdését. Heidegger azért volt vak a rousseau-i kérdéssel szemben, mert a színház-

zal szembeni gyűlölete legyőzhetetlennek bizonyult. Csakhogy Rousseau ugyancsak gyűlölte a színházat...

Hányadán is állunk tehát Rousseau színházal szembeni gyűlöletével? Ezzel a kérdésfelvetéssel indít a könyv második része. Mint ismeretes, a *Levél d'Alembert-nek* mélységesen elítéli a színházat, azonban mégsem az egyházatyák moralizáló felfogása alapján, jóval inkább egy szigorúan platonikus ihletettségéből kifolyólag, amelynek a költészet, a „mimetikus *lexis*”, a „*pathos*” a céltablája. Lacoue-Labarthe szerint e műben D'Alembert valójában Arisztotelész nevének helyettesítője. A szerző egy meggyőző szoros olvasás keretében kimutatja, hogy Rousseau félreismerte Arisztotelész mimézis-fogalmát, hiszen platonikus szellemenben kritizálja és utasítja el a mimézis mindennemű teoretikus potenciálját. Arisztotelész elméletében éppen az a leglényegesebb, hogy a mimézis a gondolkodással rokonítható, a megismerés (*mathēin*) és a belátás (*theorein*) feltétele. Ha Rousseau el is vatja a mimézis megismerő funkcióját, végső soron ártalmasnak tekinti a mimézist, mégis elismeri hatásos voltát.

Rousseau tulajdonképpen nem az imitációt mint olyan ítéli el, hanem az élvezet, a szórakozás hajhászásaként felfogott művészetet. Ezért a színház helyett köztársasági népünnepélyt szorgalmaz, egy olyan művészeti formát, amely a reprezentáció bezáródásának megtörését jelenti, tehát amely újra természetté válik. Rousseau stratégiája, Starobinski megfigyelése szerint is az, hogy magából a rosszból igyekszik kivonni az orvosságot: ez a katarzis, és ugyanakkor a spekulatív *Aufhebung* struktúrája is. A színház rousseau-i eltérése alól is van kivétel, mégpedig a görög színház. Lacoue-Labarthe szerint Rousseau felfogása a görög színház tekintetében történeti-politikai, és a platonai koncepció gyökeres ellentéte. Rousseau felfogásában a görögök számára a tragédia politikai intézmény volt, a katarzis pedig reális hatást gyakorolt a nézőkre. A görög tragédia tehát tanított, következképpen nem volt színház – ezt a kitélt Heidegger is megismételte az 1930-as években (igaz ugyan, hogy Hegelnek tulajdonította a kijelentést). Lacoue-Labarthe szerint Rousseau jól olvasta Platont, de – és itt ez a lényeges – rögtön ki is fordította: ezáltal pedig a jövő filozofikus színházat, a platonizmus tagadását vezette be. Nagyon lényeges, hogy már Rousseau is tör-

téneti kivételt kreált Görögországból, mintegy az „előzetes” Görögországot gondolta el. A görög tragédiát pedig egy alapvető antagonizmus helyeként jelölte meg, amely a tragikus hatást mint szublimációt egyszerre fedi el és leplezi le. A Rousseau által javasolt köztársasági ünnep, a színpadot leszámítva, a görög tragédiának feltehető meg. Ebben a népi ünnepben mindenki a saját szerepét játssza, tehát a semmi, a senki reprezentációja, mimézise megy végbe. Kant szavaival élve, ez maga a természetté visszaváltozott művészet. Lacoue-Labarthe azonban hangsúlyozza az ünnep lehetetlenségét, Hölderlin szavaival, az önmagaság, a közvetlenség lehetetlenségét. A szerző szerint ez a lehetetlenség a szimuláció, a mimézis törvénye. „Semmi sincs jelen – írja Lacoue-Labarthe –, ami valamilyen módon ne lenne megjelenítve, (re)prezentálva. Ezért van az, hogy az Ünnep lehetetlenségéről, azaz a (re)prezentáció lehetetlen céljáról beszélve, kényszerűen maga a tiszta ellentmondás. [...] A dekonstrukció valójában csak nagyon nehezen tudja elrejteni mindazt, amit érintetlenül hagy, azaz a lényegget.” (135).

Az utolsó, és talán leghomályosabb fejezetben Lacoue-Labarthe kiemeli, hogy a tragikum filozófiája voltaképpen a tragikum poétikája. Schelling korai műveit olvasva azt a kijelentést teszi, hogy a katarzis, általánosabban a reprezentáció minden megszüntetése terrort szül. Mert csupán a mimézis teszi beláthatóvá a megismerés szélsőségét, a megélhetetlen, a bizonyíthatatlan próbatételét, a megsemmisülés, a halál lehetőségét. A könyv egy Bataille-mű („Hegel, la mort et le sacrifice”) olvasásával zárul, amely a színház, a reprezentáció szükségességét és megkerülhetetlenségét, a tragédiabeli haldokló szereplővel való azonosulást mint végső menedéket írja le.

Mindent együttvéve megállapítható, hogy Lacoue-Labarthe könyve nem csupán a Rousseau-értelmezés kiemelkedő állomása, hiszen a történeti-spekulatív gondolkodás alapvetését mutatja ki az életműben; hanem általában véve az esztétikai gondolkodás szempontjából is figyelemreméltó teljesítmény, amennyiben a mimézis kérdésének újragondolását tűzi ki célul, és – saját logikájához nagyon is következetesen – nem lép fel a kérdés megoldásának, lezárásának igényével (és éppen ebből adódhat az utolsó fejezet látszólagos ho-

mályossága). A *történelem poétikája* nem csupán nagyon pontos Arisztotelész és Platon, továbbá Heidegger és Schelling értelmezései miatt tarthat számot érdeklődésre, hanem olvasásmódja, kérdésfelvetése, figyelemorientációja okán is. Egy másik erénye a tömörség, amely a továbbgondolás számtalan útját hagyja nyitva, sőt provokálja ki.

BAKCSI BOTOND

Jean Starobinski: *Les Enchanteresses*. Seuil, Paris, 2005, 271.

A most 85 éves Jean Starobinski a mai napig szülővárosában, Genfben él, ahol orvosi és bölcsészeti tanulmányait végezte, s ahol 1958 és 1985 között irodalmi, eszmetörténeti és tudománytörténeti kurzusok sorát tartotta. Előadásain generációk nőttek fel: neve egyértelműen az ún. genfi iskolához kötődik, amelynek egyik meghatározó alakja. A genfi iskola képviselői (Albert Béguin, Marcel Raymond, Jean Rousset, Georges Poulet) nem tartoznak egyetlen, világosan körülhatárolható elméleti irányzathoz. Starobinski életművének egyik legjellegzetesebb vonása talán épp az a szellemi függetlenség, amellyel a szerző mindig távol tartotta magát a legkülönbözőbb, többé-kevésbé agresszív és hasonlóképpen kérész-életű divatirányzatoktól. Műveit világszerte ismerik és idézik (eddig tizenhét nyelvre fordították le), de sohasem lett belőle divatszerező – ami részben érthetővé teszi, hogy magyarul miért lehet oly keveset olvasni tőle. Igaz, manapság, amikor lépten-nyomon az interdiszciplináris megközelítés jelentőségét hangsúlyozzák (ami már önmagában elismerést érdemel, ha figyelembe vesszük a szó helyes kiejtésében rejlő artikulációs nehézséget), Starobinski akár divatszerezővé is válhat: életműve, mely szüntelen átjárást teremt irodalom, képzőművészet és zene, antik hagyomány és modern tudományos eredmények, mitológia és pszichiátria, ősi képzetek és napjaink társadalmi jelenségei között, e szempontból is példabértékű.

Starobinski bizonyos értelemben olyan ember, aki ma már nincs: írásaiban a sokszor zavarba ejtő erudíció, mely az olvasó számára sosem válik száraz, nehezen emészthető tudásanyaggá,

rendkívül érzékeny tekintettel és füllel, kifinomult stílusérzékkel párosul. Bár a gazdag és szerteágazó életmű darabjai több műfajba sorolhatók, a szerző legszebb írásai az esszé klasszikus hagyományához kötődnek: a kristálytisza gondolatmenetet, a rendkívül sokrétű tárgyi tudást, a nehézkes jegyzetapparátus nélkül is érvényesülő filológiai pontosságot a sorok mögött megbúvó személyesség, félreismerhetetlenül egyedi látásmód hatja át. Szerző és életmű szüntelen „mozgása” a gyakran emlegetett szellemi társat, Montaigne-t idézi (Ld. *Montaigne en mouvement*. Gallimard, Paris, 1982): a Starobinski-kötetek új kiadása szinte mindig bővített és átdolgozott kiadás.

A szerző legújabb kötete, a *Les Enchanteresses* az opera témája köré szerveződik. A cím szó szerinti fordításban „A tündérek” vagy „A varázslónők”, de magyarul a legtalálhatóbb talán *A szírének* lehetne, mert a kifejezés egyszerre őrzi meg az énekével megigéző-elbájoló-megrontó nőalak mitológiai képét és a francia címbe rejtett szójátékot: *chanter* – énekelni.

A könyv négy nagyobb egységre tagolódik. Az első, mely a *Chanter, séduire* [Énekelni, (el)csábítani] címet viseli, szerkezeti szempontból a XVIII–XIX. századi operák nyitányára emlékeztet: fokozatosan bevezeti a könyv fő témáit és azokat a később rendszeresen visszatérő motívumokat, melyek sokszor váratlan összefüggést teremtenek az egyébként önálló fejezetek között. A fejezet az „elbájosolni”, „megbabonázni”, „elvarázsolni” igék jelentéstörténetét felvázolva arra mutat rá, hogy az egykor rendkívül erőteljes elsődleges értelem miként szelídült fokozatosan átvitt értelemmé, sokszínű metaforává, s hogy a színpadra állított opera, melynek gyakori témája a varázslat, a csábítás, az átok és a megváltás, hogyan képes múltó káprázatként újjáéleszteni az ősi legendák mára megkopott varázsserejét.

A műfaj születésétől fogva arra volt hivatott, hogy az antik görög színház példájából merítve megbonthatatlan egységet teremtson beszéd és zene között. Az áhított egységet azonban a zeneszerzők és zenetudósok sokféleképpen értelmezték: beszéd és zene egymáshoz való viszonya hosszas elméleti viták tárgya lett. A fejezet Rousseau és követője, Gluck elméleti írásaitól a Mozartot isteni magaslatokba emelő Hoffmannon át Wagnerig és Nietzscheig tekint át a műfajjal kapcs-

latban rendszeresen felmerülő, de folytonosan változó művészeti és filozófiai kontextusba ágyazódó kérdéseket (mint például a szenvedélyek kifejezése vagy a csodás elem szerepe). Rousseau, aki egyébként *Pygmalion* (1748) című balettjével a későbbi „melodráma” őst teremtette meg, kulcs szerepet tölt be abban a folyamatban, amely a romantikával éri el a tetőpontját. Amikor a vallás esztétikai, a művészet pedig vallási dimenziót nyer, az igazi varázslat már nem Kirké vagy Médea, hanem az alakjukat felelevenítő művész mitikussá növesztett alakjához kötődik. 1878-as szakításuk után az eleinte Wagner-rajongó Nietzsche kíméletlenül ledönti egykori bálványát: leszámol az „öreg varázslóval”, aki maga is Schopenhauer „varázslatának” esett áldozatul, és a „hisztérikus vénlány”, Kundry helyett az élettől duzzadó, testével és hangjával megbabonázó Carment választja.

A kötet több, egymást kiegészítő szempont alapján vizsgálja a szöveg és zene viszonyát: az egyes operáknak szentelt fejezetekben fontos szerepet kap a librettók elemzése. A Mozart–Da Ponte-operáknak szentelt rész a zeneszerző és a szövegkönyvíró munkakapcsolatának műhelytitkaiba is betekintést enged. A *Figaro házassága*, a *Don Giovanni* vagy a *Così fan tutte* a zeneszerző és a librettista felülmúlhatatlan cinkosságára épül: a zene szabad áradása fedi fel és fűzi tovább azt, amit a szöveg csak sejtet vagy elhallgat.

Többször előfordul, hogy a librettó egy-egy éles szemmel felfedezett kulcsszava adja az elemzés vezérfonalát: a *Don Giovanni* esetében ilyen az *eccesso* (túlzás, kihágás, szertelenség), a *Così fan tutte*-ben a *cangiar* (*cambiare* – változni) és a *cambio* (változás), a *Varázsfuvolában* a *Macht* (hatalom).

Az elemzések sokszor részletesen kitérnek a szövegkönyvben feldolgozott témák irodalmi előzményeire (Tacitus, Ariosto, Tasso, Fénelon, Prévost), az igazi cél azonban nem a források számbavétele vagy esetleges összevetése: a szerző azokat a hasonlóságokat, visszatérő elemeket kutatja, melyek mintegy vándormotívumként bukkannak fel újra és újra az európai kultúrtörténetben.

A kötet vitathatatlan erénye, hogy a könyvtárnyi szakirodalommal rendelkező klasszikus darabok esetében is mindig valamilyen új szempont köré épül az elemzés, az olvasó azonban a szerző sokfelé ágazó, de mindig világos gondolatmenetét követve a korábbi értelmezések főbb

irányvonalairól is képet kaphat. (Erre a legjobb példa talán *A Varázsfuvoláról* szóló fejezet, mely egyben Starobinski munkamódszerét is szemléltetheti: a szöveg egy korábbi változata már szerepelt az 1789. *Az ész emblémái* című kötet második kiadásában, de itt egy újabb szövegvariánst olvashatunk, mely valójában a harmadik: az első egy Genfben elhangzott előadás szerkesztett változata volt.)

Az utolsó nagyobb egység, mely az *Ombra adorata* (*Imádott árny*) címet kapta, a közönség szempontjából közelít Zingarelli operájához, olyan ismert zenehallgatók vagy zenerajongók élménye alapján, mint Napóleon, Stendhal, Hoffmann és Balzac. Az egész kötet olvasható úgy, mint egy szüntelenül újrakezdődő párbeszéd, melyet a szerző különböző zeneszerző-írókkal és író-zenehallgatókkal folytat, és amelybe – ebben áll Starobinski varázsa – ellenállhatatlanul bevonja az olvasót is.

LÓRINSZKY ILDIKÓ

Kövecses Zoltán: A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe. Typotex, Bp., 2005, 280.

„A filozófus számára a metafora a gondolat kifejezés, nyelv és gondolkodás, nyelv és világ viszonyának centrális kérdéseit érinti, a nyelvész számára viszont csupán a megvalósult nyelv perifériáján jelentkezik érdekes, mellékes, az elmélet lényegét nem érintő problémaként – állíthatta, joggal, a *Helikon* „A jelentésteremtő metafora” című, 1990. évi 4. tematikus számának szerkesztője, Bezecsky Gábor.

Azóta nagyot változott a világ: a metafora kognitív nyelvészeti kutatása George Lakoff és Mark Johnson a '80 években kezdett munkássága nyomán jelentős eredményeket hozott, ami az irodalomtudományra is megtermékenyítő hatással lehet. (Olyannyira, hogy az International Comparative Literature Association megalakulásának ötvenedik évfordulóján, 2005 szeptemberében az olaszországi Velencében rendezett konferencián a tradicionális, komparatív és a modern, kognitív megközelítés ötvözésének szükségességét többek közt a metafora új szemlélete kapcsán sürgető előadás a kívánatos kutatási irányokat bemutató plenáris, megnyitó ülésen hangozhatott el.)

Kövecses Zoltán a kognitív nyelvészet nemzetközileg elismert kutatója, a metaforaelméletről szóló könyve, mely a metaforát övező hagyományos vélekedéseket cáfolja (főként azt, hogy kizárólagosan nyelvi jelenség lenne), először angolul, az Oxford University Pressnél jelent meg 2002-ben.

Egyetemi tankönyvként is használható (feladatok és azok megoldását is tartalmazó) munkájában bemutatja a metafora leggyakoribb forrás- és céltartományait, a metaforák fajtáit, és kitér arra, hogy miként vannak jelen a fogalmi metaforák (amikor egy fogalmi tartományt egy másik fogalmi tartomány segítségével értünk meg) a nyelven kívül is (képregények, rajzok, szobrok, épületek). Külön fejezetben foglalkozik többek közt a metonímia és a metafora, az idiómák és a metafora közötti kapcsolattal.

Irodalmárok számára a tizenhét fejezetből álló kötet nyilvánvalóan legérdekesebb része az irodalomban használt metaforákról szóló fejezete, melyben Kövecses azt a meglepő felfedezést ismerteti, hogy a közkeletű, szakmai és laikus hiedelmekkel ellentétben, a művészetben az eredeti, kreatív metaforák – például az „emberek halak” metafora, Pilinszky János *Halak a hálóban* című versében – a véltől sokkal ritkábban fordulnak elő. A „költői nyelvhasználat nagy része konvencionális, köznapi metaforákon alapul”, szögezi le Kövecses, mint Ady Endre a modern magyar költészet egyik korai alkotásának számító *Héja-nász az avaron* című versében is, amely valójában két, konvencionális fogalmi metaforára épül („Útra kelünk. Megyünk az őszbe” = „a szerelem utazás”; „Dúlnak a csókos ütközetek” = „a szerelem háború”) (60.).

Ugyancsak az irodalomkutatók érdeklődésére számot tartó fejezet a metaforák (és metonímiák) kulturális különbségeiről szóló, amelyben Kövecses arra a következtetésre jut, hogy a fogalmi metaforák elterjedtségére egy adott kultúrán belül a tágabb kulturális kontextus gyakorol alapvető hatást (például az érzelmek metaforikus koceptualizációját az amerikai és európai hagyományban évszázadokon át a négy testnedvről alkotott középkori kulturális felfogás kontextusa határozta meg). Ebből következően az érzelmek (tágabb értelemben: az elvont fogalmak) koceptualizációja nemcsak az egyes kultúrákban, interkulturálisan lehet eltérő, hanem azokon belül, intrakulturáli-

san is változhat és változik is. A szerelem két, univerzálisan elterjedt metaforája közül („a szerelem egység”, a „szerelem kereskedelmi tranzakció”) Kövecses szerint az amerikai kultúrában – mellyel az USA-ban különféle egyetemeken, többek közt Berkeleyben eltöltött vendégtanári éveit során közelebből is megismerkedhetett – manapság a másodikkal a használata vált uralkodóvá.

Annak vizsgálatához, hogy miként alakult a szerelem vagy más elvont fogalmak metaforikus koceptualizációja, szinkrón és diakrón, az európai és ezen belül a magyar irodalomban, Kövecses Zoltán közérthető nyelven közreadott (a főbb fogalmakat a biztonság kedvéért egy glosszáriumban is definiáló) könyve nélkülözhetetlen mű.

KÁDÁR JUDIT

Nelly Wolf: *Le Roman de la démocratie*. Presses Universitaires de Vincennes, coll. „Culture et société”, Saint-Denis, 2003, 262.

„Egyszerűen a »regény belső demokráciáját«, vagyis egy képzelt demokráciát próbálunk rekonstruálni” – így szól Nelly Wolf célkitűzése a *Le Roman de la démocratie* című, legújabb könyvében. A szerző, akit *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline* (PUF, 1990) című írása óta tartanak számon Franciaországban, ezúttal a regény belső struktúrájának egy új, társadalmi-politikai értelmezését vázolja fel. Eszerint a regény belső szerkezete nem más, mint belső társadalom, melynek a lehetséges világ figurái mellett az író és az olvasó is tagja.

Mivel az író – érvel Nelly Wolf – egy sor társadalmi aktuson keresztül viszi véghez regénye megírását (a kötet kiadása, interjúk, dedikálás stb.), és mivel az olvasó ugyanígy társadalmi tevékenységhez köti az olvasást (a könyv megvásárlása, kikölcsönzése, tájékozódás stb.), elkerülhetetlen, hogy kettejük között kialakuljon egy társadalmi szempontból definiálható és értékelhető, kvázi szerződéses viszony. Ezt a viszonyt nevezi a szerző – Rousseau „contrat social”-jára utalva – „contrat de lecture”-nek (olvasási szerződés), vagy „contrat narratif”-nak (narratív szerződés). Ez a szerződéses viszony persze feltételezi, hogy az író éppúgy, mint az olvasó, kötelezett-

ségeket vállal, és jogokat élvez. Kettejük immár társadalmilag, sőt politikailag is definiált viszonya (együttműködése) nélkül a regény nem „működik”.

Természetesen a regény olvasásának vagy írásának folyamán mind az író, mind az olvasó megpróbál bizonyos részleteket, kötelezettségeket és jogokat átdefiniálni, így a befogadás voltaképpen nem más, mint a „*contrat de lecture*” folyamatos újratárgyalása, vagyis szerződés módosítás.

A „*Le Roman comme démocratie*” című első rész Nelly Wolf teljes egészében a regény és demokrácia párhuzamának bizonyításának szenteli. Itt fejt ki a „*contrat de lecture*” fogalmát, valamint elidőz a nyelv kérdésénél. Ez elsősorban stilisztikai szemléletben jelenik meg; a szerző különbséget tesz az „író nyelve” és a „mindenki nyelve” között, vagyis a saját, írói-művészi nyelv és az irodalmi esztétikai értékek általában nélkülöző nyelv között. Ezt a különbséget ugyanakkor ellensúlyozza a regény nyelvének összetettsége, hiszen az író különböző regisztereket használ, ezzel egyszerre mind a „mindenki nyelve” felé közelít.

A második részben („*Les maladies du contrat*”) a XIX–XX. század „hagyományos” és „modern” regényét vizsgálja meg, a társadalmi egyén szempontjából, aki itt – úgy tűnik – eltávolodik a demokratikus berendezkedéstől, és „nehezen regényesíthető”, magányos alkatként jelenik meg. Ez tűnik fel például – az elsősorban a balzaci regényre válaszoló – naturalizmusnál is. Itt a „társadalmi szerződés” felbomlani látszik, vagy azért, mert a regény szerkezete ellehetetleníti, vagy mert – éppen ellenkezőleg – kikényszeríti annak érvénybe lépését.

A harmadik rész („*Roman et totalitarisme*”) a regény és a totalitárius hatalom elvben paradox együttélését taglalja. Ebben Nelly Wolf kifejti, hogy pusztán ideológiai regény nem létezhet, mert az irodalmi szöveg szerkezeténél fogva ellenáll a „monologizmusnak”. Ezért – függetlenül a regényíró szándékától – a regény automatikusan elutasít minden uralkodó-uralmi ideológiát, és saját „párbeszédés” (demokratikus) szerkezete szerint szerveződik.

Végezetül a „*L’écriture de la terreur*”-ben a szerző a *nouveau roman* vizsgálja, melynek meghatározó élménye a második világháború lesz, s ez az élmény szolgáltatja az újabb összetartozás tám-

pillérét is. Ennek az összetartozásnak az eredménye nem más, mint a regény – és a társadalom – visszatérése a „*contrat romanesque – contrat social*” elveikhez.

Nelly Wolf okfejtése két okból is érdekes lehet. Egyrészt hipotézise komoly, aktív együttműködést feltételez író és olvasó között, másrészt a regény szerkezetének kérdését nem filozófiai vagy irodalomelméleti síkon tárgyalja, hanem társadalmi-politikai vonatkozásban. Ezzel egyszerre kiragadja a regény fogalmát annak megszokott keretei közül, és belső szerkezetét a létező társadalmi formákhoz, nevezetesen a demokráciához közelíti.

A szerző a regény szerkezete és a demokrácia analógiáját elsősorban az említett szerződéses viszonyra alapozza. Amennyiben az író és az olvasó különböző társadalmi aktusokon keresztül „szerződést köt”, mindketten „belépnek” a regény belső szerkezetébe, mely demokratikus viszonyokon alapul, hiszen a regény belső társadalmába, a lehetséges világ szerkezetébe sem az olvasó, sem az író nem tud beavatkozni. A regény ilyen értelemezése szerint a narrátor voltaképpen az a belső entitás, mely mindenkit – olvasót, író, szereplőt – képvisel, nemcsak társadalmi, de jogi értelemben is. A narrátort tehát Nelly Wolf a demokráciára jellemző érdekképviselői rendszernek felelteti meg.

A szerző eléri célját, a regény és a demokrácia analógiáját több síkon bizonyította, irodalomelméleti és irodalomtörténeti, közvetlen és közvetett bizonyítékok alapján. A példaként felhozott szerzők és művek szintén széles skálán mozognak, Diderot-tól Dosztojevszkijig, Zolától Aragonon, Gide-en, Céline-en keresztül Camus-ig, sőt Perec-ig meggyőzőbbnél meggyőzőbb idézetekkel találkozhatunk.

A regény és a demokrácia analógiája tehát elvben bizonyított. Az egyetlen kérdés az marad, vajon gyakorlatban szintén működik-e a felvázolt rendszer, és ezt a kérdést éppen a bizonyításhoz megalkotott „*contrat de lecture*” fogalma veti fel. A demokratikus rendszerben egy szerződés ugyanis nem egyszerűen jogokat biztosít: dokumentál is egy társadalmi viszonyt, méghozzá maga a rendszer számára. Ezt a dokumentációt kikerülendő, előfordul, hogy egy szerződés elvben létezik ugyan, de a felek mégsem írják alá, mert azt akarják, hogy kettejük társadalmi viszonya,

amennyire lehet, magánügy maradjon, vagy mert így akarnak kibújni a társadalmi-politikai felügyelet alól. Elképzelhető-e ilyen elvi megegyezés író és olvasó között, lehetnek-e ök ketten „cinkostársak”, méghozzá éppen a demokratikus rend megkerülésének érdekében?

Ezeket a kérdéseket Nelly Wolf nem veti fel, ami érthető, hiszen elsősorban elméleti munkájába nehezen férne bele egy ilyesfajta „kutatói terület”. Mindazonáltal érdekes szempontot választ, és ha forradalminak nem is nevezhető hipotézise, mindenképpen el kell ismerni, hogy új oldalról közelít a regény felé, ami már csak azért is érdekes, mert így író és olvasó, narrátor és író, narrátor és olvasó viszonya társadalmilag is értelmezhetővé válik: mindhárman „felélednek”, aktív részesei lesznek regénynek és társadalomnak egyaránt.

LIMPEK LÁSZLÓ

Angelica Corbineau-Hoffmann: Einführung in die Komparatistik. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2004. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, 288.

A lipcsei professzor asszonynak az első ízben 2000-ben megjelentetett komparatistikai kézikönyvét lényegesen átdolgozott változatban vehetjük kezünkbe. Az átdolgozás irányát nemcsak a néhány év alatt tetemesen felgyűlt anyag, s a komparatistika újabb térhódításáról, az újabb „irányok” komparatistikába integrálódásáról tanúsító kutatás tudomásul vétele, közvetítése jelzi, hanem az a (szerzői) szándék is, amely a komparatistikát az intermedialitás korának szuverén tudományaként kívánja újból és újból elismertetni. Ez a törekvés hatja át a kötetet átszerkesztő intenciót, azt ugyanis, hogy a komparatistikának akképpen kell viszonyulnia a kultúratudományokhoz (Kulturwissenschaften, hangsúlyozottan többes számban!), hogy szövegközpontúságát (és egyben „mikrotörténeti” irányultságát) sem felejtvé, így a komparatistikának „textuális” kiterjedését szem előtt tartva a „makrotörténeti” (műfajelméleti, imagológiai, irányzatpoétikai, téma- és motívumtörténeti) vonatkozásait, jellegzetesen történeti aspektusát nem kevésbé véli meghatározó-megkülönböztető erejűnek. Ez a kissé nya-

katekerten megfogalmazott kompetencia-kijelölés egyben a szinkron és a diakron nézőpont összeegyeztethetőségét tanúsítja, már csak azáltal is, hogy az elméleti fejtegetések alátámasztásául beiktatott esettanulmányok lényegében a modernség (modernitás) különböző fázisaiból vett szemelvények összehasonlítása, szembesítése példájával szolgálnak: nevezetesen Baudelaire, Stefan George és Hofmannstahl egy-egy „nagyvárosi” verse egymásra olvasása során tetszhet ki, miért úgy jelöli ki a komparatistika „rész-diszciplínáit” a szerző, ahogy kijelöli. A hatás és a befogadás problémái utánm következnek a tematológia, a műfajtipológia, a műfordítás. Majd ezektől elválasztva kerül sor az irodalom „behelyezésére” a kulturális kontextusba, ezen belül a komparatív imagológiába (ezúttal: a saját és az idegen konfrontációja során), illetőleg az irodalom és a társművészetek, az irodalom és a tudományok kérdéskörének átvilágítására; hogy a rövid „kitekintés” előtt a periodizálással kapcsolatos komparatistikai tennivalókat, a periodizálásból kinyerhető hasznot, de annak szükségszerűségét, kényszerítő erejét is demonstrálja a kötet szerzője.

Ami a magyar, de talán nem kizárólag a magyar szokásrendtől eltér, az a pozitivistá-francia iskolában problematikussá váló önmeghatározás olyatén továbbgondolása, amely „újfajta” viszonyt tételez általános és összehasonlító irodalomtudomány között. Részint a felosztás történetét világítja át a kötet, részint a szembeállítás mérséklésére int, és a többrendszerűség elméletét bevonva a komparatistika nyitását szorgalmazza a képi és mediális korszakban. Ugyanígy nagyvonalú és fogalomtisztázó törekvéssel problematizálja azt a korábban elterjedt felfogást, miszerint a komparatistika világirodalom-tudomány lenne (nyilván ennél több is, kevesebb is); s bár a magam részéről a goethei kezdemények jelentőségét másban látom, a szerző világirodalomra vonatkozó osztályozási kísérletei eleve jelzik, hogy sem a mennyiségi, sem a kanonikus világirodalom tételezése nem hozhat önmagában kielégítő eredményt, míg – természetesen hozzá – a komparatistika története során kevésbé Goethe világirodalom-elképzelése rekonstruálódott, mint szokás szerint e világirodalom-felfogás értelmezése; s így a visszatérés Goethe „eredeti” szö-

vegeihez, jóllehet az értelmezési hagyományt nem lehet megkerülni, bizonyára sok haszonnal jár. Ugyancsak lényeginek minősíthető, hogy a kötet nem elégszik meg a komparatistikai makrotörténetek újragondolásával, hanem, jóllehet vázlatosan, egy komparatistikai irodalom- és szövegfogalom körülírását is vállalja, s ezzel összefüggésben tér ki a komparatistika és kontextualitás viszonyának értelmezésére, „prolegomenával” szolgálva a „szövegkörnyezet” elméletéhez. Ami nyilvánvaló, Corbinau-Hoffmann asszonyt jócskán megérintette, ami az irodalmi strukturalizmus (és posztstrukturalizmus) szöveg- és irodalomértelmezésében történt, anélkül, hogy a lényegében „komparatistika-ellenes” strukturalizmusnak és a komparatistikát helyettesíthetőnek, mondjuk így, általános irodalomtudománnyal felválthatóan elgondolt posztstrukturalizmus által a diszciplína szuverenitását kétségbe vonó tételeinek engedményeket tenne (példa-elemzéseiben egészen látványosan igazolja a komparatistika „szuverenitását”, persze, az irodalom- és kultúratudományon belül). A szerzőnő szerint egyfelől egy összehasonlítás eleve kontextualizáló (jellegű), másfelől a szükségszerűen „komplex” olvasási tapasztalataink során sok(féle) kontextus aktivizálható, aktivizálódik, s nem csupán az egyes (nemzeti) filológiák tanulságaira terjedhet ki az elemzés, hanem a többféle kontextus túllép az úgynevezett nemzeti irodalmak határain, másféle egységek, komponensek aktivitására nem kevésbé figyelve. De a szöveg és kontextus viszonyába az idegenség mozzanata is belejátszik, s itt nem csupán az irodalomban, irodalmi szövegen belüli idegenségről lehet szó, ugyanis egy irodalmi minősülő szöveg más diszciplínák szövegeivel való „kombinációja” (teológia, bölcselet, orvostudomány stb.) szintén az elemi különbözőségek talaján létrejövő kontextualizációban válósulhat meg. A komparatistika összehasonlít, de az eltérések megállapításaira is hangsúlyt helyez, az eltérések és analógiák perspektívája kontextualizálás általános aspektusához vezethet, mégpedig az idegenség jegyében. A komparatistika figyelmét úgy irányítja eszerint a szövegre és kontextusára, hogy az analógia és a különbözőség kölcsönhatását tételezi, a szövegek kontextualizált kapcsolataiból születhet meg egy magasabb rend(szer) szöveg-corpora, hasonlóan az

interneten létrejövő hipertexthez, állítja a professzor asszony. A komparatistikában az irodalom nem elkülönített jelenség, hanem egy valós vagy virtuális, mindenképpen sokféle és sokszerű kulturális kontextusban létezik, amelyet a történet tovább ír, és minden olvasó tovább gondol.

A nemcsak a komparatistikai oktatásban hasznosítható, megvitatandó kézikönyv így irodalom- és kultúratudományok összelátását-elkülönítését tartalmazó megfontolások számára is fontos hozzájárulás.

FRIED ISTVÁN

Grundbegriffe der Literaturtheorie. (Hrsg. von) Ansgar Nünning. Metzlersche Buchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart, 2004, 316.

A sokszerzős, kiválóan szerkesztett fogalmi szótár legföljebb Theorie, literaturwissenschaftliche címszóval rendelkezik; ebből, valamint a Literaturbegriff szócikkből kell (re)konstruálnunk, mely pontokon választódik el az irodalomtörténeti alapfogalmakat tartalmazó kézikönyvtől. Természetesen éppen oly jellemző, mi kerül be az efféle kötetbe, mint az, hogy mi marad ki. Például a Gattung, literarische, továbbá a Gattungstheorie und Gattungspoetik címszót föllehetjük, de az egyes műnemek, műfajok fogalmi megközelítését mellőzi a kötet, sem Lyrik, sem Epik címszó nincsen; ellenben a műfajelméletek történeti sora kiolvasható a kötetből. Hasonlóképpen Poiesis van, Poetik nincs, míg Rhetorik igen, méghozzá az angol rhetorical criticism, a görög rhétorikē technē, azaz Redekunst jelentéshez tartva. Ami különösen rokonszenves a kötetben, az az olyan fajta elkötelezetlenségre törekvés, amelynek segítségével hírt ad, beszámol az egyes elméleti iskolákról, méghozzá anélkül, hogy állást foglalna egyik vagy másik mellett, tehát anélkül, hogy egyiket a másik fölé emelné. A terjedelmi különbségek az egyes elméleti megközelítések elterjedtsége, „kora”, „irodalma” miatt indokolhatók, így például a Kommunikationstheorie öt lapja kiegészül az irodalmi kommunikáció, valamint a kommunikációs modell címszavakkal, a feminista irodalomtudomány öt lapnyi terjedelméhez

képest a dekonstruktivizmus (!) hat lapot kap, ehhez járul a Dekonstruktion közel két lapja. Az utóbbi a posztstrukturalista irodalomkritika elmélete és eljárása, az előbbi a posztstrukturalizmus iránya, amely a kultúra és az irodalom nyelvi-szövegi és ideológiai-metafizikai aspektusaira vonatkozik (többek között); ám mindkettőt kiegészíti, kiteljesíti a posztstrukturalizmus közel három lapja. E szócikk első mondatában a szerzők elhatárolják magukat azoktól, akik tévesen azonosítják a posztstrukturalizmust a posztmodernnel. Leginkább francia történeteket emlegetnek, hogy a följebb említett dekonstrukciós szócikkek történeti-elméleti hivatkozásai révén a Franciaországon túli eseményekre is utalás történjék. Az irodalomtörténetben használatos fogalmak elméleti hátterére és értelmezésére nem kevés gondot fordítanak, ilyen szócikk például az Epochen, literaturgeschichtliche/Epochenbegriffe; határesetként merül föl a Komparatistik, amelynek „másik” neve: Vergleichende Literaturwissenschaft, tárgya különféle nyelvtérletekből származó két vagy több irodalmi mű összehasonlítása. E szűkre szabott kompetencia részterületei: tipológiai, genetikai összehasonlítás, a befogadás kérdései egy idegen kulturális kontextusban, az irodalmi és szakirodalmi fordítás problémái, a periodizálás, a tematológia. Ugyanakkor (s ez nyilván a szerkesztői koncepció következménye) mind az interkulturalitás, mind az intermedialitás, mind az „Imagologie, komparatistische” külön címszót kap. Ez egyben a kötet használhatóságát és némi nehézkességét is okozza. Egyfelől egyes részterületek alaposabb kifejtésére is sor kerülhet, másfelől ismerni kell a kötetet (az első olvasás jelentse az átlapozást), s csak ezután lehet összerakni a kötet fogalmi elképzelését az egyes elméleti problémákról. Ellenben a megbízhatóságot fokozza a gondos fogalmi elhatárolásra törekvés. Az egyes megnevezések (Komparatistik) után az egy-két mondatos összegzés következik, majd a történeti-elméleti vonatkozások tömör kifejtését a gondosan válogatott szakirodalom jegyzéke követi. A szócikkek egy részének értelmezését megkönnyíti a fogalom eredetének közlése: Binarismus, binäre Opposition, zárójelben apró, dőlt betűvel: binarius; zwei enthaltend; vagy: Code, lat. codex: Buch, Verzeichnis. A szakirodalmi jegyzék az utóbbi fél évszázad termésével szolgál,

német, angol és ritkábban francia nyelvű írással, könyvekkel és folyóirat-cikkkel. Egészében a nélkülözhetetlen, az oktatásban is jól használható segédkönyvek közé sorolom a könyvet.

FRIED ISTVÁN

Klaus Werner: Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur aus Galizien und der Bukowina. IKGS Verlag, München, 2003, 294. (Wissenschaftliche Reihe; Literatur- und Sprachgeschichte, Band 92.)

A kötet tíz tanulmányban foglalkozik Kelet- és Délkelet-Európa multietnikumú és többnyelvű kulturális térségeivel, hiszen számos jelentős német nyelvű és német-zsidó gyökerekkel rendelkező író és értelmiségi – tk. Karl Emil Franzos, Joseph Roth, a védőügyvéd Walther Rode, a pszichoanalitikus Wilhelm Reich, a filozófiatörténész Maximilien Rubel, Manès Sperber, Paul Celan – motívumkészlete és gondolatvilága a galíciai és bukovinai valóságba nyúlik vissza. A fiatalabbak írók, költők munkásságában Joachim Wittstock, Alfred Kittner, Immanuel Weißglas, Edgar Hilsenrath a multikulturalitásból, a sajátos peremhelyzetből és a gondolati pluralizmusból adódó problémák és az identitási kérdések feldolgozása mellett helyet kap a holokausztra való emlékezés, Románia szégyenletes fasizálódása, a nemzetsocializmussal és a sztálinizmussal kapcsolatos elemzések is. Ezek mellett szerepel a kötetben egy-egy írás a galíciai-bukovinai Kafka-recepcióról, a biokémikus Erwin Chargaff esszéiről, Soma Morgenstern prózájáról és publicisztikájáról, valamint Alfred Margul-Sperber és Rose Ausländer lírájáról, de szó esik a galíciai női intellektuellekről is a Freud-tanítvány Helen Deutsch és a germanista Minna Lachs munkássága révén.

A peremhelyzet kapcsán Joseph Roth több írásában Galícia aaptalanul megtépzott hírneve védelmében száll síkra, azt hangsúlyozva, hogy e régiónak soha nem szűnt meg a kapcsolata a nyugati világ modernségével: „több kultúrája van, mint amire hiányos csatornázottsága következtetni enged”. Lembergben a soknyelvűség és sokrétűség modelljét látja, és az újonnan alakult lengyel államnak azt ajánlja, hogy miként

sáfárkodjon ezzel a tőkével. A Kelet dicsérete kettős szálon fut, mivel a régió ~~sátrépe~~ mellett a keleti zsidóság felvilágosítása mellett is érvel; azok mellett, „akik olyan vágyakozással néznek a Nyugat felé, amit az semmi esetre sem érdemel meg”. A Nyugat irányába címzett kultúrkritika és negatív jóslat majd a *Radetzky* marschban csúcsosodik ki.

A nagy nevek sodrásában érdemes kiragadni a Franz Kafka-recepcióról szóló fejezetet. Míg Joseph Roth egy távolságtartó és szkeptikus Kafka-olvasó volt, addig a tárcaíró Soma Morgenstern, akitől az első nyomtatásban megjelent Kafka-méltatás származik, intenzíven olvasta és nagyra tartotta a német-zsidó író, Margul-Sperber pedig Celan költészetét hasonlította Kafka epikájához. Maga Celan is hosszan foglalkozott Kafka műveivel, sőt az 1950-es években egy tudományos munka megírására is vállalkozott e témakörben, majd 1969-ben egy rádióinterjúban Rilke mellett Kafkát nevezte számára fontos alkotónak. Rose Ausländer önéletrajzi vonatkozású írásából ugyan kiténik, hogy nagyon tisztelte Kafkát, de ezt sem lírájában, sem prózájában nem juttatta kifejezésre. Kafka az irodalmon túlmutatva az ideggyógyász Robert Flinkerre és a biokémikus, esszéista és kritikus Erwin Chargaffra is hatással volt.

Galícia és a Bukovina politikailag és gazdaságilag a legelőretoltabb kelet-közép-európai illetve délkelet-európai részei voltak a Monarchiának. Közös bennük a periférikus helyzet, a többnyelvűség, a multikulturalitás, de szembetűnőek a különbségek is, amelyek kihatottak fejlődésükre is: a lengyel nyelv és kultúra dominanciája Galíciában, míg a német nyelvű kulturális folyamatosság a Bukovinában. A kötet zömmel olyan életutakat és munkásságokat mutat be, amelyek ezekből a közegekből („Halb-Asien”, „westöstliche Landschaft”) indultak, tegyük hozzá: zömmel szekularizált vagy legalábbis nem szigorúan vallásos családokból, majd – nem ritkán önként vagy kényszer hatására vállalt hosszabb odüsszeja után – Nyugaton folytatódtak.

UJVÁRI HEDVIG

Pluralité des langues et mythe du métissage-parcours européen. (Sous la direction de) *Judit Karafiáth, Marie-Claire Ropars.* Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2004, 206.

A tanulmánykötet a többnyelvűség különböző eseteit vizsgálja nyelvtörténeti témájú cikkeken, illetve írók és filozófusok műveinek elemzésével. Amiként az alcím is jelzi, témáikat a szerzők az időben és földrajzilag is tágabb értelemben vett európai művelődés történetéből merítik.

A könyv első részének címe „Migrations”. Az első tanulmány egy kétnyelvű (angol–francia) középkor kutató, Christopher Lucken írása, mely az anyanyelv szerepét mutatja be az európai nemzetek önazonosságának kialakulásában, különös tekintettel a latin és a vulgáris latinból eredő nyelvek, valamint az angol és a francia nyelv viszonyára. Egy másik tanulmányban Kovács Ilona Casanova emlékiratainak átiratait és értelmezéseit vizsgálja. Külön figyelmet szentel Laforge átiratának, mely mind tartalmilag, mind stílusában jelentősen eltér az eredetitől. Az elemzésből szinte önként adódik a következtetés, hogy a Casanova személyisége és írásai inspirálta művek alkalmat adnak az interkulturális vizsgálódás lehetőségeinek a földerítésére. Ebben a részben olvasható még Gorilovics Tivadar írása a latin nyelv jelenlétéről a hazai újságírásban, Lőrinszky Ildikó tanulmánya a Cervantést olvasó Flaubert-ről, valamint Zineb Ali-Benali berber származású kutató vallomása a francia nyelvhez való viszonyáról.

A gyűjtemény második része („La langue plurielle”) többnyelvű életművekkel foglalkozik. Patrick Quillier Pessoa heteronymiáit elemzi, Xavier Galmiche pedig a cseh költő Ivan Blatný kései többnyelvűségét mutatja be. Karafiáth Judit a magyar, angol, és német nyelvű Arthur Koestlerről ír. Mint ismeretes, ennek az írónak egész életét végigkísérte a többnyelvűség. Azáltal válhatott angol íróvá, hogy a közös európai kultúra létezésének az eszménye ösztönözte. A természettudomány, a történelem és az irodalom iránti érdeklődésével mintegy a tudás szintézisének létrehozására

törekedett. A tanulmány emlékeztet arra, hogy noha Koestler nemzetközi szerzővé vált, pontosan tudta, hogy az anyanyelv elhagyása magában rejtheti a kozmopolita újságírással járó veszélyt. Tverdota György Németh Andor befejezetlen háromnyelvű filozófiai művével kapcsolatban három kérdésre válaszol: miben áll a mű háromnyelvűsége, milyen nyelvi jelenségeket lehet benne felfedezni, s milyen tényezők magyarázzák ezeket a nyelvi jelenségeket? Mivel a szóban forgó mű töredék, a befejezetlensége indokolja, hogy három nyelv keveredik benne. Mindössze a francia rész homogén, utalva arra, hogy a mű végső formájában franciául jelent volna meg. A magyar rész korántsem ilyen egységes, hiszen olyan német és francia kifejezéseket tartalmaz, amelyek nem használatosak a magyar nyelvben. Az elemző fölhívja arra a figyelmet, hogy Németh Andor a francia szavakat a magyar fonetika és helyesírás szerint írja át, vagyis a magyar morfológia szabályai szerinti képzéssel az idegen szavak magyarosításának a középkor óta bevett módszerét alkalmazza. Ez annak ellenére megállapítható, hogy a szóban forgó kifejezések nem honosodtak meg. Miután e befejezetlen szövegben a nyelvek szintaxisai is keverednek, felmerül a kérdés, milyen nyelven is gondolkodik a filozófus. Tverdota szerint Németh Andor olyan „fordítói gondolkodásmódot” dolgozott ki, amely a gondolkodást alárendeli a fordítói tevékenységnek. Nem keverék nyelvet hozott létre, hiszen mindhárom nyelv megőrzi identitását a szövegben.

A kötet harmadik, „*Duplicité du métissage*” című része a kultúrák önállóságának a kérdésével foglalkozik. Angyalosi Gergely Jacques Derrida kérdésfelvetésére utal: hogyan lehetséges, hogy egymástól eltérő filozófiai nyelvek léteznek, ha a filozófia egyetemes? Derrida válasza szerint egyrészt a gondolat botrányos, hiszen maga a filozófiai nyelv létezésének gondolata botrány, másrészt a nyelv lehetővé teszi, hogy beszélgetést folytassunk a filozófiáról. A francia gondolkodó hangsúlyozza, hogy a dekonstrukció figyelembe veszi a nyelvek létezését, s ezt Angyalosi azzal egészíti ki, hogy a fiatal Lukács ebben a tekintetben megelőzte a dekonstrukciót. Köztudott, hogy a korabeli magyar kritika Lukácsot épp a nyelvezetének németessége miatt bírálta. Elgondolkoztató, hogy Lukács francia értelmezői nem fogalmaztak meg hasonló kifogást.

Egy másik tanulmánynak a „*Les cinq continents*” című kiadvány a tárgya, melyben Yvan Goll cseh, jugoszláv, és magyar verseket is publikált. Marc Martin kiemeli, hogy Gollt az a meggyőződés vezette, hogy az európai kultúrát ezek a kultúrák menthetik meg az elkorcsosulástól. Noha alapvetően féreértette a magyar avantgárdot, iránta megnyilvánuló érdeklődése majdnem egyedülálló volt a francia modernizmus történetében.

Megkülönböztetett figyelmet érdemel Anne-Rachel Hermetet tanulmánya, mely Trieszt irodalmának francia és olasz megítélésével foglalkozik, és cáfolja azt a közvélekedést, hogy e város kultúrája az olvasztótégely eszményének sikerét bizonyítaná. A kötetet Bruno Clément Ismaïl Kadaré albán-francia íróról szóló tanulmánya zárja.

Végeredményben a kötet két szempontból is figyelemreméltó módon gazdagítja az összehasonlító irodalomtudományt: általában fényt derít a többnyelvűség változataira, és több vonatkozásban bővíti a magyar irodalom nemzetközi vonatkozásaira vonatkozó ismereteket.

SZEGEDY-MASZÁK ANNA

Scientiae et artes: Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik. I–II. (Hrsg. von) *Barbara Mahlmann-Bauer*. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2004, 1136.

A 2000 áprilisában megrendezett 10. nemzetközi wolfenbütteli barokk-kongresszus aktáinak középpontjában a tudományok, azon belül elsősorban a természettudományok kora újkori története és a kor művelődéséhez fűződő viszonya áll. A mintegy ötven tanulmány szerzői, akik a legkülönbözőbb tudományágakat képviselik, olyan alapvető kérdésekre keresnek választ, hogy pl. milyen új törekvések születtek ekkor az egyes tudományterületeken; hogyan és milyen időbeli eltérésekkel érvényesültek a természettudományok új módszerei; milyen szerepet játszottak e folyamatokban a tudásközvetítés új központjai; mi volt az irodalom, a képzőművészet és a zene szerepe az új világkép elterjedésében.

A tanácskozást szervező és a kötetet szerkesztő Barbara Mahlmann-Bauer programadó tanulmányát követően az I. fejezet közli nyolc plenáris előadás szövegét, majd a II–VII. fejezet tartal-

mazza a szekciók előadásait. (A fejezeteknek sem a tartalomjegyzékben, sem a szövegben nincs címe, ami némileg megnehezíti az olvasó tájékozódását. Néhány esetben hiányzik a fejezetek bevezetője, ill. összefoglalása is.) A szekcióelőadásokat tartalmazó további fejezetek tematikus súlypontjai a következők: II.: asztronómia, asztrológia, kozmológia; III.: fizika, természetrajz, természetfilozófia; IV.: alkímia; V.: lélektan; VI.: orvostudomány; VII.: földrajz, felfedező utazások. Az egyes fejezetekben változó, háromtól tízig terjedő számú elemzés, bevezető és összegző szöveg található. A használatot nagyban segíti a II. kötet végén található személynévmutató.

A bevezető tanulmány szerint a kötet fő célja annak a folyamatnak a minél árnyaltabb bemutatása, melynek során a kora újkorban megrendült az antik és a középkori tudományosság tekintélye, s az új tapasztalatok, megfigyelések és módszerek elősegítették új elméletek, új természetfelfogás, a tudásbemutató új formáinak kialakulását, az új diszciplínák önállósulását és professzionalizálódását. Az „ars” és a „scientia” egymás mellé rendelése a kötet címében egyaránt utal az arisztotelészi filozófia megkülönböztetésére, a szabad művészetek és a magasabb egyetemi fakultások tudományágainak megnevezésére, valamint a kézművesség, művészet és irodalom, ill. a tudomány összefoglaló megjelölésére.

A kötet egyik fontos eredménye, hogy a tanulmányok megerősítik a tudományok történetének egyeses vonalú fejlődését megkérdőjelező elképzeléseket, s a korábbián pontosabb képet rajzolnak a különféle elméletek, magyarázatok és modellek egymás mellett éléséről. Több tanulmány igazolja a megfigyelést, mely szerint a természet megismerésére tett kora újkori törekvések és a teológia viszonya nem az ellentét, hanem inkább az egymásba kapcsolódás és a kölcsönhatás fogalmaival jellemezhető.

Az irodalomtörténeti szempontból megkülönböztetett figyelmet érdemlő tanulmányok közül érdemes kiemelni Johann Anselm Steiger dolgozatát Luther természettudományának és prédikációfelfogásának kapcsolatáról, továbbá Gerhild Scholz Williams fejtegetéseit a Faust-legenda kora újkor szövegváltozatai és a korabeli boszorkányhit közti összefüggésekről. Több tanulmány tárgyalja egyes művek (pl. Johann Arndt: *Vier Bücher vom Wahren Christentum*), műfajok (pl. a terem-

téstörténetet értelmező tanköltemény, egyházi ének, világleírás, üstökösvers) és átfogó kifejezési területek (pl. kegyességi, politikai, jogi irodalom) teológiai, exegetikai háttérét és viszonyát a kor természetfelfogásaihoz. Az önálló tanulmányban tárgyalt szerzők között van például Pico della Mirandola, Comenius, Grotius, Calderón, Vives és Melanchthon, továbbá olyan kevésbé ismert nevek, mint pl. Gabriel Vazquez jezuita, Hieronymus Zanchi református teológus, Daniel Heinsius költő és filológus, Joseph Du Chesne orvos, költő és alkímista, Carolus Bovillus és Clemens Timpler filozófus.

Összességében megállapítható: a kötet tanulmányai óriási témakört fognak át, s számos új eredményt tartalmaznak. A tárgyalt témák és az alkalmazott módszerek egyaránt rendkívül sokféle, s az érintett tudományterületek művelői nagy haszonnal forgathatják a gyűjteményt. A dolgozatok felhívják a figyelmet a kora újkori *artes*-irodalom, valamint a természeti jelenségek és a természet-tudományos eredmények irodalmi reflexiójának kiaknázatlan területeire, s ösztönzik az irodalom-tudomány, a tudománytörténet és a természet-tudományok további együttműködését.

TÜSKÉS GÁBOR

Leibetseder, Mathis: Die Kavalierstour. Adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien, 2004, 258. (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Heft. 56.)

A padeborni egyetem „Reiseliteratur und Kulturanthropologie” című többéves kutatási programjának támogatásával jelent meg Mathis Leibetseder könyve, amely a berlini Technische Universität által elfogadott disszertációt tartalmazza. A nemesi utazásokról szóló irodalom egy újabb kötetét tartjuk a kezünkben, amely meghatározott körben vizsgált források alapján részben cáfolja, részben megerősíti a szakirodalomban eddig kanonizált elképzeléseket.

Előjáróban le kell szögezni, hogy Leibetseder nem irodalomtörténeti vizsgálódás eredményét tárta a nyilvánosság elé, jöllehet írásban fennmaradt források vizsgálatával jutott el az összefoglaló feldolgozásig. A magyar művelődéstörténetben a „Kavalierstour” szónak nincs megfelelően pontos

fordítása, noha a szó mindkét része a magyar nyelvben is használatos. Ismertetésünkben jobb híján használjuk a „nemesi utazás” kifejezést, nem felejtve azt, hogy Leibetseder forrásai szerint a XVII–XVIII. századi utazók nem elsősorban társadalmi helyzetük, hanem az utazás jellegét kifejezve használták a „Kavallierstour” kifejezést. „Kavallier”-nak nevezték magukat mindazok a nem polgári származású német fiatalemberek, legyenek bár diákok vagy egyetemet végzett értelmiségiek, akik tanulási (nevelési) céllal utazásokat tettek, mielőtt társadalmilag kijelölt pozíciójukat valamely udvarban vagy értelmiségi pályán elfoglalták.

Mathis Leibetseder forrásanyaga elsősorban levéltári kutatások eredménye: az 1620 és 1780 közötti időszak 9 nemesi családjának utazásait vizsgálva hét nagy tájékozódási pontot állított fel. Elsőként az utazás családi tradícióit, az apák és a fiak hagyományörző tevékenységét derítette fel. A katolikus és protestáns családok nagyjából egy időben ismerték fel, hogy a társadalmi emelkedés és elfogadottság egyik szükséges kiegészítője a világlátás, a képzés megvalósítása. A családok hagyományként vitték tovább az utazási élményeket, kapcsolták egybe a rokonság és a külvilág érintkezési pontjait. Természetesen fontos meghatározója volt az utazásnak az anyagi háttér biztosítása. Az utazások finanszírozását ugyan a család biztosította, azonban mindig a társadalmilag meghatározott keretek között, tehát a nemesi család fiai a családi hírnév megőrzése érdekében sem túltervezett, sem alulfinanszírozott utazásokat nem tehettek. Mindehhez természetes háttérrel biztosított a család hierarchikus társadalmi beágyazottsága, a rokonság összehasonlító kontrollja és a külföldön látott viselkedésminták példája. Az utazások személyi feltételeinek megteremtése ugyancsak a család, az apák feladata volt. A fiatal nemesek mindig társaságban utaztak, fontos, az utazás szempontjából nélkülözhetetlen szerepe volt az udvarmesternek vagy nevelőnek, aki gyakran az utazás gyakorlati kivitelezéséért (útvonalak, szállások, találkozások, látnivalók) is felelős volt, ugyanakkor felügyelte az elsajátítandó tudnivalók jellegét is. Az udvarmester vagy nevelő ismerte vagy esetleg művelte, mint később Martin Zeiller, az utazást szabályozó apodemikus irodalmat, amely a látnivalók rendszerezésétől kezdve az út gyakorlati

lebonyolításáig mindenben támasz lehetett. A társaság többnyire azonos érdekközösségű és anyagi feltételek között élő személyek között alakult ki, az utazó csoportoknak a hierarchiától eltérő dinamikájára nincs meggyőző bizonyíték.

Az utazás közben megismert személyek társaságába a fiatal nemesek legtöbbször előre eltervezett (levélbeli vagy személyes kapcsolatok) alapján kerültek. Az ismeretszerzési, nevelődési céllal megtett utazások fontos állomása volt a neves professzorok meglátogatása, a diplomaták, követek társaságának keresése és az azonos rangú vagy magasabb társadalmi pozíciójú vendéglátók életének, udvartartásának a megismerése.

Az utazás látmivalóira részben az udvarmester vagy nevelő készítette fel a fiatal nemeseket. A tudatos világlátás és a XVII. század végére már általánossá váló országismereti irodalom lehetővé tette, hogy az utazási feljegyzésekben csak a másol nem látható vagy még a bedekkererek által sem ismert kuriozitásokat jegyezzék fel (memorabilia, insignia, curiosa, visu ac scitu digna). Az úti beszámolók ezért nem tekinthetők rendszeres leírásoknak, egy részük a ténylegesen megtett út adatait (időpont, hely, személyek) rögzíti, másoknál pedig az érdekességek, egyedi megfigyelések kerülnek papírra. Miután az úti beszámolók nem közvetlenül az utazás idején készültek, csak a rövid feljegyzésekre (és a már létező, kimerítő szakirodalomra) támaszkodva, utólag fogalmazódtak meg, gyakran a család vagy a barátok kérésére, de soha nem hivatásszerűen, ki nyomtatásra várva.

Az utazásoknak természetesen nemcsak pozitív oldalai voltak: a betegségek, szerencsétlenségek éppúgy elérték az utazót, mint mindenkit a háborúkkal sújtott XVII. században. Aki azonban szerencsésen végigjárta az eltervezett utat, annak további életét jelentősen befolyásolta a külföldi utazás. Történt ez a megismert személyek révén, az esetleges házassági kötődésekkel vagy éppen „csupán” a megszerzett ismeretek kamatoztatásával valamely fejedelmi udvarnál.

Mindezek a szempontok, amelyek a nemesi utazások vizsgálatánál meghatározóak voltak, a szerzőt három lényeges megállapítás rögzítésére készítették: a megismert nemesi utak alapján bizonyos, hogy a korábbi szakirodalomban elsősorban az utak szórakozási jellegét, a pénzköltéssel párosuló időtöltést (Vergnügungsreise) nem

lehet meghatározónak tekinteni. A tudatos szervezés és felkészítés, a társadalmi elvárások a tanulást, az ismeretszerzést tették az utazó fő feladatává, akinek a szórakozás a szükséges kapcsolatok kiépítése szempontjából volt fontos kísérőtevékenysége. A „Kavalierstour” egyes megfigyelők szerint a társadalmi átmenetiség (Übergangsrítés) megvalósításának fontos útvonala. Leibetseder szerint az átmenet az utazás során sem valósult meg, a tudás és a látókör bővült, azonban a hierarchia maradt, az utazás a megszerzett kapcsolatok alapján meghatározott előrelépésre, de nem társadalmi csoportváltásra képesített. A harmadik megállapítás a társadalmi integrációra vonatkozik (Mittel der Integration). Leibetseder cáfolja, hogy az utazások a széleskörű társadalmi integrációt segítették elő. Véleménye szerint az integráldóság ott valósult meg, ahol a fiatal nemes otthon érezhette magát, az életkor éretlenségeit elhagyva, tudással és külföldi tapasztalatokkal megalapozva saját környezetében lett tekintélyes és elfogadott.

A vázlatyszerűen ismertetett kritériumok azonban csak egy sok adattal alátámasztott sémát állítanak fel, de nem alkalmazhatóak megszorítások nélkül minden nemesi utazásra. A szerző alapvető mondanivalója, hogy nincs azonos jellemzők alapján egymást lefedő „Kavalierstour”, hanem egymástól nagyon eltérő utazások és életsorsok kapcsolódtak össze a fogalmi meghatározás gyűjtőcsokrában. A fennmaradt források egyedi jellemzőinek vizsgálata minden újabb kutatás számára hozhat új mondanivalót, amelynek rendszerezéséhez járult hozzá Leibetseder munkája.

A „Kavalierstour” fogalmi meghatározását árnyaló kötetet számos értékes forrásfeldolgozó táblázat egészíti ki. Ízelítőt kap az olvasó az utazási költségek arányaiból és tematikus felosztásából, táblázat segíti az egyes pénznemek korabeli összehasonlítását, részletes jegyzék ismerteti a feldolgozott kéziratos és nyomtatott forrásokat. A kötetet szakirodalmi jegyzék és a forrásokat felidéző fotómelléklet egészíti ki.

NÉMETH S. KATALIN

Jean-Paul Sermain: *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Desjonquières, Paris, 2005, 284.

Jean-Paul Sermain újonnan megjelent könyve nagy érdeklődést váltott ki Franciaországban a meseelméletekkel és mesetörténettel foglalkozók körében. A szerző, aki a párizsi Sorbonne-on XVIII. századi irodalmat oktat és kutat, jelen művében a XVII–XVIII. századi francia tündérmesékről ír.

A XVII–XVIII. századi francia tündérmesékkal részletesebben eddig kizárólag Raymonde Robert foglalkozott Franciaországban, az 1981-ben megjelent doktori disszertációjában. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy ő nem vonta be elemzésébe a Perrault-meséket és a Galland által lefordított Ezeregyéjszaka meséit.

Sermain a meséket nem a szokásos Propp-i strukturalista elmélet szerint vizsgálja, hanem a műveket saját műfajukban, irodalmi sajátosságait figyelembe véve elemzi. Könyvében választ keres az ebben a korszakban írt tündérmesék értelmére, céljára, sajátosságaik és újdonságuk műbenlétére. Elemzésében a mindenki által ismert és tündérmeseként elfogadott alkotásokból indul ki, de ezt a korpuszt a műfajhoz közel álló más művekkel egészíti ki, így keleti mesékkel – elsősorban Galland Ezeregyéjszaka meséivel –: ez utóbbiaknak Sermain az első számú szakértője. Könyvében egységként kezeli tehát a tündérmeséket és a keleti meséket, továbbá Perrault műveit és a XVII. századi írónők meséit (D’Aulnoy, Lubert, Lhéritier, Bernard, avagy Leprince de Beaumont). Azt is vizsgálja, hogy ezekben mi a közös a libertinus mesékkel, az erkölcsről szóló mesékkel vagy a fantasztikus irodalommal, mint például Diderot, ifjabb Crébillon, vagy Cazotte meséivel. Ezt a kiterjesztett korpuszt azzal indokolja, hogy az 1785–1788-ban megjelent tündérmese-kötet (*Le Cabinet des fées*) az Ezeregyéjszaka meséit és a többi keleti mesét is tartalmazta – vagyis az említett művek a korszak olvasója számára egységet képeztek és csak a modern irodalomtudomány válassza őket szét, minden ok nélkül.

A szerző nem követ kronológiai vagy tematikai sorrendet. Elemzése az 1690-es évekkel kez-

dődik, mivel egyrészt a „tündérmese” elnevezés is akkortájt született, másrészt a tündérmesét mint műfajt 1767-ben ismerték el. Sermain a meséket az 1760-as évekig vizsgálja, mivel – Lewis Seifert munkájával ellentétben – szerinte a tündérmesék kihalása nem esik egybe XIV. Lajos halálával, végüket inkább a libertin mesék megjelenése jelzi.

A könyv három nagy részre osztható. A történelmi áttekintés után a szerző a tündérmesék célját és műfaját a regénnyel szembeállítva vizsgálja. Ezután a mesélő és az olvasó közötti kapcsolatot tárgyalja, majd legvégül a képzelet világáról ír. Stílusa élvezetes, olvasmányos, elemzéseit gazdag meseanyaggal támasztja alá. Jean-Paul Sermain könyve olyan, mint egy jól megírt mese: szórakoztató és tanulságos.

KIS ZSUZSA ESZTER

Itinerarium Posoniensia. Zborník z medzinárodnej konferencie *Cestopisy v novoveku*, ktorá sa konala v dňoch 3. – 5. novembra 2003 v Bratislave. Akten der Tagung *Reisebeschreibungen in der Neuzeit*, Bratislava, 3. – 5. November 2003. (Editoroky) *Eva Frimmová, Elisabeth Klecker*. Bratislava, 2005, Historický ústav SAV Bratislava – Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein, Universität Wien, 408.

Az utóbbi évtizedekben új életre kelő utazási irodalom-kutatás számos monografikus feldolgozást, szövegkiadást és konferenciakötetet eredményezett. A poétikaelméleti megközelítések nemzetközi színterei többnyire a nyugat-európai kutatóközpontok voltak, a szövegkiadások az egyes országok nemzeti irodalmát gazdagították, a tematikus feltárással foglalkozó kutatások pedig egy-egy meghatározott útvonal vagy ország (az újabb kutatási tendencia szerint az egzotikus világ megismerésének) dokumentumai köré koncentráálódtak. A lassan könyvtárnyi utazási szakirodalom kötetei között azonban meglehetősen mostoha szerep jut a közép-európai utazásoknak, a szövegek feltárássának és megismertetésének. Ezt a hiányt felismerve szervezték meg a bécsi egyetem Klaszika-filológiai, Közép- és Neolatin Tanszékének és a Szlovák Tudományos Akadémia Történet-tudományi Intézetének kutatói azt a konferenciát,

amelyen hat ország (Ausztria, Csehország, Franciaország, Lengyelország, Magyarország, Szlovákia) szakemberei mondták el mindazt, amit a pozsonyi centrumú térség középkori és korai utazási irodalmáról gondolnak. A tanulmánykötet példászerűen figyelt a hazai (szlovák) olvasókra és a nemzetközi fogadtatásra is: nemcsak a bevezetők kétnyelvűek, hanem az előadások is vagy németül vagy szlovákul íródtak, azonban minden előadás előtt a másik nyelven is olvasható bőséges tartalmi összefoglaló.

Miután a kötet magyar vonatkozásai nem csak az egyetlen magyarországi szerző (Kulcsár Krisztina) kiváló dolgozatában merülnek ki, hanem a történelmi helyzetből következően a legtöbb előadás a Királyi Magyarország területén tett utazásokkal foglalkozik, a kötet szemlézésekor azokat az írásokat emeljük ki, amelyeknek megismerése a magyar művelődéstörténet számára is elkerülhetetlen.

A konferencia előadásai négy nagy tematikai egységbe tömörítve járták körül az utazáselmélet, az utazási gyakorlat és a források problémáit és eredményeit. Az utazás kultúrájával foglalkozó szekció a „homo peregrinus” fogalmának értelmezésével a középkori zárandokutak jellegeről, célpontjairól és a kutatás archivális lehetőségeiről ad összefoglalást (Michal Slivka: *Homo peregrinus*). A vallásos tartalmú utazásokkal Jan Stejskal (*Reisen als imitatio sancti*), a lovagi utakkal Daniela Dvořáková (*Reisen im Geist des Rittertums*) foglalkozott. Az utazások egyik – napjainkban örömdetesen felívelő kutatásának – forrását jelentik az album amicorumok. Ezek az emlékkönyvek, amelyeknek szisztematikus feldolgozásával az interneten is elérhető nemzetközi projekt (*Repertorium Alborum Amicorum*, Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen) ugyanúgy foglalkozik, mint a hazai OTKA által támogatott pályázat (Latzkovits Miklós témavezető, Szegedi Egyetem), számtalan kapcsolatrendszer hiányzó láncszemének feltáráshoz nyújthatnak segítséget. Marie Ryantová írása (*Šlechtické památníky jako pramen k dějinám cestování*) az album amicorumok többféle fajtájáról hoz példát, így a Magyarországot is megjárt Salomon Schweiggernek az Osztrák Nemzeti Könyvtárban található albumát ugyanúgy említi, mint az Ungnád Dávid követségében részt vevő Sebald Plan szakácsnak Strahovban őrzött emlékkönyvét. A polgári, kereskedői uta-

zások szereplői olyan városokból származnak, mint Eperjes, Kassa, Lőcse, Késmárk, amelyek a magyarországi, erdélyi, lengyelországi, sziléziai, csehországi, ausztriai tranzitkereskedésnek voltak a jelentős városai (Marie Marečková: *Obchodní cesty východoslovenských měšťanů v raném novověku*).

Az utazás és az ábrázolás irodalmi formájának összefüggéseit és sokszínűségét fogja egységbe a konferencia második szekciója. A folyamatosan vezetett útinapló, a memóriát próbára tevő visszatekintő útbeszámoló, a tájékoztató célú úti-levél példája az utazási irodalom műfaji sokféleségét demonstrálja és teszi próbára a műfaji kategóriák keretei között gondolkodó teoretikusokat. Missziós úti jelentés, jiddis útbeszámoló a Földközi-tenger mentéről és a Közel-Keletről a mamlukorból (XII–XV. század), cseh franciskánus barát jelentése abesszinai és egyiptomi tevékenységéről és II. József császár ellenőrző körútjának iratai Magyarországról, Erdélyről, Szlavóniáról és a Temesvári Bánságról a karakteres dokumentumai ennek a fejezetnek. Külön értékelendő, hogy Kulcsár Krisztina, akinek a konferencia óta magyar nyelvű disszertációja is megjelent (*II. József utazásai Magyarországon, Erdélyben, Szlavóniában és a Temesi Bánságban, 1768–1773*. Bp., 2004), ezúttal németül hívta fel a figyelmet arra az irategyüttesre, amely a bécsi Haus- Hof- und Staatsarchivban várta a felfedezést.

A magyar vonatkozású dolgozatok közül kiemelendő Tünde Lengyelová előadása, aki Szepsi Csombor Márton *Europica varietasát* elemezte egy eddig nem vizsgált nézőpontból: a nevezetes út-leírásban arra keresett példákat, milyen véleménye volt az első magyar nyelvű itinerarium szerzőjének az európai hölgyekről (*Obraz európských žien v diele Europica varietas uhorského vzdelačca Martina Sepši-Čombora*). Kicsit furcsa ugyan, hogy a magyar nyelven író, munkáját Kassán megjelentető Szepsi Csomborról szóló dolgozat az *Utazási irodalom Szlovákiáról vagy Szlovákiából* fejezetben kapott helyett, mindenképpen öröndetes azonban, hogy – mivel Szepsi Csombor műve majd' négy száz év alatt nem lett szlovák fordítóra – legalább ezen a módon közelebb kerülhetett a korszak szlovákiai utazási irodalmát kutatókhoz vagy olvasókhöz. Ugyancsak szokatlan Lady Mary Wortley-Montague úti leveleinek feldolgozása egy Pozsony-központú tanulmánykötetben, hiszen az angol hölgy 1716–1718-ban tett utazásának dokumentu-

mai nem jelentek meg szlovákul (a tanulmány írója, Daniela Kodajová is csak a francia, német és cseh fordításról tud, pedig Szamota Istvánnak, majd Gömői Györgynek köszönhetően a magyarországi városok leírása magyarul is olvasható) és az útvonal sem érintett a mai Szlovákia területén lévő városokat.

A geográfiai szempontból egységbe fogott tanulmányok azonban számos újdonsággal szolgálnak. A kötet szerkesztője Eva Frimmová Pozsony kulturális jelentőségét emeli ki Riccardo Bartolini 1515-ös útleírása (*Das Hodoeporicon des Riccardo Bartolini aus dem Jahr 1515*) kapcsán, amely az „Első bécsi kongresszus”-nak is nevezett uralkodói találkozó idején, mint a Habsburg-ház panegyricusa készült, ám Pozsony leírásának is eleven dokumentuma. Ugyanezzel a művel foglalkozik a kötet bécsi szerkesztője, Elisabeth Klecker is, aki Bartolini művében az antik recepció nyomait, többek között a „bolhából elefantot csinál” mondás reciprokát és annak történelmi értelmezését mutatja ki minuciózus pontossággal (*„Pro elefanto culicem?” Zur Rezeption antiker Literatur im Odeporicon des Riccardo Bartolini*). Ugyancsak antik példát követ a humanista Paulus Rubigallus, akinek 1544-ben Wittenbergben kiadott latin verse Pannonia megmentése érdekében íródott (Daniel Škoviera: *Horatiovo lter Brundisinum a Rubigallovo Hodoeporicon itineris Constantinopolitani*). A kevéssé ismert Pozsony-leírások közül kiemelendő az a négy útleírás, amellyel két bécsi kutató, Martin Scheutz és Harald Tersch foglalkozott (*Die Achse Wien – Pressburg / Bratislava in vier Reiseberichten um 1660. Zwischen kaiserlicher Residenz und Osmanenbedrohung*). A két „Kavalierstour” és a két diplomáciai misszió szinte azonos időben történt és a fennmaradt útleírások egymást kiegészítő, nézőpontokat ütköztető forrásként adnak lehetőséget a szerzőknek, hogy az apodemikus irodalom előírásait és a különböző aspektusú feljegyzéseket összehasonlítva elemezzék.

A feltáratlan források és a további kutatások irányába nyit a konferenciakötet utolsó fejezete. A szerzők útleírás-gyűjteményekkel, tematikus könyvtárakkal, archivális anyagokkal foglalkoznak. Ján Tibenský, akinek *Die Slowakei mit den Augen Europas 900–1850* (Bratislava, 2003) című munkája a közelmúltban jelent meg, kutatásai melléktermékeként foglalta össze a nagy útleírás-gyűjteményeket, R. Hakluyttól kezdve (Lon-

don, 1600), a XX. század közepéig. Több előadás foglalkozik a XVII. századi polgári könyvtárak útikönyveivel (Olga Fejtová), a XVII–XVIII. század szlovák könyvtermésének vonatkozó részével (Klára Komorová, Helena Saktorová, Eva Augustínová), és egyes egyházi és iskolai könyvtárak gyűjteményeivel (Livia Fábryova, Adriana Matejková). A Cseh Köztársaság főúri könyvtárainak szinte teljesen feldolgozatlan kincsésbányájába nyújt bepillantást Petr Mašek tanulmánya (*Cestopisy ve fondach zámenckých knihoven v České republice*).

Egy rövid recenzió keretei között lehetetlen valamennyi dolgozatot megemlíteni, azt azonban meg kell állapítanunk, hogy a konferencia sikeresen hozzájárult ahhoz, hogy a főleg nyugatorientált utazási irodalom-kutatás figyelmét felhívja Közép-kelet Európa forrásaira és kutatóinak nemzetközi összefogásra nyitott felkészültségére.

NÉMETH S. KATALIN

Kroó Katalin: Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A *Rugyin* nyomról nyomra. ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 2002, 405.

Kroó Katalin könyve a hazai Turgenyev-kutatás egyik legjelentősebb műve, amelyet általános irodalomelméleti vonatkozásai miatt sem kerülhet meg a hazai irodalmár közönség. A könyv középpontjában Turgenyev *Rugyin* című regénye és a regény intertextuális kapcsolatrendszeré áll. A szerző *történeti intertextuális monográfiaként* aposztrofálja munkáját, amit a *történeti-szemiotikai poétikai elemzés* par excellence műfajának nevez.

Kroó Katalin elemzéseinek elméleti háttérét az intertextualitás problémaköre alkotja. A szerző oly módon tesz kísérletet a *Rugyin* „belső irodalomtörténet-írásának” a feltárására, hogy közben az intertextualitás mibenlétére, működési módjára is választ keres és kínál. Az intertextualitás elméletét és kutatását tekintve a munka legfontosabb hozadéka, hogy az irodalmi művek között fennálló kapcsolatokat egyértelműen a művön belül vizsgálható és vizsgálendő jelenségeként kezeli, s folyamatként, a mű különböző szintjein azonosítható jelentésképző folyamatként fogja fel. Hangsúlyos momentumként jelenik meg a történetiség, mert a mű, szövegekői poétikája ré-

vén, beírja önmagát egy irodalomtörténeti sorba. Ez a sor azonban nem feltétlenül egyezik a kanonikus, többnyire külső jegyek alapján meghatározott műfaji és egyéb sorokkal, így sokszor döntően új megvilágításba helyezi a vizsgált művet, radikálisan új értelmezésekre adva lehetőséget. S bár az elemzés látszólag szinkrón leírás (szorosán szöveggközpontú, a művön belüli struktúrákra és a jelentésképzés folyamataira koncentráll), a leírás eredményeképpen a mű egy diakrón rend elemeként jelenik meg. Ily módon kerülhet a *Rugyin* egy sorba – és tárgyalható egyazon monográfia keretein belül – Ovidius Orpheus-történetével, a trubadúrlíra és az udvari regény reprezentánsaival, Cervantes Don Quijote-jével, Gribojedov komédiájával, Byron és Puskin műveivel.

E különböző korszakokat, műfajokat és stílust képviselő irodalmi alkotások különböző módon és mértékben épültek be Turgenyev regényébe. Kroó Katalin rendkívül aprólékos és mélyreható elemzéssel mutatja ki az egyes művek jelenlétét és szemantikai hatómezejét a *Rugyin*ban. A regény szemantikai terébe bevont művek kiválasztása természetesen nem önkényes. A szerző meggyőződése szerint maga a mű ugatja ki a vizsgálandó, „sűrű jelentéshelyeket”, amelyek éppen szemantikai koncentráltáguk révén adnak hűrt és vezetnek el az idegen, ám poétikailag megoldozott, és ily módon a regény sajátjává tett szövegekig.

Kroó Katalin e szövegek között és a szövegeken belül zajló *utazásra* invitálja az olvasót, saját munkájának is központi szimbólumává avatva ezáltal a vizsgált műalkotás legjellegzetesebb motívumát. Meglátása szerint az *utazás* a *Rugyin*ban nem csupán a cselekmény-síkot meghatározó motívum és a főhős legfontosabb szemantikai jegye, hanem a regény önértelmező síkjának kialakításáért is felelős, méghozzá úgy, hogy a legtisztább formában fűzi hozzá az intertextusokat. A könyv első fejezete ezért négy síkon vizsgálja a *Rugyin*ban az *utazás* jelentés-felépítését: a cselekmény, a szemantikai szűzsé, a regényi meta-textus és az intertextusok síján.

A könyv második fejezetében tovább árnyalódik az *utazás*-motívumnak a korábbiakban kifejtett jelentés-szerkezete, a *Rugyin*-kritikában központi helyet elfoglaló *szó és tett* dichotómiát is bevontva az értelmezésbe. A *szó*, a *tett* és az *utazás* sze-

mantikai kapcsolata teszi indokolttá, hogy a szerző kiemelt momentumként kezelje Rügyin utazásának záró epizódját, a hős búcsúját Nataljától. A búcsú és Rügyin elutazásának szemantikai motivációját Kroó Katalin egy újabb, elsőként általa tárgyalt intertextuális kapcsolat segítségével, az *Anyegin* egy részletében mutatja ki. Ezzel veszi kezdetét a könyv közel egyharmad részét kitevő *Anyegin*-blokk (a harmadik, negyedik, ötödik és részben a hatodik fejezet), amelyben a szerző a tőle megszokott részletességgel elemzi a Puskin-műben az *utazás* motívumformációját, Tatjana és *Anyegin* levelének funkcióját, a két hős szerelmének alakulását a szemantikai szűzsé síkján.

Talán kissé szokatlannak tűnik egy adott műalkotással foglalkozó monográfiában ilyen súllyal szerepeltetni egy másik mű elemzését. Az eljárás két megfontolással indokolható: egyrészt a *Rügyin* az *Anyegin* egyik legjelentősebb XIX. századi „utód-szövege”, tehát a regényben megidézett művek közül valószínűsíthetően az *Anyegin* játssza a legfontosabb szerepet. Másrészt, a két mű kapcsolata olyan szemantikai mélyrétegekben (is) szerveződik, hogy ennek kimutatásához elengedhetetlen az idézett mű, az „elődszöveg” mélyreható szemantikai elemzése is.

A két műben, illetve a közöttük zajló jelentéskibontási folyamatok érzékeltetésére vezet be a szerző – I. P. Szmimov nyomán – az *intertextus* fogalmát. Az *intertextus* a könyv központi kategóriája, amely egységbe foglalja a szerző szövegelemzési gyakorlatát és a mögötte álló elméleti hátteret. Kroó Katalin az *intertextust* virtuális szemantikai térként definiálja, amely „a poétikai szemantika síkján képződik”. A könyv harmadik, negyedik és ötödik fejezetében a „*Rügyin-Anyegin* *intertextus*” alakulását mutatja be. A két mű között létesülő jelentésképző folyamatok leírása rendkívül szuggesztív, így talán kissé elmosódik az – az *intertextus* definíciójában határozottan leszögezett – tény, hogy nem valóságos, hanem „virtuális” térről van szó, azaz nem létezőként, csupán az értelmező munkáját segítő fikcióként tételveződik a *Rügyinon* belül az *Anyeginre* hivatkozó, annak szövegét poétikailag átdolgozó „szöveg”. Mivel a *Rügyinon* belül létesülő szemantikai térről van szó, az olvasót talán jobban orientálta volna, ha nagyobb hangsúlyt kap a *Rügyin* „poétikai feltételrendszere”, amely alapján az idézés, az *intertextus* kialakítása zaj-

lik. Az *Anyegin*-szöveg túlsúlya (amit még inkább megerősít a „visszaolvasás” jelensége) helyenként azt a benyomást kelti, mintha nem is a *Rügyin*, hanem az *Anyegin* szövege diktálná az idézés feltételeit, ami természetesen pont fordítva van.

A „*Rügyin-Anyegin* *intertextus*” sajátossága, hogy nem csupán közvetlenül az *Anyeginre* reflektál, hanem annak szövegén, a szöveg szemantikai szerveződésén keresztül más szövegekhez és műfajokhoz is elvezet. Így például a könyv hatodik és hetedik, a *Rügyin*-értelmezés szempontjából legeredetibb fejezeteiben tárgyalt trubadúrköltészethez és az udvari lovagregényhez. A Turgenyev-szakirodalomban Kroó Katalin mutatja ki elsőként és támasztja alá poétikai és filológiai érvekkel is a *Rügyin*ban a fin’amant lírai és az amant courtois epikus szűzséjének a felidézését. A kirajzolódó *intertextus* ebben az esetben nem konkrét műveket, hanem műfajt és modalitást von be Turgenyev regényébe. Egyúttal szélesebb távlatokat is nyit a regény értelmezésében, mivel a középkori műfajok felelevenítésén keresztül egy filozófiai-eszmetörténeti paradigmát – a platóni szerelemtant és annak középkori változatát – is aktivizálja. Mindezt Kroó Katalin a szemantikai elemzés segítségével visszacsatolja a regény központi tematikus elemeihez, a *feleslegesség*, valamint a *szó és a tett* problémaköréhez. Ezáltal a korábbi, az orpheusi és anyegini *intertextus* alapján született értelmezés egyrészt megerősít nyer, másrészt újabb árnyalattal gazdagodik.

A könyv utolsó két fejezete újabb, a *Rügyin*ban (és részben az *Anyegin*ben is) kimutatható intertextuális kapcsolatokat tár fel. Az utolsó, a kilencedik fejezetben a szerző három művet érint: Cervantes *Don Quijotéját*, Byron *A kalóz* és Puskin *A kaukázusi fogoly* című poemáját. A nyolcadik fejezetben pedig Gribojedov *Az ész bajjal jár* című komédiáját elemzi részletesebben, az utazás-motívumformáció, valamint a főhős és a hősnő alakkapcsolatának, alakjegyeinek szempontjából. Az elemzés során arra a következtetésre jut, hogy a komédia, valamint az *Anyegin* és a *Rügyin* hőseit egyaránt jellemző *ész és szív* motívumtársítás éppen a korábban kimutatott „lovagi gondolkör terrénümán keresztül” kapcsolja össze a három művet. Ez a megállapítás azt a szerző által elméletileg is megfogalmazott elgondolást erősíti meg, mely szerint a különbö-

ző intertextusok jelenléte egy adott műben egymástól nem független, kapcsolatuk nem mechanikus. Kroó Katalin felfogása szerint az egy műben kiépülő intertextusok „nem egyszerűen egymásra rakódnak, hanem háttérszöveggént egymásba mélyednek, s ezzel valójában átíródnak, átneveződnek...”

Ezeket a folyamatokat, ezt a műveken belüli irodalomtörténet-írást mutatja be könyvében Kroó Katalin, mind elemzés-módszertanilag, mind elméletileg kiforrottan és hitelesen. Az egyes műelemzések és az elméleti gondolatmenetek jelentős szakirodalmi apparátust mozgatnak; az elemzések nyomán kialakított olvasatok pedig sokszor lírai hangvétellel igenlik a világhoz, az „idegenhez” befogadó, teremtő attitűddel közelítő, a saját sorsát alkotó módon formáló személyiséget. S ahogy az a vizsgált irodalmi művek elemzésében is kiemelt hangsúlyt kap, úgy az önmaga által alkotott szövegből sem hiányzik az önleírás síkja. Kroó Katalin óvatosan és körültekintően vezeti olvasóját az általa bejárt úton, újra és újra tisztázva, mi is történik szövegében a szövegekkel. A könyv végén pedig egy külön részben tekinti át, milyen elméleti, módszertani és interpretációs vonatkozása van az egyes fejezeteknek. S bár a szerző a szakmán kívüli, szélesebb olvasóközönségnek is szánja munkáját, a befogadás meg lehetőséget elméleti felkészültséget kíván meg az olvasótól. Ha azonban valaki végigköveti a szerzőt különböző művek, műfajok és korszakok terében tett „utazásán”, gondolatokban, kérdésekben és irodalomismeretben gazdagabban tér meg a saját világába.

SZABÓ TÜNDE

Raúl Marrero-Fente: Al margen de la tradición. Relaciones entre la literatura colonial y peninsular en los siglos XV, XVI y XVII. Editorial Fundamentos, Caracas, Madrid, 1999, 173. (Espiral Hispanoamericana)

A kötet szerzője az Egyesült Államok Massachusetts államának egyetemén doktorált. Jelenleg Ohio-ban a Miami University professzora; szűkebb szakterülete a gyarmatosítás korának, és a „Siglo de Oro” évszázadának irodalma.

A kötet hét tanulmánya bővíteni kívánja egyfelől a gyarmati kor irodalmával kapcsolatos ismereteinket, másfelől új olvasati módszerével bizonyítja, hogy a gyarmati periódusban született, hagyományos értelemben különböző műfajokhoz tartozó szöveg-korpuszok nem sorolhatóak egyetlen műfajba. (Ezen a téren az utolsó évtizedben bekövetkezett részbeni „fókusz-váltást” illusztrálja a Raquel Chang-Rodriguez szerkesztésében megjelenő Colonial Latin American Review, mely nem a hagyományos értelemben vett beszéd-formákkal foglalkozik a krónikák, levelek, hivatalos- és tudományos szövegek vonatkozásában.)

A jelen kötetben összegyűjtött olvasati lehetőségek ismeretében egyértelmű, hogy a szerző vizsgálatának tárgya a mű megszerkesztődésének folyamata.

Marrero-Fente az 1492 és 1638 között írt művek alapján állít össze egy olyan csoportot, mely a műfaji megosztásoknak egy-egy kiugró képviselője; a szerző újszerű látásmódjának megerősítéseként utal arra a tényre, miszerint a fölfedezést – mely egybeesik a klasszikus retorikai művészet európai feltámadásával-, időben megelőzte egy másik fölfedezés, mely nem volt oly drámai, mint az Újvilág megtalálása, de következményeiben komoly konzekvenciákkal járt: 1416-ban Poggio Bracciolini megtalálta az *Institutio Oratoria* egy teljes példányát, s így a XVI. századra lehetővé vált, hogy az antik retorika talajra leljen az újonnan fölfedezett kontinensen is.

Amerika felfedezésének történelmi tényéből kiindulva a szerző föltárja az új beszédformák létét, melyek megváltoztatják az írás addig hagyományos szabályait, és ezzel egyidejűleg visszahatnak az európai tradicionális elbeszélő és költői beszédre. Marrero-Fente olvasatában a megváltozott stílus- és szóösszetétel-változásokban rejlik az újvilágbeli írás alkotó vonása; a szerző szerint ez a fajta szemlélet új vizsgálati módszerek számára nyit teret, és egy ilyen típusú vizsgálat elmosza az eddigi műfajok közötti határokat. Ezen a ponton már sem a jogtörténet, a jogfilozófia, vagy teológia önmagukban nem teszik lehetővé, hogy megértsünk egy korabeli szöveg-korpuszt, mely annyira összetett, mint a vizsgált művek. Az ún. vegyes szövegek esetében számításba kell vennünk, hogy nem csupán az európai hagyományt követő művek voltak hatással

a gyarmati beszéd megjelenésére, hanem a korabeli szövegek is módosították a klasszikus retorikai hagyomány normáit.

A kötet első elemzésének tárgya a Katolikus Királyok és Kolumbusz között létrejött 1492. évi Santa Fe-i Egyezmény szövege. A szerző szerint annak ellenére, hogy az Egyezmény alapvetően jogi szöveg, és látszólag csakis az, a kulturális találkozások narratívájaként fogható föl, melyben a jogi megfogalmazás retorikai lehetőségei párosulnak a hódítást igazoló érvekkel. Ezáltal szakít azzal a gyakorlattal, mely a szöveget mindössze jogi gyűjteménynek tekintette, s nem ismerte fel benne a kulturális értékkel bíró újszerű beszédformát.

A kötet második témája Fernán Pérez de Oliva: *Historia de la inuención de las Yndias* (1528?) című munkája. Marrero-Fente szerint egy új, történetírási beszéd megjelenésének tanui vagyunk, hiszen a *Historia...*-t akár Pedro Martir de Anglería átírásának is felfoghatjuk abban az értelemben, hogy szerzője szakít a reneszánsz történetírás hagyományos módjával és szemléletével, és a latin és spanyol nyelvek egyenrangúságát hirdelve hangsúlyozza a nemzeti nyelv fontosságát. Irodalmi modelljének megválasztásában Pietro Bembo, és Giovanni Pico de la Mirandola humanisták állnak közel hozzá az „imitatio” kérdésében, míg a dialógusról alkotott elméletében a középkori kasztíliai előzményekre támaszkodik, de itáliai példákat követ. Pérez de Oliva szempontjainak gyakorlati megvalósítása a történetírásban megváltoztatja a narráció mikéntjét. Munkája fontos állomása a reneszánsz történetírásnak, mert meditáció a nyelv hatáiról. A tanulmány szerzője felhívja a figyelmet, hogy Pérez de Oliva fő érdeme az, hogy a kasztíliai nyelven történő írás lehetőségét új, és addig ismeretlen témák (amerikai indiánok bemutatása) esetére is kiterjeszti; ebben a frissen született műfajban a beszéd megváltozik és gazdagodik a fölfedezett kontinens nyelvével.

A harmadik tanulmány tárgya a kor két jelentős munkájának előszava. (Álvar Núñez Cabeza de Vaca: *Naufragios* (1542), és Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quijote...*). Núñez Cabeza de Vaca a spanyol hódító és krónikaíró a szemtanú hitelességével leírt tapasztalatai elé olyan előszót írt, mely csak a mai értelemben nevezhető annak; valójában hivatalos iratról, egy hagyományos re-

torikai szabályoknak megfelelően fogalmazott „petitióról” van szó, mely a gyarmatosításról szóló szemtanú vallomása, levélistílusban- és formában előadva. Írója ismeri a klasszikus retorikát, és a levélírás mikéntjét; elbeszélésében nem vész el a kapcsolat a jog adott vonatkozásaival, ugyanakkor saját gyarmati tevékenységének megismertetésétől sem zárkózik el.

Marrero-Fente negyedik tanulmánya annak a „levélnek” retorikai szerkezetéről szól, melyet a Spanyolországban született Isabel de Guevara írt a Río de la Plata vidékéről 1556-ban; Marrero-Fente megállapítja, hogy a levélíró követi az „ars epistolandi” technikáját, helyzetéből adódóan beépíti a narráció szavahihetőségét, és megteremti a nő-író és olvasó alakját, aki a Koronának nyújtott szolgálatait joggal követeli az őt megillető „jogokat”, s vele együtt a birtokadományozást. A retorika és a jog tanulmányozása teszi lehetővé, hogy Isabel de Guevara levelének sokrétűségét feloldhassa az olvasó.

Az ötödik tanulmány a spanyol kalandornő, Catalina de Erauso (1592–1650) *Historia de la monja alférez* című önéletrajzi írásának interdiszciplináris olvasatát ismerteti; a „vegyes szövegek” közé sorolható történetben a különböző diszciplínák (kánonjog, egyháztörténet és az Újvilágban érvényes spanyol jog) keverednek egymással. Az elemzés rámutat, hogy az „önéletrajz” narrációja nem irodalmi modellekből építkezik elsősorban, hanem a „jogi szövegek” (törvények és jegyzőkönyvek) tárházából. Clara kettős kondíciója (férfinek álcázott nő) ad alkalmat arra, hogy a tanulmány írója nyomon kövesse az „önéletrajz”-ban bekövetkező metonímiai folyamatot, és arra a következtetésre juttatja Marrero-Fentét, hogy Erauso írása nem sorolható az „irodalmi műfajba”, ezáltal is megkérdőjelezzük az eddig érvényben lévő műfaji besorolások létjogosultságát.

A tanulmánykötet szerzőjének célja az volt, hogy kötetében kizárólag a gyarmati időszak prózájáról írjon. Kutatásai során úgy ítélte, figyelmét ki kell terjesztenie az epikus költészetre is, ebből a megfontolásból esett választása Silvestre de Balboa Troya y Quesada spanyol származású kubai költő *Espejo de paciencia* (1608) című „elbeszélő költeményére”, mely a kubai irodalom első írásos emléke. Marrero-Fente kimutatja Alonso de Ercilla y Zúñiga spanyol költő a *La Araucana*

című eposzának hatását, és – szembehelyezkedve az eddig érvényben lévő általános megítéléssel –, értékeli Silvestre de Balboa költői nyelvét.

A kötet utolsó tanulmánya Juan Rodríguez Freyle: *El Camero* (1636?–1638) című, Új Granada alkirályságáról beszámoló munkája; a valóságos történeti tényeken alapuló narráció forrásai bizonyos, a szerző által meg nem nevezett hivatalos iratok lehettek. A tanulmány kiemeli, hogy a krónika szövege megváltoztatja a jogi szerződésekben lévő rész és egész kapcsolatát, ezáltal átlépi a jogi szöveg-modell határait, gazdagabb és sokrétűbb helyzetképet alkotva az irodalmi teremtes képzelőerejével.

Raúl Marrero-Fente tanulmányai elsősorban a XV–XVII. századi szövegek kutatóihoz szól, de újat mond azoknak is, akik a korszak spanyol nyelvű irodalmának műfajelméletével foglalkoznak.

ROJAS MÓNIKA

Critical Anthology for the Study of Modern Irish Literature. (Szerk.) *Kurdi Mária.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2004, 353.

A Kurdi Mária szerkesztésében megjelent *Critical Anthology for the Study of Modern Irish Literature* című antológia a modern ír irodalommal és annak kulturális kontextusaival foglalkozó irodalomkritikai válogatás. A szerkesztő elsődleges célja az volt, hogy a XVIII–XX. század alatt született ír irodalom és kultúra oktatásához és tanulmányozásához nyújtson hiánypótló segítséget. A naprakészség a kötet egyik legnagyobb erénye: a benne szereplő, ír és más angol anyanyelvű irodalomkritikusok tollából származó szakönyv és folyóiratcikk részletek kivétel nélkül az utóbbi másfél évtizedben jelentek meg. A kritikai művek a korszerű irodalomszemlélet és az egyes elméleti (posztkoloniális, feminista, kultúrakritikai) diskurzusok felől közelítik meg témájukat, s az ír irodalom gyakorlatilag minden jelentősebb költőjével, próza- és drámaírójával valamint irodalmi jelenségével kapcsolatban adnak elemző tájékoztatást. A válogatás nagy része olyan színvonalas és nagy hírű kiadványokból származik, mint az *Irish University Review*, *The Irish Journal of Psychology*, vagy a *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Így az antológia valóban a legmo-

dernebb kritikai írásokat nyújtja a tágabb értelemben vett modern ír irodalom tanulmányozásához.

A kötet közel ötven, egyenként 3–10 oldalnyi, esetenként az eredeti forrás különböző fejezeteiből vett részletet tartalmaz. Három fejezetre tagolódik, a bevezető után az első, „Contexts” című fejezet írásai az ír történelem és kultúra számos fontos aspektusát vázolják fel főként a posztkoloniális elméletek módszereivel a terület legjelentősebb íróinak, mint pl. Seamus Deane, Declan Kiberd vagy Joseph Lee, szövegein keresztül. Írásaik a gyarmati történelem, a nacionalizmus és a dekolonizáció folyamatának az ír társadalomra és irodalomra gyakorolt hatásait vizsgálják, és ezen jelenségek figyelembevételével próbálják újraértékelni az ír irodalmi kánont. Az itt szereplő, nagyrészt elméleti írások kitérő alapot és háttérrel nyújtanak a következő fejezetek cikkeinek jobb megértéséhez, hiszen a posztkoloniális, feminista és posztmodern diskurzus átszővi a második és harmadik fejezet cikkeit is.

A második fejezet, „Irish Literature in the Colonial Period and during the Irish Literary Revival”, olyan kritikai írásokat tartalmaz, melyek átfogják a XVIII–XIX. századi ír irodalmat; az ide válogatott szöveg részletek képet adnak az ír gyarmati korszakban született dráma- és próza-irodalom, valamint a költészet történetéről. A fejezetben számos történeti áttekintés olvasható, mint például Christopher Murray esszéje az ír dráma fejlődéséről a XVII. század óta, vagy Julian Moynahan cikke az ír gótikus prózáról. Az átfogó igényű tanulmányokat kiegészítik olyan tematikus esszék, mint Nicholas Grene elemzése az ír dráma politikájáról; valamint egyes drámák és versek elemzései, köztük Yeats, Lady Gregory és Sean O’Casey művei.

A harmadik, a legtöbb cikket tartalmazó és egyben leghangsúlyosabb rész címe „Postcolonial and Contemporary Irish Literature”. A napjaink ír irodalmát elemző tanulmányok ilyen nagy számban való összeválogatása valóban hiánypótlóvá teszi a kötetet, hiszen a magyar könyvpiacon mindeddig nem jelent meg olyan kiadvány, mely ilyen átfogó válogatást nyújtott volna a kortárs irodalmat értékelő kritika területéről. Mint az előző két fejezetben, itt is hasznos és informatív történelmi áttekintő cikkek kezdik a sort a költészet, dráma és próza területéről, melyeket

egyek alkotók műveinek elemzése követ. Összességében itt a legfeltűnőbb, hogy a dráma kritikai írások jelentősen nagyobb teret kapnak, mint a másik két irodalmi műfaj. Ez azonban természetesen is tekinthető egy ír irodalommal foglalkozó antológiában, mivel az íreknél a dráma műfaja a nemzeti önkifejezés hagyományosan legfontosabb eszköze. A társadalmi nemmel kapcsolatos elméleti tanulmányok, a „gender studies” szempontjából sikeresebb az egyensúly megteremtése a kötet szerkesztésében. Csakúgy, mint a második fejezetben, itt is fontos szerepet kapnak a feminista kritika témái és a női alkotók bemutatása mindhárom műfajban. A Samuel Beckett, Seamus Heany, Brian Friel, Tom Murphy és Frank McGuinness munkáit elemző cikkek mellett két-két írás foglalkozik kifejezetten a kortárs női regényről és női költőkkel, két cikk részlet pedig egyes nő drámaírók és női színházak szerepét mutatja be az ír színpadon.

A szöveggyűjtemény az utóbbi két évtized ír irodalomtudomány kutatásainak eredményeiből nyújt sokoldalú válogatást, és emellett a kritikai szövegeken keresztül tulajdonképpen követhető az ír irodalom története is, így kitűnő segédanyagként használható a magyar egyetem és főiskolai angol szakokon, ahol az 1980-as évek óta megnőtt az érdeklődés az angol nyelvű ír irodalom és kultúra iránt. Mindemellett nem csupán az ír, hanem a brit irodalom tanulmányozása és oktatása területén is segítséget nyújthat, hiszen számos ír alkotó tartozik szorosan a brit irodalmi kánonba.

A szöveggyűjtemény, természetéből adódóan, nem elégítheti ki minden olvasó igényét, és nem adhat kimerítő forrást témája minden területéről, az összegyűjtött anyag sokszínűsége és mennyisége azonban sikeresen érzékelteti a kortárs ír irodalom és kultúra gazdagságát.

CSIKAI ZSUZSA

Иштван Барт: Русским о венграх (Культурологический словарь). ОАО Издательство «Радуга», Москва, 2005.

Ismerni egy nyelvet még nem föltétlenül biztosíték arra vonatkozóan, hogy tökéletesen meg is értsük, amit beszélgető társunk az adott nyelv-

ven mond. A szavak szótári jelentésére ugyanis rátapadnak a nyelvhasználó emberi közösség történelmi emlékezetének nyomai. Tehát nem csupán megnevezik a tárgyat, amit jelölnek, hanem közvetítik a fogalomhoz fűződő képzeteket, asszociációkat, értelmezéseket is, amelyek az idők során kialakultak körülötte. Az így létrejött és a közhasználat által társadalmi konszenzussal szentesített konceptusok képezik egy-egy kultúra legegységesebb építőköveit az ember gondolatvilágában. (A korábban csak a matematikai logikában használatos terminus nem olyan régen került be a kultúrakutatás eszköztárába, és szerzett benne polgárjogot.)

Nos, ezeket próbálja meg számbavenni Bart István kulturológiai kalauzában, hogy megkönnyítse az orosz anyanyelvűek számára a „rejtjelezett” kiegészítő tartalom „dekódolását” néhány alapvető magyar kifejezést illetően. A kiadvány az orosz–magyar kulturális évad alkalmából jelent meg 2005-ben, Moszkvában. Sajnálatos módon csak 1000 példányban.

Viszont címszavai imponálóan széles kört ölelnek föl, amibe a történelem és a szellemi élet kulcsfontosságú személyiségein és eseményein kívül beleférnek az életvitellel, viselkedéssel, magatartással kapcsolatos ismeretek az öltözködési szokásoktól kezdve (*atilla, bocskai, díszmagyar, kacagány*) a hagyományos népi kulináris receptekig (*díznősajt, gulyás, halászlé, húsleves és rántott csirke/rántott hús uborkasalátával, palacsinta, paprikáskrumpli, zsíroskenyér*). Tartalmazza a történelmi Magyarország földrajzi tájegységeit (*Alföld, Bakony, Balaton, Erdély, Felvidék, Dunántúl, Hortobágy, Kárpátalja, Kunság, Nyírség, Órség, Órvidék, Pannónia, Székelyföld, Tiszántúl, Vajdaság*) valamint a legfontosabb, nevezetességgel bíró lakott településeket (*Arad, Debrecen, Dunaiújváros, Eger, Esztergom, Győr, Kolozsvár, Komárom, Marosvásárhely, Nagymaros, Pécs, Siófok, Sopron, Szeged, Székesfehérvár, Újvidék, Visegrád*) akárcsak a történelmi emlékezetű *Pusztaszert* és *Mohácsot* vagy a szellemi élet fejlődésében nagy szerepet játszott *Pannonhalmát* és *Sárospatakot*. A főváros, *Budapest* jelentősebb alkotórészei különálló jellemzést kaptak: *Angyalföld, Belváros, Buda, Csepel, Kispest, Óbuda, Pest, Rózsadomb*. Ugyancsak kiérdemelte az önálló szócikket a középiskolai oktatás két fellegvára: a *Fasori gimnázium* és a *Piarista gimnázium*.

A magyarság interkulturális kapcsolatait világtja meg, hogy milyen kép rögzült bennünk az idők folyamán az idegen népekről: *amerikaiakról, angolokról, csehekről, franciákról, lengyelekről, németekről, oroszokról, osztrákokról, románokról, szlovákokról, törökökről*. De a velünk egy hazában élő etnikai kisebbségek jellemzése sem hiányzik: *lásd matyó, oláh, palóc, rác, roma, tót, sváb*.

Amit saját kulturális identitásunkról egy külföldinek tudnia kell, azt kitűnően reprezentálják négy „nemzeti” himnuszunk szállóigévé vált sorai: *„Boldogasszony anyánk, égi nagy patrónánk...”; „Isten, áldd meg a magyart...”; „Hazádnak rendületlenül légy híve, ó magyar...”; „Maroknyi székegy...”, melyeket jól egészít ki a Kossuth-nóta és a Klapka-induló, valamint a Talpra, magyar! Annak bizonyítékául, hogy szívesen dalra fakadó nép vagyunk, – ámbár *Sírvá vigad a magyar* – találunk meggyőző példákat a magyar nóta műfajából: *Az a szép, az a szép...*, meg *Csak egy kislány van a világon*; az operettből: *Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország...*, de az ötvenes évek egyik legnépszerűbb tömegdaláról sem feledkezik meg a szerző: *Szódd a selymet, elvtárs...**

Az orosz költészet alapvetően melodikus. A XIX. századi klasszikus költők romantikus lírájából országsgazerte ismert románcok születtek. Nem véletlenül, hiszen az énekelhetőség kritériuma még a népköltészetben gyökerezik. A magyarok zene iránti fogékonysága tehát rokon lélekre talál az orosz olvasóban. Bizonyára ez is motiválta a kulturológiai szótár összeállítóját, amikor ennyire részletesen foglalkozott ezzel a témával. (Van még szócikk a *cigányzenéről* és a *cigányzene* karról meg a *Csárdáskirálynőről* is.) Ezért furcsálljuk, hogy Kodály Zoltán neve meg sem említhető.

A magyar szellemi élet képviselőivel egyébként is eléggé szűkmarkúan bánik a szótár. A festők közül csak *Csontváry Kosztka Tivadar* és *Munkácsy Mihály* szerepel, de születési és halálozási dátumok nincs feltüntetve, akárcsak *Ady Endrénél*, *Barthók Bélánál*, *Erkel Ferencnél*, szemben *Jókai Mórral*, *József Attilával*, *Petőfi Sándorral*, *Radnóti Miklóssal*, akik kiérdemelték ezt. Ha pedig valaki Arany Jánosra kíváncsi, azt az útmutatást kapja: *lásd Toldi*. Madách Imre is csak főművének köszönhetően kapott helyet a *Tragédia* révén és az abból

vett három, szállóigévé vált idézet erejéig: *Vezess új utakra, Lucifer!*; *Ember, küzdj, és bízva bízzál!* valamint *Sok az eszkimó, kevés a foka*.

Pedig ezek az információk valószínűleg nem kevésbé fontosak a hozzánk látogató orosz turistáknak, mint a budapesti nagy temetők felsorolása. Az emlékezet megőrzése, természetesen, szent feladatunk, hogy ne váljunk Csingiz Ajtmatov kifejezésével élve – *mankurtokká*. Ezért csak üdvözölni lehet, hogy a kiadvány részletesen tárgyalja munkaszüneti nappá nyilvánított nemzeti ünnepeinket, sőt, a hivatalosokon kívül szerepel benne *április 4.* (a felszabadulás napja), *október 6.* (az aradi vértanúk napja), *június 16.* (Nagy Imre kivégzésének és újratemetésének napja), *november 4.* (a szovjet csapatok Budapestre való bevonulásának gyásznapja az 1956-os forradalom idején). Viszont hiányzik belőle Pünkösöd, ami még bocsánatos bűnnek számít.

Am nem mehetünk el szó nélkül amellett, hogy a szerző a nagyszerű gasztronómiai szócikkek egyikében *túrós csuszát* metéltből akar főzetni, mivel a *makostészta*val hozza közös nevezőre és nem egészen szakszerűen próbálja elmagyarázni a legnépszerűbb magyar kártyajátéknak – az *ultinak* – a lényegét. Az pedig, hogy *Puskás öcsi* valaha is balszélsőt játszott volna a híres *Arany-csapatban* – kapitális tévedés! Természetesen egy új kiadásban – amire feltétlenül van igény – lesz lehetőség ezeket a hibákat kijavítani meg bővíteni is a választékot a közelmúlt magyar státuszszimbólumaival (Trabant, Gorenje, hordozható Junoszty–televízió, NDK-beli konyhai robotgép – természetesen, a kivehető ajtó!) és a *micisapka* meg a *svájcsapka* mellé fel lehetne sorakoztatni a korabeli öltözködés egyéb tartozékait: *ballonkabát*, *lodenkabát*, *orkánkabát*, *viharkabát* stb. De, hogy a szocializmus építésében helytállt aszszonytársainkról se feledkezzünk meg, az ő varázsszavaikat is: *bubifrizura*, *komplé*, *nejlonharsnya*, *kezes-lábas*.

Mindentől függetlenül el kell ismerni, hogy Bart István dicséretre méltó, úttörő munkát végzett, amit Tatjana Voronkina, az egyik legjobb műfordító ültetett át orosz nyelvre. Örömmel olvassunk magyarul is!

Nagy Pál: A virágnak agyara van! Tanulmányok az avantgárdról. (Vál. és szerk.) *Kada Júlia.* Orpheusz, Bp., 2005, 331.

Elsősorban fiatal magyar íróknak, kritikusoknak ajánlja új könyvét a Párizsban élő író, Nagy Pál, aki – René Charral szövege – a „modernség (mai) ciklusáról” gyűjtötte össze elméletei írásait *A virágnak agyara van! Tanulmányok az avantgárdról* című, a modern világ- és magyar irodalom értékeinek közvetítése iránt mindig is elkötelezett Orpheusz Kiadónál megjelent kötetében, amely nem jelenhetett volna meg Kada Júlia áldozatos szerkesztői munkája nélkül.

„[A] magyar szindróma, amely Kassák Lajosnál ahhoz vezetett, hogy a magyar- és a világ-irodalom egyik legszebb költői képét átírja, megszelídítse, mert mindenki, s első sorban József Attila azt állította, hogy »A virágnak agyara van a felhőnek zöld kecskeszakállá« szabadvers-sor: képzavar, hogy Kassák versei »értelmetlenek... illusztrációk a leg gondolatlanabb és legképtelenebb esztétikához«. Így lesz a későbbi kiadásokban az 1931-es »számozott vers«, a hetvenes első sorából banalitás: »A virágnak árnyéka van a felhőnek aranyból koronája.«... – veti papíra Nagy Pál Szentkuthy Miklósról írt monográfiájában (NAGY PÁL: *Az elérhetetlen szöveg. / Prae-palimpszeszt.* / Anonymus Kiadó, Bp., 1999, 119.) egyik legfontosabb, előadásaiiban gyakran idézett kulturális metaforáját a magyarországi irodalmi élet állapotairól, hogy aztán mindez, az 1973-as első közléshez képest eltelt évtizedek után újra visszatérjen a szerző legutóbb napvilágot látott kötetének, *A virágnak agyara van!*-nak a kötet címével azonos, Kassák Lajos és a Magyar Műhely kapcsolatát bemutató cikkében is: „Igyekvő skoliaszták, lelkes hírlapírók most a halott Kassákból próbálnak »klasszikus« költőt fagyni. [...] Ám jó lesz vigyázni: a virágnak (ma is) agyara van...” (168.) S az sem lehet véletlen, hogy Nagy Pál önnön szövegalkotói, esszé- és tanulmányírói munkásságának ez az emblematisz kifejezése végül a kritikai írásainak válogatott gyűjteményét tartalmazó kötet címévé lett: egy olyan könyvé, amelynek szerzője az avantgárd hagyományra mint önnön írói esztétikai-percepciójának inspirációjára tekint, és aki e gyűjteményében a korunk magyar irodalmát fenyegető redundanciával szemben az újdonságot az ere-

detiség létrehozásának aktusával együtt megvalósító művészet fejleményeit tárgyalja. Mindezt azért teszi, hogy írásait (néhány ezekből közel fél évszázaddal ezelőtti) megmértesse ma újra, vagyis „írásaim [...] közreadásakor az foglalkoztat: mi ezeknek az írásoknak a (deleuze-i értelemben vett) lényege?” (5.) A lehetséges válasz leginkább az önkomentár és az önesztétika valamint az interpretáció és a hagyományteremtés, stíluszerűen talán a deleuze-i értelemnél maradva: *milióje* világában lelhető fel. A majd' három évtizedes *korszakosság / kortárs irodalom* (Magyar Műhely, Párizs, 1978) és a „*Posztmodern*” *háromszögelési pontok: Lyotard, Habermas, Derrida* (Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Bp., 1993) című könyvművekben strukturális-tipográfiai jellegű, a lineáris szövegírást vizuális szempontokkal konfrontáló, a könyv olvasás mikéntjét alapvetően átforgató alkotásokban, az első esetben az alkotói identitást manifesztáló szövegmű, a második tekintetében pedig az avantgárd kontra posztmodern vitájához való esszé-hozzászólás formájában teszi fel a *lényeg* metakérdését Nagy Pál. Más munkáiban, így a már idézett *Az elérhetetlen szöveg* valamint a négy évvel korábbi *Az irodalom új műfajai* (ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézet-Magyar Műhely, Bp., 1999) kitűnően finoman (szöveg)elemző ill. informatív katalóguskézikönyveiben egy másik miliót, köztes helyet teremtve-feltérképezve kívánja az avantgárd irodalom és művészet territóriumait bejárni. Mintha ez a két milió (a perszonális és az interszonális) a személyes-mitikus és az objektív-esztétikai lenne, amelyek között nincsenek széles határok, csak bennefoglaltságok, amelyeknek hiányoznak a szélei, s amelynek közepén a dolgok felgyorsulnak, átáramolnak, atmoszféra, megmutatkoznak. A két milió között nincsen lokalizálható viszony, kölcsönösen tartalmazzák egymást, de egymást nem határolják. Közöttük a *keletkező* van, és Nagy Pál könyveiben pedig, így *A virágnak agyara van!*-ban is erről a *keletkezőről* szóló autentikus híradások. Olyan tudósítások, amelyekben Nagy Pál „avantgárd háromszögelési pontjai” mutatkoznak meg: elsősorban elkötelezett hit abban, hogy az avantgárd történelmi időn-kultúrtörténeten kívüli magatartásforma és jelentűd, másfelől, hogy önmagában minőséget jelent az újszerű kifejezőmódok megteremtése, harmadrészt pedig, hogy a műminél inkább médiumok közötti és újszerűen konst-

ruktív, amely az uralkodó és modellül szolgáló, ám redundáns kulturális különbségekkel minél radikálisabban szemben áll, annál magasabb kvalitást képvisel. Mintha csak Deleuze filozófiához való viszonya köszönné vissza ebben a nyers szemléletben is, ám itt most a művészetre, mint konstrukcióra vonatkoztatva: azok a folyamatok érdeklik Nagy Pált, amelyek ezen „háromszögelési pontok” nyomán – a múltat, a jelent és a születő jövőt éppen elkapható „legelejét” – teljes mértékben áthatják, ezzel az állandó létrejövést is biztosítva.

A kötet első, „A modernizmusról” című részében a nyelv vizuálissá transzformálódásáról, az elektronikus irodalom általános kérdéseiről, a videósövegről, a művészet dematerializálódásáról, a „hiba a művészetben” termékenyítő effektusáról szól a „*Travailler aux Lumières d'aujourd'hui*”, Nagy Pál fogalomrendszerének az egyik, kulturális paradigma-alkotó kifejezésével, az új felvilágosodással összhangban. Az új felvilágosodás: újítás, kísérletezés, fokozatosság és folyamatosság, felderítés (Aufklärung) a felderítő osztág (szintén Aufklärung!) által. Ennek megfelelően – a mai tudományos közgondolkodással is mind kedvezőbb szinkronreakcióra lépve – a mind jobban a képi megvalósulások dominanciáját erősítő „fordulattal” és a kultúra „performatív” felfogásával összhangban Nagy Pál fontos lépést tesz a szaktudományos nézőpontot a tudományok miliói közötti közlekedőedény-rendszerre átfőmáló kezdeményezések terén eljutva a művészet fogalmának dekonstrukciójáig („a művészet kategóriájának eltörléséig”, mint azt a Fluxus és a konceptuális művészet tette). A dekonstrukció pedig itt: felderítés. „Újra az avantgárdnál vagyunk. Sikerülhet-e a »felderítés«? [...] felderíteni például az új médiumok kínálta új művészeti lehetőségeket, és elérni, hogy felderüljön a művészet 21. századi horizontja?!” (*A csurunga népe*, 42.) A felderítés: átrendezés, a hiba technikává emelése, a legfontosabb fenomenek, a nyelv testét, szövetét ért kóros hatások átírása, kitörlése, biopsziája.

A második, „Európaiak, Amerikaiak” című fejezetben művészekről, mozgalmakról és eseményekről olvashatunk továbbra is Nagy Pál szenvtelen, kritikus, lebilincselő stílusában: Stéphane Mallarméről, Jean Ricardouról, Philippe Sollersről, az új regényről, Maurice Roche-ról, Jacques

Derridáról, de többek között még az 1992-es, kilencedik kasseli *Documentáról*, a párizsi Centre Georges-Pompidouban 1993-ban megrendezett, azóta kortárs forrásmunkákban számtalanszor hivatkozott *Manifeste* és a *Manifeste 2* kiállításokról, Kurt Schwitters ugyanitt 1994-ben megrendezett életmű-tárlatáról, Victor Braunerről, Emmett Williams konceptuális, a betűk egységeiből összetett felületeket képző konkrét költészetéről, Joseph Beuys művészetéről, az „»utolsó klasszikus-romantikus [tehát kifejezés-központú, üzenet központú] szobrász«-ról (*A túlélés művészete – a művészet túlélése*, 135), aki saját „szociális szobrászatát” a végül meg nem valósított alternatív társadalomban, ahol szolidaritás és kreativitás uralkodik, valósította volna meg. A Fluxus egyik kulcsfigurájáról, a *Catalogus Rerum-szerű*, tárgy- és „dologművész” Robert Filliou párizsi életmű-kiállításán keresztül az Erdély Miklós művészeti írásait tartalmazó kötet elemzéséig, Jiří Kolář pszichedelikus-szürrealista kollázsuniverzumának feltérképezéséig, a francia posztmodern „helyzetéig”.

„Magyarok” a címe a kötet harmadik részének, ahol egyebek mellett Kassák Lajosról, *Az izmusok történetéről*, ennek ürügyén ismét – a kérdést itt az izmusok nyelvi-evolutív oldala felől kidolgozva – innovációról és a műnőségről, az európai művészeti törekvésekkel való szinkronicitásról ír Nagy Pál. Ezzel összefüggésben Kassák és József Attila kapcsán (1994-ben!) kijelenti: József Attila „azok közé a nagy írók közé tartozik, akik beteljesítenek valamit az irodalomban, egy-egy hagyományos műfaj [...] csúcseredményeit érik el, de alapvetően nem kezdeményeznek...” (*József Attila és az avantgárd*, 179.) Füst Milán kisregényeiről, András Sándor esszéiről, tanulmányairól, Molnár Katalinról, Tözsér Árpádról, Kukorelly Endréről, Mészáros Istvánról Madách Imre, Jékely Zoltán, Parancs János, Papp Tibor költészetéről a különböző recepcióesztétikai, „hermetikus” interpretációkkal szemben Nagy Pál üdítő szellemi függetlenséggel, közvetlenséggel ír egyaránt rövid recenziókat, és valamivel hosszabb eszmefuttatásokat is. Bakucz József francia nyelvű képvetségéről, a magyar szürrealista iskoláról (a naturalizmustól a pop-artig), Cselényi Lászlóról, Erdély Miklós *Tézisek az 1980-as Marly-i konferenciához*áról, a Marosvásárhelyen létrejött, ma már Budapesten működő független, eredetileg fiatal,

kísérletező erdélyi művészekből álló MAMŰ Társaságig, akik működésük korai szakaszáról megjegyzi: „A MAMŰ-katalógusban található művek címét kikölcsonözve elmondhatjuk: a »Rembrandt-i fények« mindenütt kigyulladhatnak, a »tárgyhi-potézisek« mindenütt, minden körülmények között létrehozhatók. Ez annak, aki bizonyos távolságból szemléli Európa közép-keleti részének eseményeit, s Közép-Európát már ma is összefüggő egységként látja, rendjén valónak látszik...” (*Marosvásárhelyi tanulságok*, 236.)

A *Magyar Műhely* egyik megalapítójaként, aki művészbarátaival évtizedekig működtette a kiadót és a folyóiratot, szervezett Magyar Műhely Találkozókat először Franciaországban, Ausztriában, majd pedig Magyarországon is, aki a francia nyelvű, független kiskiadó, a *d'atelier*, vagy a *p'ART* művészeti videomagazin társalapítója is volt, Nagy Pál tevékenysége művészetszervezőként és a kor egyik legfontosabb szemtanújaként is lényegessé vált, mert az „újítók” különböző generációi kerültek vele kapcsolatba: nem utolsósorban ennek a mozgalmas és jelentős pályának a sokszínű lenyomata *A virágnak agyara van!*

A modernizmusban, mint az ember egyik „pszichológiai magatartásformájában”, élet és életmű kontemplatív-performatív egységében alkotó, talán

éppen ezért is folyamatosan önreflexív, „realista”, mindig is vizionárius módon gondolkodó, az „elfelejtett jövő” feltárásán munkálkodó Nagy Pál mi mással is zárhatná könyvét, mint egy az új médiumok miliójéről szóló, önmagával készített interjúval: „Napjainkban a techno-tudományos produkció és a művészi produkció kétségtelenül közeledik egymáshoz, egymást befolyásolja, ez azonban nem azt jelenti, hogy a techno-tudomány mintájára techno-művészetet akarunk létrehozni. A posztstrukturalista helyzetet tudomásul vevő, változásra, átalakulásra érzékeny, radikális avantgárd szellemben dolgozó író tudja: egyetlen »végponton« sem lehet megállni.” (*Nagy Pál interjúja Nagy Pállal, a közeljövőben Magyarországon is megjelenő Magyar Műhely egyik szerkesztőjével*, 331.) A milliónek ez az etikai-művészeti (és semmiképpen nem a fogalom „eredeti” jelentését kibontó filozófiai) víziója – akár a gondolkodás energetikájának deleuze-i felfogása szerint – versenyben egy másik esztétikai vízióval, a határolással és határátlépéssel, a redundanciával. Talán ez lehet az a *lényeg*, amely ezekben az írásokban benne foglaltatik.

SÓRÉS ZSOLT

TARTALOM

Kritikai szubjektivizmus

TANULMÁNYOK

| | |
|---|----|
| ANGYALOSI GERGELY: Szubjektivizmus az irodalomtudományban | 5 |
| ROLAND BARTHES: A tudománytól az irodalomig (Fordította: <i>Bakcsi Botond</i>) | 21 |
| PAUL DE MAN: Roland Barthes és a strukturalizmus határai (Fordította: <i>Gulyás Péter</i>) | 28 |
| GÉRARD GENETTE: A szövegtől a műig (Fordította: <i>Bakcsi Botond</i>) | 40 |

SZEMLE

| | |
|---|----|
| FÖLDES GYÖRGYI: Hol a folytatás? Barthes kritikai módszere (<i>Diana Knight: Hol kezdjük? Kritika és kozmogónia.</i>) | 73 |
| GULYÁS PÉTER: David Bleich és az ártatlanság hermeneutikája | 80 |
| FÖLDES GYÖRGYI: Érték és érzék (<i>Antoine Compagnon: Az elmélet démona. Irodalom és sensus communis.</i>) | 94 |

| | |
|--------------|-----|
| BIBLIOGRÁFIA | 105 |
|--------------|-----|

KÖNYVEK

| | |
|---|-----|
| GÉRARD GENETTE: Figures V. / BAKCSI BOTOND | 117 |
| GÉRARD GENETTE: Métalepse / BAKCSI BOTOND | 119 |
| PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE: Poétique de l'histoire / BAKCSI BOTOND | 122 |
| JEAN STAROBINSKI: Les Enchanteresses / LŐRINSZKY ILDIKÓ | 125 |
| KÖVECSES ZOLTÁN: A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe / KÁDÁR JUDIT | 126 |
| NELLY WOLF: Le Roman de la démocratie / LIMPEK LÁSZLÓ | 127 |
| ANGELICA CORBINEAU-HOFFMANN: Einführung in die Komparatistik / FRIED ISTVÁN | 129 |
| Grundbegriffe der Literaturtheorie. (Hrsg. von) <i>Ansgar Nünning</i> / FRIED ISTVÁN | 130 |
| KLAUS WERNER: Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur aus Galizien und der Bukowina / UJVÁRI HEDVIG | 131 |
| Pluralité des langues et mythe du métissage-parcours européen. (Sous la direction de) <i>Judit Karafiáth, Marie-Claire Ropars</i> / SZEGEDY-MASZÁK ANNA | 132 |

| | |
|---|-----|
| Scientiae et artes: Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik. I–II. (Hrsg. von) <i>Barbara Mahlmann-Bauer</i> / TÜSKÉS GÁBOR | 133 |
| MATHIS LEIBETSEDER: Die Kavalierstour. Adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert. / NÉMETH S. KATALIN | 134 |
| JEAN-PAUL SERMAIN: Le conte de fées du classicisme aux Lumières. / KIS ZSUZSA ESZTER | 136 |
| Itinerarium Posoniensia. Zborník z medzinárodnej konferencie <i>Cestopisy v novoveku</i> , ktorá sa konala v dňoch 3. – 5. novembra 2003 v Bratislave. Akten der Tagung <i>Reisebeschreibungen in der Neuzeit</i> , Bratislava, 3. – 5. November 2003. (Editoriky) <i>Eva Frimmová, Elisabeth Klecker</i> . / NÉMETH S. KATALIN | 137 |
| KROÓ KATALIN: Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rügyin nyomról nyomra. / SZABÓ TÜNDE | 139 |
| RAÚL MARRERO-FENTE: Al margen de la tradición. Relaciones entre la literatura colonial y peninsular en los siglos XV, XVI y XVII. / ROJAS MÓNICA | 141 |
| Critical Anthology for the Study of Modern Irish Literature. (Szerk.) <i>Kurdi Mária</i> . / CSIKAI ZSUZSA | 143 |
| ИШТВАН БАРТ: Русским о венграх (Культурологический словарь). / GRÁNICZ ISTVÁN | 144 |
| NAGY PÁL: A virágnak agyara van! Tanulmányok az avantgárdról. / SÓRÉS ZSOLT | 146 |

CONTENTS

Subjective criticism

STUDIES

| | |
|---|----|
| GERGELY ANGYALOSI: Subjectivism in the Literary Studies | 5 |
| ROLAND BARTHES: From Science to Literature. (Translated by <i>Botond Bakcsi</i>) | 21 |
| PAUL DE MAN: Roland Barthes and the Limits of Structuralism. (Translated by <i>Péter Gulyás</i>) | 28 |
| GÉRARD GENETTE: From the Text to the Work. (Translated by <i>Botond Bakcsi</i>) | 40 |

REVIEW

| | |
|---|----|
| GYÖRGYI FÖLDES: Where to continue? The critical method of Barthes | 73 |
| PÉTER GULYÁS: David Bleich and the hermeneutics of innocence | 80 |
| GYÖRGYI FÖLDES: Value and sense | 94 |

BIBLIOGRAPHY

BOOKS

SOMMAIRE

Subjectivisme critique

ÉTUDES

| | |
|--|----|
| GERGELY ANGYALOSI: Subjectivisme dans la science littéraire | 5 |
| ROLAND BARTHES: De la science à la littérature. (Traduit par <i>Botond Bakcsi</i>) | 21 |
| PAUL DE MAN: Roland Barthes et les limites du structuralisme. (Traduit par <i>Péter Gulyás</i>) | 28 |
| GÉRARD GENETTE: Du texte à l'œuvre. (Traduit par <i>Botond Bakcsi</i>) | 40 |

REVUE

| | |
|--|----|
| GYÖRGYI FÖLDES: Par où commencer? La méthode critique de Barthes | 73 |
| PÉTER GULYÁS: David Bleich et l'herméneutique de l'innocence | 80 |
| GYÖRGYI FÖLDES: Valeur et sens | 94 |

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962.

Vegyes tartalmú számok

1963.

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Bp., 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964.

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965.

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966.

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967.

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968.

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969.

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet–tömegkultúra–irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970.

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilsztika

1971.

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970.)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971.)

1972.

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3–4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973.
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974.
1. sz. Az AILC VII. Kongresszusa (Montreal, 1973.) anyagából
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975.
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976.
1. sz. Szubkultúra és Underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977.
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. A fejlődő országok irodalmáról (AILC VIII., Bp., 1976.)
 3. sz. Irodalomelmélet–összehasonlító irodalom (Az AILC IX. Kongresszusa)
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda (1777–1848) konferencia anyaga
- 1978.
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom
 4. sz. Világirodalomtörténet
- 1979.
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978.)
- 1980.
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981.
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek – A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982.
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983.
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984.

1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985.

1. sz. FILLM kongresszus – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Olasz irodalomtudomány

1986.

- 1 – 2. sz. A fordítás távlatai
- 3 – 4. sz. 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 stílisztika

1989.

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. Felvilágosodás és nemzeti tudat
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A modern textológia

1990.

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991.

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992.

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993.

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994.

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995.

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika
3. sz. A stílus diskurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

1996.

- 1 – 2. sz. Intertextualitás
3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
4. sz. A posztkolonális művelődéstudomány

- 1997.
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998.
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999.
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000.
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001.
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002.
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003.
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004.
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és frói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005.
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei

•

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója
Tördelte: Markó Sándorné
Budapest, 2006
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme
ISSN 0017 – 999X

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága (1008 Budapest Orczy tér 1.) Előfizethető valamennyi postán, a kézbesítőknél; e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu; faxon 303-3440. További információ: 06-80-444-444. Példányonként megvásárolható a *Kis Magiszter Könyvesboltban* (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327-7796), az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrásy út 45.), az *Osiris Kiadó* könyvesboltjában (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesboltban* (1051 Budapest, Nádor u. 8., tel.: 266-8722), a *Sziget Könyvesboltban* (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesboltban* (6720 Szeged, Oskola u. 27., tel./fax: 62/312-519), végül az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: 485-1040, fax: 485-1041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők. Külföldön terjeszti a *Batthyány Kultur-Press* Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: 201-8891).

Előfizetési díj 2006-ra: 1800 Ft

Egy szám ára: 450 Ft

Ára: 900 Ft

Előfizetés egy évre: 1800 Ft

A

ARGUMENTUM KIADÓ