
HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

Tzvetan Todorov, a közvetítő

2018

1

Tzvetan Todorov, a közvetítő

A tavaly elhunyt Tzvetan Todorov meghatározó személyisége volt az európai irodalomtudománynak a múlt század második felében. Párizsba való megérkezése után Barthes köréhez csatlakozott, vagyis részese volt a francia strukturalizmus legfényesebb korszakának. Majd (szintén nemzetközi hírű) barátjával és kollégájával, Gérard Genette-el együtt megalapította a *Poétique* folyóiratot, amely már elmozdulást jelzett a klasszikus strukturalizmustól. Fontos szerepe volt abban, hogy a franciák megismerkedtek az orosz formalisták működésével, és elődeiként tekintettek rájuk.

A nyolcvanas évek változást hoztak tudományos orientációjában. Az *Amerika meghódítása* című munkája (1982) félreérthetetlenül jelezte az irányváltást egyfajta kulturális antropológia irányába. Néha visszatért még az irodalom vagy az irodalomtörténet elméleti kérdéseire (*Critique de la critique*, 1984), de aztán már alapvetően a polgári demokrácia, az individuum és a közösség viszonyának aktuális kérdései foglalkoztatták. Ezeknek a megértése érdekében szállt alá a múltba, a leggyakrabban a Felvilágosodás korába, hogy rávilágítson annak a gyökereire, amit „demokratikus fundamentalizmusnak” nevez. Ahogy utolsó éveiben mondta önmagáról, „demokratikus centrista” álláspontot képvisel, melynek alapján egyszerre kívánja korlátozni a népfeliség elvét és az individuum privilégiumát, miközben egyszerre védelmezi a közjó és a társadalmi igazságosság szempontját, valamint az egyén elidegeníthetetlen jogait.

A lapszámot ANGYALOSI GERGELY szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

En l'hommage de Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov, décédé l'année dernière, était un personnage déterminant des études littéraires dans la deuxième moitié du dernier siècle. Après être arrivé à Paris, il rejoint le cercle de Barthes, donc, il aura part à l'époque la plus brillante du structuralisme français. Plus tard, avec son ami, Gérard Genette (réputé mondialement, comme lui), il fonde la revue *Poétique*, qui signe déjà un déplacement à l'égard du structuralisme classique. Todorov avait un rôle important dans le processus au cours duquel les Français ont fait connaissance de l'activité des formalistes russes, et ils ont commencé à les considérer comme leurs prédécesseurs.

Dans les années 80, son orientation scientifique change. *La Conquête de l'Amérique* signifie nettement son convertissement vers une anthropologie culturelle. Parfois, il retourne encore aux problèmes de la littérature ou de la théorie littéraire, mais ses préoccupations les plus importantes sont les questions de la démocratie civile, et celle des rapports de l'individu et de la communauté. Pour comprendre celles-ci, il descend au fond du passé, le plus fréquemment à l'époque des Lumières, pour éclairer les racines de ce qu'il appelle „un fondamentalisme démocratique”. Au cours de ses dernières années, il se considérait comme représentant d'un point de vue „centriste démocratique”, qui tend à la fois limiter le principe de la souveraineté du peuple et le privilège de l'individu, tandis qu'il défend le bien public, la justice sociale et les droits inaliénables de l'individu.

La partie thématique de ce numéro a été réunie par GERGELY ANGYALOSI.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov, one of the formative literary scholars of the twentieth-century, has passed away last year. After arriving in Paris, he joined the circle around Roland Barthes, thereby becoming an active member of the most glorious phase of French structuralism. Then, with his friend and colleague Gerard Genette, they founded the journal *Poétique*, a gesture moving them slightly away from classic structuralism. Todorov had played a significant part in the process of French criticism becoming aware of the work of Russian formalists, finding antecedents in them.

The 1980s witnessed a profound reorientation in Todorov's scholarly work. His 1982 book *La Conquête de l'Amérique* was an unmistakable sign of his turn toward cultural anthropology. Occasionally returning to criticism or to the theoretical problems of literary history (*Critique de la critique*, 1984), from then onwards Todorov was mostly concerned with the questions of democracy and the conflictual relationship of individual and community. Most frequently he revisited the age of Enlightenment to explore the roots of what he called "democratic fundamentalism". As he tended to characterize himself in the last years of his life, Todorov came to take a "democratic centrist" stance, on the grounds of which he intended to restrict both popular sovereignty and the privileges of the individual, while at the same time protecting the principles of the common good and social justice as well as inalienable individual rights.

The issue was edited by GERGELY ANGYALOSI.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

ANGYALOSI GERGELY*

Todorov, a közvetítő

A tavaly elhunyt Tzvetan Todorov meghatározó személyisége volt az európai irodalomtudománynak a múlt század második felében. 1963-ban, tehát huszonnégy éves korában érkezett Párizsba Szófiából, hogy irodalomelmélettel és általános stilisztikával foglalkozzék. Ezzel a választással akaratlanul is egy mind jobban kiélelhető vita és intellektuális pozícióharc kellős közepébe csöppent. Az „öreg Sorbonne” ez idő tájt még mereven elutasította a gondolatot, hogy az irodalmat a nemzeti és történeti perspektíván kívül egyéb nézőpontok és metódusok szerint is tanulmányozni lehetne; mondjuk fenomenológiai, strukturális vagy pszichoanalitikus megközelítéssel. Todorov a később rá annyira jellemző elegáns magabiztosságot, „a dunai paraszt” helyzetéből adódó paradox fölényt másfél évtizedes kemény munkával alapozta meg. *Devoirs et Délices – une vie de passeur* [Kötelességek és örömök. Egy révész élete] című beszélgetéskötetében, már hatvanas éveiben járván mondta el, hogy mi minden segítette abban, hogy a kultúrák közötti „révész” szerepét betölthesse a hatvanas évek Párizsában. A szófiai elit értelmiségi családból származó fiatalember, aki a korban a legmagasabb színvonalúnak számító orosz gimnáziumot végezte el, egyetemista korára már beszél angolul, franciául, ért és olvas németül. Amikor a csodának számító párizsi ösztöndíjjal megérkezik Párizsba, még botladozó franciasággal közli a Sorbonne dékánjával, hogy irodalomelméletet és stilisztikát akar tanulni. A derék professzor úgy néz rá, mint egy marslakóra, majd közli vele, hogy irodalomelmélet nem létezik: az irodalmat nemzeti és történelmi perspektívából kell tanulmányozni, és a szlavisztika felé kívánja irányítani. Todorov viszont olyan szellemi és teoretikus impulzusokkal – és olyan reményekkel – telten jött el Szófiából, hogy esze ágában sem volt ezt az utat választani. Szerencséje van: bekerül Barthes körébe, akár később a másik fiatal bolgár, Julia Kristeva. Ugyanilyen szerencse, hogy Erlich könyve nyomán felismeri: a francia „strukturálisták” természetes elődjeikként tekinthetnének az orosz formalistákra, de talán Jakobsonon kívül gyakorlatilag senkit sem ismernek közülük. Módja nyílik arra, hogy összeállítson egy antológiát a formalisták tanulmányaiból (*Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes* [Irodalomelmélet. Az orosz formalisták szövegei], 1965), amely nagy visszhangot kelt. Innen már egyenes az út. A *Veszedelmes viszonyok* elemzésétől a *Dekameron* „nyelvtanáig”, a „fantasztikus irodalom” kategóriájának

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének nyugalmazott munkatársa. – A szerk.

kibontásától, a prózapoétikai tanulmányokig és a *Théories du symbole* [Szimbólumelméletek] című kötetig, vagyis a hetvenes évek legvégéig egy nyílegyenesnek látszó tudományos pálya bontakozik ki.

Ekkorra már azonban az intézményes keretek közül sem lehetett számúzni az elsőként Lévi-Strauss által bevezetett strukturális szemléletet. Működött az École Pratique des Hautes Études, mintegy menedéket és lehetőséget adva azoknak, akik ebben az időszakban a struktúra jegyében kívánták folytatni kutatásaikat. Todorov gyorsan megtalálja a helyét ebben a világban, amelyet egy kelet-európainak nem lehetett könnyű kiismerni. Még a nagy Racine-polémia előtt vagyunk, amelynek Barthes áll a középpontjában, s amely addig példátlan módon megosztja a szakmai és a szélesebb közvéleményt. Az „új kritika” megerősödik és öntudatra ébred ebben a küzdelemben, amely hamarosan kiterjed az irodalomoktatás reformjával kapcsolatos kérdésekre is, tehát a francia oktatáspolitikai egységét érinti. Todorov helyzetének iróniája, hogy még Bulgáriában lépett az irodalom tanulmányozásának tisztán elméleti (nyelvészeti, stilisztikai, poétikai) ösvényére, azaz a tudatos célkitűzéssel, hogy lerázza magáról a hivatalos politikai-ideológiai szempontokat, amelyeket más területeken mindenképpen érvényesítenie kellett volna. Franciaországban viszont azt tapasztalta, hogy ez a kutatási irány nem a nyugodt, „szélárnyékos” területet biztosítja a számára, hanem állásfoglalásra kényszeríti egy ütközésekkel, érdekellentétekkel és indulatokkal tűzdelt harci terepen. A hagyományos, konzervatív irodalomtörténet-írás és filológia ez idő tájt nem érdekli, Barthes és köre viszont nagy nyitottsággal és segítőkészséggel fogadja. Mint láttuk, hamar meghálálja a segítséget: Az *irodalom elmélete* című antológiának, amely az orosz formalisták klasszikus szövegeiből ad válogatást, óriási hatása volt morálisan és szakmailag egyaránt. Morálisan azért, mert megmutatta a francia „strukturalistáknak”, hogy fél évszázaddal korábban már működött egy, az övékéhez igencsak hasonló személetű és igencsak magas szellemi színvonalat képviselő irodalmárcsoport, vagyis voltak előzmények, amelyekre támaszkodni lehetett. Szakmailag pedig nyilvánvalóan a hihetetlenül tehetséges orosz tudósok virtuóz elemzéstechnikája és terminológiai kreativitása gyakorolt nagy hatást a franciákra.

Hamarosan megírja első könyvét, a *Littérature et signification* [Irodalom és jelentés] címűt (1967); ezzel a Barthes vezetésével készült disszertációval egyben belépőjegyét vált a tudományos világba. Megnyílik számára az út az Egyesült Államokba is, a Yale egyetemen oktat két tanéven át. Az 1968-as események idején tér vissza Párizsba; tárt karokkal fogadják a tudományos kutatások központi intézményében, a CNRS-ben. A politikai élettől, lévén emigráns, távol tartja magát; kelet-európaiként, telítve a „létező szocializmus” tömény tapasztalataival, nem sok rokonszenvet táplál az újbalos, maoista vagy éppen anarchista törekvések iránt. Hideg távolságtartással figyel a zűrzavaros politikai akciókba bonyolódó francia barátait, de nem érzi magát feljogosítva arra, hogy leckéket adjon nekik. Azt viszont érzékeli, hogy az 1968-as események után ledőltek bizonyos korlátok a francia felsőoktatásban; nem

csupán a légkör vált felszabadultabbá, hanem fontos intézményi változások is történtek. Így például létrejött a vincennes-i egyetem, amely lehetőséget adott arra, hogy Barthes volt tanítványai és a velük szimpatizáló kutatók megteremtsék az egyetemi szintű irodalomoktatás új kereteit. Szakítottak a kronológiai szemlélettel, a „korszakok” vagy a szerzők neve köré rendeződő irodalomtörténettel. Az irodalmi műfajok, irányzatok tanulmányozására helyezték a hangsúlyt, méghozzá „pluridiszciplináris” alapon, vagyis polgárjogot kapott az irodalom nyelvészeti, pszichoanalitikus, filozófiai vagy szociológiai megközelítése. A közhiedelemmel ellentétben nem szorították háttérbe a történeti szempontokat, de azt határozottan visszautasították, hogy vizsgálódásaikat a „nemzeti irodalom fejlődéséről” szóló hagyományos narrációk valamelyikének vessék alá, és a korábbinál jóval tágabb lehetőséget biztosítottak a világirodalmi kutatások számára.

Még egy fontos esemény kötődik ehhez az időszakhoz Todorov életében: 1970-ben megalakul a *Poétique* című folyóirat, amelynek Genette-el együtt társszerkesztője lesz. Együtt készítik a legendás tematikus számokat, amelyek révén a folyóirat nagyon rövid időn belül a megújuló európai irodalomtudomány egyik legfontosabb fórumává válik. Egymás után publikálja könyveit (*Poétika*, 1968; *A Dekameron grammatikája*, 1969; *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, 1970, magyarul 2002; *A próza poétikája*, 1971). A művek címéből is érzékelhető, hogy Todorov ebben az időben egyik oszlopos tagja a francia irodalomtudomány ama vonulatának, amely a strukturális-poétikai kutatásokat helyezte kutatásainak homlokterébe. A strukturális szempontot a hatvanas évek közepétől a szemiotikai, vagyis jelelméleti távlatok felé bővítették ennek az irányzatnak a képviselői. Az elméleti „furor” korántsem valamiféle száraz szcientizmusból táplálkozott (egy-egy szöveg persze sikeredhetett ilyenre), hanem kifejezett pátosszal kapcsolódott egyfajta világkép-megújulás igényéhez. Ma már talán naivitásnak tűnik az a lendület, amellyel a „strukturálisták” a hagyományos irodalom-felfogás reformjához láttak: egy új világ- és emberszemlélet kialakításának kísérleti telepeként fogták fel az irodalmat. Céljaik eléréséhez nagy ösztönzést adott Jakobsonék irodalmiság-fogalma: a poétika célja eszerint annak a felderítése és szisztematikus kimutatása, ami az irodalmat irodalomná teszi, tehát a vizsgált szöveget elkülöníti a világban létező egyéb szövegtípusoktól. A poétika, szemben a kritikával, nem foglalkozhat a tárgyalt művek esztétikai értékelésével vagy jelentésük kritikai értelmezésével, ez utóbbiakat legfeljebb csak előkészítheti, vagy eszközöket szolgáltat a számukra. El kellett takarítani az útból a szerző tradicionális fogalmát, amelyhez a középiskolai irodalomoktatás rossz emlékű, leegyszerűsítő és laposan pszichológizáló „műértelmezései” kapcsolódtak.

A hetvenes évek közepére a „strukturálista aktivitás” (Barthes egyik korábbi tanulmányának címét kölcsönvéve) veszített lendületéből. Jellemző, hogy Todorovnak legközelebb csak 1977-ben jelenik meg új kötete, a *Les Théories du symbole*. [A *szimbólum elméletei*]. Jelen sorok szerzője 1978-ban ismertette ezt a könyvet, és

Todorovot a francia formalista iskola pregnáns képviselőjének minősítette.¹ A recenzió azonban fel kellett figyelnie pályamódosítás előjeleire is. „Új könyve jelentős mértékben módosítja a fentiek alapján kialakult véleményünket. Már a tartalomjegyzék is meglepetés: ez a »formalista« a legterjedelmesebb fejezetet a német romantikusoknak szenteli! Szokatlan ez, hiszen Todorov, amint bevezetőjében megemlíti, a nyugat-európai *szemiotika* történetével, kialakulásával foglalkozik. Szokatlan azért is, mert Franciaországban az utóbbi évtizedekben »nem illet« a klasszikus német filozófiában, de még a francia kultúrára kétségtelenül óriási hatást gyakorló német romantikában sem elmélyedni. Lejárt dolgoknak számítottak, főleg abban a szellemi közegben, amelyben Todorov mozog.” Hogyan magyarázható ez a változás? Todorov szemhatárának kitágulását annak tulajdoníthatjuk, hogy az *immanens*, a műből kiinduló és a műnél célt érő interpretáció a hetvenes évek végére már szűk köntösnek bizonyult. Általánosabb megközelítésmódot kellett választani, amely lehetővé teszi, hogy a műalkotást valamely nagyobb egységben, társadalmi funkcióját nem tőle különválasztva, hanem vele együtt tételezve ragadhassuk meg. Todorov a szemiotikai síkot választotta, de túl volt már azon, hogy a szemiotikából építsen a hajdani strukturalizmushoz hasonló bálványt. Mint írta, könyve nem szemiotikatörténet. Szándéka az volt, hogy a jel és a szimbólum viszonyát választva kiindulópontul, történelmi változásaiban kövesse nyomon „egy problematika egységét, amely különféle diszciplínákban bukkant fel”.² Azokat az elméleteket tárgyalja, melyek az elmúlt évek során a *számára* legjellemzőbb álláspontokat dolgozták ki a jelek és szimbólumok használatáról és mibenlétéről – elsősorban a nyelvben, de nemcsak ott. „Egyik kérdőjelünk éppen ehhez kapcsolódik. A könyvben szó esik szemantikáról, logikáról, retorikáról, hermeneutikáról, esztétikáról, filozófiáról, etnológiáról, pszichoanalízisről, poétikáról... Melyek természetesen megközelíthetők szemiotikai szemszögből, hiszen mindezen tudományterületeken valóban használatosak jelek és gyakran szimbólumok is. Csupán az kétséges, hogy ezek az egymástól rendkívül különböző elméletek, melyek mögött egész történelmi korszakok és világlátások különbözősége áll, felfűzhető-e egyetlen láncolatra; kimutatható-e a problémafolytonosság a szemiotika nevében?”³ Ma is úgy látom, hogy a könyv kiváltképp arról nem tud meggyőzni bennünket, hogy *ugyanaz* a problematika jelenik meg Arisztoteléstől Szent Ágostonon és Novalison át Freudig és Jakobsonig. Arra azonban képes a szerző, hogy a választott szempontból magas szinten foglalja össze a szerzők elméletek néha egymásnak is ellentmondó szálait. Kimutatja például (a retorika „első válságának” alap okaként) a demokratikus társadalomfelfogásról az autokratikusra való áttérés jelentőségét. Azokban a társadalmakban, amelyekben a hatalmi szó közvetlenül érvényesül, a retorika jelentőségét veszti. Ha mások

¹ ANGYALOSI Gergely, „Tzvetan Todorov: Théorie du symbole”, *Filológiai Közlemények* 25, 2. sz. (1978): 247–249.

² Tzvetan TODOROV, *Théories du symbole* (Paris: Seuil, 1977), 11.

³ ANGYALOSI, „Tzvetan Todorov...”, 248.

meggyőzése már nem annyira fontos, mert nem függ tőle semmi, akkor az ezt szolgáló eszközök tanulmányozása is érdektelenné válik. A célról az eszközökre tevődik át a hangsúly, a trópusok és figurák tudománya önmagába mélyed – a szépség keresése lesz a fő cél. Az eredeti társadalmi szerepet azonban ez nem pótolhatja. „A retorika szabályrendszer lesz és semmi több”. „Quintilianus az értelmet helyezi a középpontba a szépséggel szemben – de szigorúan véve ez már nem a retorika tárgya.”⁴ A második válság a 18. században, illetőleg a 19. századi romantikusok fellépésével következik be. Akik ugyan visszahelyezik jogaiba a szépséget, de a halódó retorikának megadják a kegyelemdőfést; individuális világszemléletük miatt elutasítják az egységes normarendszer lehetőségét. A hagyományos retorika lába alól kifut a talaj. Így foglalhatjuk össze a könyv egyik legtisztábban levezetett gondolatmenetét.

Nem ideológiamentesen „tudományos” szemiotikát akar tehát művelni. Nem az elméletek kialakulásával, hanem elsősorban a befogadásukkal foglalkozik, ezért nem a nagy újítókat, hanem a nagy összefoglalókat részesíti előnyben. Ha például Szent Agostont nevezi a nyugati szemiotika első jelentős alakjának, akkor ez azt jelenti nála, hogy a hippói püspök *szintetizálta* először a fejlődés irányába mutatóan a már létező felfogásokat. A *Nyitások* című zárófejezetben eljut a diskurzustipológiák kidolgozásának feladataig, valamint a normák pluralitásának gondolatáig. Elméleti vonatkozásban azonban a leglényegesebb kérdés marad megválaszolatlan: hogyan épülhet ez a szemiotikatörténet a pluralitás szempontjára? A klasszikus-romantikus ellentét bemutatásakor szintén ez a hiány hat némiképp zavaróan. A kétfajta szemlélet alapvető különbségét az adná, hogy amíg a klasszikus elméletek az egységet, az azonosság törvényét hangsúlyozzák, addig a romantikusok a sokféle egyéniséget, az egyedit helyezik a középpontba. Todorov a saját korát, vagyis a 20. század végét elméleti szempontból a romantikusok örökösének tartja. (Meggyőzően bizonyítja például Jakobson poétikájának romantikus irányultságát.) Maga mégsem marad romantikus: olyan álláspontra szeretne szert tenni, melyből kiindulva az említett ellentét megérthető és megítélhető lenne. A klasszikus egység és a romantikus végtelenség dilemmájára a tipológiákban, a többfunkciósság elvében, a normák pluralításában véli felfedezni a megoldást. Az olvasónak lehet olyan érzése, hogy az igazi vizsgálódás innen indulhatna meg. A pluralitáselv mint pusztá fogalom ugyanis nem különbözik a Todorov által meghaladni kívánt „romantikus végtelentől”. Egyik elmélettel sem akar azonosulni, mert – ahogy írja – aki osztja valamelyik elméletet, az nem tudja teljes egészében és a maga valóságában megítélni. Nem kérdez rá arra, hogy miként lehet ítélni akkor, ha egyiket sem osztjuk. Todorov magatartása tehát ekkoriban még őrzi az értékmentes tudomány eszméjének nyomait, noha ez a könyv tanúsága szerint már erősen bomlóban van.

⁴ TODOROV, *Théories...*, 62, skk.

A hetvenes évek végén világossá vált, hogy a *Poétique* köre túl van a „klasszikus” strukturalizmuson éppúgy, mint a Barthes által bevezetett szemiológia iránti naiv lelkesedésen (erre maga a mester mutatott jó példát). De ez a túllépés akkor még nem megtagadást jelentett: mindkét irányzatból megőrizték a tudományosság igényét, lemondva a szcientista illúziókról, de fenntartva azt a hitet, hogy igenis lehet értelmesen beszélni egy olyan komplex képződményről, mint az irodalom. S hogy ez az igény túlmutat önmagán: ha nem is alapozhatja meg a humaniorák területén a „tudományok tudományát” (mint ahogy a nyelvészettől, vagy a szemiológiától várták a hatvanas években), valami roppantul fontosat derít fel a társadalmi praxisnak erről a dimenziójáról. A váltás, a belső átalakulás évei ezek a pályáján; még nem tudja pontosan, hogy merre vezet az útja, de azt érzi, hogy elege van a poétika eszköztárának vég nélküli finomításából. Nem elégíti ki az irodalomról való beszéd módszertana és a típusaira irányuló reflexió. A jó egy évtizede csiszolt szerszámokat végre másra is használni akarja, vagyis foglalkozni kíván mindazzal, amit a sterilen poétikai megközelítés mintegy „megtiltott” neki: a konkrét műjelentéssel, a világképi összetevőkkel, az irodalmi alkotás morális és politikai aspektusaival. Végül, de nem utolsósorban ki akar lépni az irodalom világából, egyéb szövegtípusok értelmezése irányába (noha változatlanul az a meggyőződése, hogy az irodalmi alkotások a világ megértésének és elsajátításának, az autonóm világkép kialakításának minden másnál gazdagabb lehetőségeit kínálják). Az átmenetet – mint láttuk – a szimbólumelemzés kutatása kínálja számára. (1978-ban publikálja a *Symbolisme et interprétation* [Szimbolizmus és interpretáció] című tanulmánykötetet.) Rendkívül tág szimbólumfogalommal dolgozik, amelynek révén módja nyílik a különféle diskurzustípusok bemutatására. Egy műfaj történeti vizsgálódást (*Les genres du discours* [A diskurzus műfajai], 1978), majd egy Bahtyinról szóló tanulmányt követően (*Mikhaïle Bakhtine – le principe dialogique* [Mihail Bahtyin: a dialóguselv], 1981) végre debütálhat új kutatási területén az *La Conquête de l'Amérique* [Amerika meghódítása] című kötettel (1982).

Cortez mexikói hódításainak elemzése során persze nagyon sokat hasznosít másfél évtizedes poétikai és szemiotikai vizsgálódásainak eredményeiből. Elsősorban nem az események történeti rekonstruálása foglalkoztatja, hanem két kultúra találkozásának és összeütközésének megértését tűzi ki célul. Felteszi azt a kérdést, amelyet a szakirodalom addig nem vizsgált kellő mélységgel: hogyan volt lehetséges a maroknyi spanyol konkvisztádor hihetetlen sikere a sokszoros túlerőben levő aztékok ellenében? A kor primitív lőfegyverei aligha szolgálnak elégséges indoklásul, a „technikai fölény” jelentősége tehát elhanyagolható. Todorov merőben szemiotikai magyarázatot talál: a spanyolok jelhasználata, jelértelmezése alkalmas volt az idegen kultúra szerkezetének, erővonalainak és működésmódjának felderítésére, míg az őslakosok saját mitikus gondolkodásukba próbálták beilleszteni a felbukkant idegeneket. Cortezék mindent információt a javukra tudtak fordítani, míg az indiánokat saját tradícióik bénították. A másik, talán ennél is fontosabb kérdés Todorov számára annak az elképesztő brutalitás-

nak és kegyetlenségnek a megértése, amellyel a keresztény kultúrát képviselő spanyolok néhány évtized alatt szinte kiirtották Mexikó őslakosságát. Végigköveti az indiánok fennmaradt elbeszéléseit a megszállókkal való találkozásról és a korabeli spanyol vitákat arról, hogy vajon az indiánok emberi lényeknek tekinthetők-e? Ebben a műben tehát minden együtt van már, ami Todorov munkásságát mindvégig jellemzi: a széleskörű anyagfeltárás, a finom szövegelemzés és a morális értékelés, amely nem azonos a lapos moralizálással.

A nyolcvanas évek közepe óta született kötetei között találunk olyanokat, amelyek egyetlen szerző életművét járják körül, Rousseau-tól Benjamin Constant-ig. Ezeket a munkáit Todorov szerényen „szövegkommentárnak” nevezi, amelyeknek célja a szövegek jelentésének megvilágítása, kontextusuk kritikai feltárása. Könyveinek egy másik csoportja az irodalomelemzést az emberi viselkedésmódok, egy kulturális korszak vagy egy gondolkodásforma leírásának általános összefüggéseiben belül helyezi el. Ilyenkor az irodalmi mű leírása valami más, tágabb problémakör felfejtésének és megismerésének a szolgálatában áll. Ami közös a kétféle stratégiában, az valóságos visszavonása a hatvanas–hetvenes évek strukturális vagy textuális poétikai elhivatottságtudatának: az irodalom bármiféle megértésmódja jogosult, ha hozzásegít a szövegek jobb megértéséhez vagy alaposabb megismeréséhez. Mindkét esetben az irodalom, tágabb értelemben az emberi történelem megvilágítása a fontos, nem pedig az eszköz, amellyel ez a megvilágítás történik. A „strukturalista” Todorov számára az eszköz volt a lényeges, a „moralista” Todorov számára pedig az, hogy használható-e valamire (vagyis végleg búcsút int az „immanens” irodalomértelmezés hajdani eszményének). Ha végigtekintünk e szemléleti váltás után írott műveinek során, természetesen mindenütt felfedezünk valamit a „tanulóévek” során megszerzett jártasságokból. Az elvi lehetőségeket táblázatokba rendező strukturalista gondolkodás nyomai éppúgy jelen vannak, mint a jelhasználati különbségeket finoman regisztráló szemiotikai érzékenység, vagy a szakszerű filológiai anyagfeltárás módszeressége. Mindez azonban alárendelődik az emberi viselkedésmódok, választások, kulturális különbségek, erkölcsi felfogások, egyszóval: az igazsághoz való viszonyulások leírásának és értelmezésének.

Azokat, akiknek közvetve vagy közvetlenül módjukban állt tanulni Todorovtól (mint például jelen sorok írójának 1977–1978-ban), bizony meglepte ez az irányváltás, s ez a meglepetés nem feltétlenül volt örömteli. Olyan könyveit olvasva, mint például a *Nous et les autres* [*Mi és a mások*] (1989), vagy a *Le Jardin Imparfait* [*A tökéletlen kert*] (1998), néha nosztalgiát éreztem a strukturalista Todorov iránt. Úgy éreztem, hogy könnyedebben és otthonosabban mozgott a saját maga által kialakított teoretikus építményen belül, mint a morális tanulságok által meghatározott közegben, ahol ritkán sikerül igazán mélyre hatolnia, hiszen végső soron, mint maga is hangsúlyozza, nem filozófus. A hetvenes években mintha kimondatlanul is az lett volna az alapelve, hogy csak arról beszéljen, amiről (a wittgensteini értelemben) beszélni lehet, vagyis ami behelyezhető egy artikulált és szabályszerű

nyelvjátékba. A túlhabzó pátoszú, metaforákba menekülő irodalmári attitűdök sokasága után üdítőleg hatott ez a fegyelmezett egyszerűség, amely egy pillanatig sem akart több lenni annál, ami volt, s amelyet az előadó fanyar, önirónikus humora különösen élvezetessé tett. 2002-ben megjelent önéletrajzi interjúkötetét olvasva kissé elcsodálkoztam azon, hogy az általam negyedszázada megismert Todorov akkori önmagát az üresben forgó, meddően önreflexív irodalomtudományi diskurzus képviselőjének láttatja, aki szűkös ketrecnek érzi már a formális elemzési módszerek csiszolását. Mindebből semmit sem éreztem akkor.

La mémoire et ses abus [Az emlékezet és csapdái] (1995) ellenben a régi Todorovot idézte fel előttem, az új, de már megművelt és otthonossá tett terepen. Felismerhető benne a rá jellemző éles logika, az ellentétes álláspontok választási lehetőségeinek átlátható rendszerezése, a józan ész síkján megtartott kifejtésmód, amelynek ugyanakkor tudomása van az egyéb (például az individuális érzelmek által dominált vagy a misztikus) diskurzusok létéről és létjogosultságáról is. Ebben a szövegben semmiféle hamis hang nem társul annak a gondolkodásmódnak a beszédmódjához, amelyet Todorov, önmagáról szólván, „új humanizmusnak” nevez, s amelynek lényege – ha jól értem – a makacsul kitartó ragaszkodás az univerzalizálható értékek létehez és állandó újrafogalmazásához. Ez a todorovi intellektuális gépezet lép itt működésbe az emlékezés problematikája kapcsán. Álláspontja szerint az emlékezés olyan, mint a nyelv: önmagában nem több mint semleges eszköz, amely szolgálhat nemes és aljas célokat egyaránt. Az emlékezés nem önmagában „szent dolog”; azok az értékek minősítik, amelyek a konkrét emlékezeti aktusból következnek. Az emlékezetet lehet jól és lehet rosszul használni, az emlékekkel vissza lehet élni, de az emlékezés rossz utakra is vezetheti az egyént és a közösséget egyaránt (erre utal a francia *abus* szó kétértelműsége Todorov esszéjének címében). A vita máig folytatódik; az emlékezéssel kapcsolatos kérdések eleve lezárhatatlanok. Todorov nagy érdeme, hogy a morális felelősségét maximálisan vállaló európai értelmiségi álláspontját szólaltatta meg, aki az érzelmek zűrzavarától a lehető legnagyobb mértékben letisztított rációra támaszkodik. Aki úgy akarja őrizni a közös múlt gyakorta iszonyú emlékeit, hogy ezek az emlékek ne béníthassák, ne mérgezhessék a jelenünket. Ahogy Le Gofftól, a jelentős történésztől idézi a mottóban: a közös emlékezetnek felszabadításunkat, nem pedig leigázásunkat kell szolgálnia.

A jelen számunkban olvasható három tanulmány a hetvenes évek végének és a nyolcvanas évek elejének todorovi gondolkodásmódját kívánja bemutatni. Ebben az időszakban még az irodalom működésmódja érdekli a legjobban. Használja a strukturalista korszakban kidolgozott módszereket és eszköztárat, de folyamatosan arra törekszik, hogy kilépjen az általuk megszabott keretek közül. Az *irodalom fogalma* című írás már kiindulópontjában megkérdőjelezi az irodalom fogalmának legitimitását: „attól még, hogy a szó létezik, vagy egyetemi szintű képzés épül rá, a dolog egyáltalán nem magától értetődő”. Természetesen nem akarja kiiktatni az „irodalom” szó használatát, hiszen „egy fogalomnak joga van

a létezéshez, még akkor is, ha a szókészlet egy meghatározott szava nem feleltethető meg neki”; ugyanakkor bizonyos mértékig kétségbe vonja az irodalom „természetes” létmódját. A probléma megközelítésére két szempontot javasol: az egyiket *funkcionálisnak*, a másikat *strukturálisnak* nevezi. Az előbbi azon a feltételezésen alapul, hogy az irodalom egy nagyobb rendszer részeként „funkcionál”, az utóbbi pedig azt vizsgálja, hogy az azonosan funkcionáló elemek ugyanazon sajátosságokkal rendelkeznek-e. A két szempont szigorú elkülönítését javasolja, még akkor is, ha „az egyikből a másikba nagyon könnyű az átmenet”. A helyzetet az is bonyolítja, hogy a struktúra funkciókból áll, a funkciók pedig struktúrát alkotnak.

Egy további (strukturális) szempont is kínálkozik még az irodalom fogalmának meghatározására, mégpedig a *fikcionalitás*. Ám hamar beláttatja velünk, hogy ennek a kritériumnak az érvényessége igencsak korlátozott, hiszen nem minden irodalomnak tekintett képződmény fikció, és nem is minden fikció számít irodalomnak. A másik strukturális definíció szerint (amely a romantikusokig nyúlik vissza), az irodalom olyan szisztematikusan felépülő nyelvi képződmény, amely éppen önnön rendszerszerűségére irányítja a figyelmet, miáltal *autotelikussá* válik. Welles nyomán elfogadhatjuk, hogy a szisztematikus szerveződés, a jel tudatos felismerése és a fikcionalitás szükséges kritériumai az irodalmi műalkotásnak. Todorovot azonban éppen az a kérdés izgatja, hogy miféle kapcsolatok egyesítik ezeket a feltételeket? Végül arra a következtetésre jut, hogy amennyiben valamilyeni említett szempontot mozgásba hozzuk, számos (de nem minden) irodalmi művet tudunk azonosítani. A két alapvető definíciótypusról pedig megállapítja, hogy rokonságban állnak egymással, de *nem feltételezik* egymást. Ez azt jelenti, hogy a kérdésfelvetést az irodalom fogalmához képest tágabb szintre kell helyeznünk: a *diskurzus* szintjére. A diskurzus strukturális fogalom, a nyelvhasználat funkcionális elméletének megfelelője a strukturalitás szintjén. Todorov konklúziója látszólag csupa negatívumot eredményez, hiszen tagadja a homogén „irodalmi diskurzus” létezését. „De az eredmény csak látszólag negatív, hiszen az egyetlen irodalom helyén felbukkan számos diskurzustípus, amelyek ugyanannyira figyelemre méltóak.” Így módunk nyílhat egy olyan koherens tudományterület kijelölésére, amelyen belül „a poétika helyébe a diskurzus elmélete és műfajainak elemzése lép”.

Az olvasás mint konstrukció című szöveg abból a feltevésből indul ki, hogy az olvasás problematikáját még nem dolgozta fel kellőképpen az irodalomtudomány. Amikor az olvasókról esett szó, akkor vagy „történelmi vagy társadalmi, kollektív vagy egyéni különbözőségük szerint” próbáltak típusokat elkülöníteni, vagy annak eredtek a nyomába, ahogy az adott szöveg ábrázolta vagy „megszólította” az olvasót. Todorovot viszont az olvasás logikája érdekli, ami szerint nincs alávetve az egyéni különbözőségeknek. A klasszikusan fikciós szövegeket vizsgálja, ugyanis egyedül ezeknek az olvasása történik konstrukcióként. „Ami elsőként létezik, az a szöveg, és csakis a szöveg; és a szöveg alapján kizárólag akkor

konstruálunk egy képzeletbeli világot, amennyiben a szöveget sajátos olvasástípusnak vetjük alá. A regény nem utánozza a valóságot, hanem létrehozza azt: e preromantikus formula nem egy egyszerű terminológiai újítás; az ábrázolónak nevezett szöveg működését egyedül a konstrukció perspektívájával érthetjük meg helyesen.” Álláspontja szerint egy szöveg vagy referenciális vagy sem; átmenet nincs. Csak a referenciális szövegek olvashatóak a konstrukció szabályai szerint. A történetet képező események konstruálása után megkezdjük az újraértelmezés folyamatát, amely lehetővé teszi egyfelől a jellemek, másfelől a szöveg rejtett eszme- és értékrendszerének konstruálását is. Todorov feltételezi, hogy a szövegben mindig benne rejlik egy előírás önmaga használati utasításához. Stendhal *Armance* című regényét elemezve jut arra a következtetésre, hogy a konstrukció az író és az olvasó oldaláról is lehet sikeres vagy elhibázott. A tudás folyamata legalább három szinten megy keresztül (tudatlanság, képzelet vagy illúzió, igazság), mielőtt végleges konstrukcióhoz vezetné a szereplőt; értelemszerűen ugyanezek a szakaszok létezhetnek az olvasás folyamatában is. Fontos megállapítása, hogy a jelek szerint nincs nagy eltérés egy irodalmi szövegből kiinduló konstrukció és egy másik, referenciális, de nem irodalmi szöveg konstrukciója között. Nem konstruáljuk másként a „fikciót”, mint a „valóságot”.

Az 1984-ben megjelent *Dialogikus kritika?* című esszé jóval szubjektívebb hangvételű az előző kettőnél; vagyis világosan jelzi az átmenetet Todorov következő, az irodalomtudomány strukturalista felfogásától távolodó művei felé. Két találkozást idéz fel, amelyek nagy hatást gyakoroltak rá, és alapvető dolgokról változtatták meg a véleményét. Az első Arthur Koestlerrel történt, aki a politikához való viszonyát terelte más útra. Mint az egyik szocialista országból érkezett emigráns, nemzedékének jellegzetes magatartását követte, amely „fatalizmusból és közönyből jött létre”. „Mínthogy a dolgok nem lehettek másként, mint ahogyan voltak, a legjobb volt teljesen elveszíteni a politika iránti érdeklődést. Ezt a közönyt úgy fejeztem ki tehát Koestler előtt, mint a tisztánlátás és a bölcsesség álláspontját.” A *Sötétség délben* írójának reakciója azonban meglepte: „hirtelen megéreztem, hogy az ő létezése a bizonyítéka annak, hogy hamis, amit mondtam”. A másik beszélgetőtárs Isaiah Berlin volt, aki azt kérdezte tőle, hogy az elbeszélés struktúrái helyett miért nem foglalkozik a 19. századi liberalizmus és nihilizmus kérdéseivel? „Amit Berlin mondanivalójából kihallottam, az volt, hogy az irodalom nem csupán struktúrákból, hanem gondolatokból és történelemből is áll, Koestleréből pedig azt, hogy nincsenek »objektív« indokai annak, hogy a szabadság gyakorlásáról való lemondást válasszuk. Ezek természetesen evidenciák, de ahhoz, hogy magunkévá tesszük őket, a befogadásuknak egy bizonyos módjára van szükség.”

Ezek a személyes példaként említett találkozások arra késztették, hogy átgondolja addigi szakmai tevékenységét; rá kellett döbbsennie, hogy azok a tudományos „eszközök”, amelyeknek kidolgozásával annyi időn át foglalatostkodott, nem az „igazság” elérésének semleges eszközei. Ideológiai választások következményeképpen jutott el hozzájuk; ennek az ideológiának pedig az individualiz-

mus és a relativizmus a „két legismertebb arca”. Mindazonáltal eszébe sem jutott, hogy visszatérjen az irodalom tanulmányozásának ahhoz a módjához, amely elől (többek között) elmenekült Bulgáriából, s amelyet másnak mint *dogmatikusnak* aligha lehetett volna nevezni. De már a hatvanas–hetvenes évek franciaországi fő vonala, az *immanens* kritika sem elégítette ki. „A dogmatikus konzervatívok azt állítják, hogy az ő értékeikről való bármely lemondás minden érték elhagyásával egyenértékű; az »immanens« liberálisok pedig azt, hogy bármely érték utáni sóvárgás obskurantizmushoz és elnyomáshoz vezet. De vajon hinni kell-e nekik?” Todorov a továbbiakban nem akar ennek az alternatívának a rabja maradni. Nem akar többé hátat fordítani az egyetemes értékeknek, hanem más helyet jelöl ki nekik: „a másikkal való lehetséges kiegyezés talajaként, semmint előzetes vívmányként” tételne fel azokat. „Az igazság lehet közös horizont, és inkább vágyott megérkezési, mint kiindulási pont.” A művek egyik lényegi dimenziója az igazság kimondása; ha erről az összefüggésről nem akarunk tudomást venni, az nem „tudományosabbá” teszi a kritikát, hanem meggátolja a művel folytatott valódi dialógust.

Vajon olvasta-e Todorov Gadamer *Igazság és módszer* című, negyedszázaddal korábban megjelent művét (s amelynek részleges kiadása 1976-ban már megjelent franciául)? Nem tudjuk, de az bizonyos, hogy nem hivatkozik rá; holott a dialóguselv Gadamernél a hermeneutikai szituáció alapvető struktúráját alkotja. A bolgár-francia kutató – hasonlóképpen – úgy jellemzi a dialogikus kritikát, hogy az „nem művekről, hanem művekhez – vagy inkább művekkel beszél; megtagadja a jelenlevő két hang bármelyikének kirekesztését. A bírált szöveg nem tárgy, amelyről valamely »metanyelvnek« kellene számot adnia, hanem olyan beszédmód, amely a kritikuséval találkozik; a szerző »te«, és nem »ő«, beszélgetőtárs, akivel emberi értékeket vitatunk meg.” Azt hiszem, Gadamer is egyetértett volna abban, hogy ennek a párbeszédnek a során nem csak azt kérdezzük meg, hogy a másik (a mű) „mit mondott”, hanem azt is, hogy „igaza van-e?”. Ez az attitűd azonban megváltoztatja az irodalomról alkotott képünket is. Ki kell lépnünk az irodalom „autotelikus” karakterének romantikus tradíciójából, belátva, hogy „az emberi létezésre vonatkozik; az igazságra és az erkölcsre irányuló beszédmód; tetszik vagy sem azoknak, akik félnek a nagy szavaktól”. Amint a kritikus tudatosítja magában, hogy mindig egy párbeszéd részese, arra is ráébred, hogy „ez a sajátos párbeszéd csak egyetlen láncszem a megszakíthatatlan láncban, mert a szerző más szerzőknek válaszolt, s mert a kritikus maga is szerzővé lett attól a pillanattól kezdve”. Todorov nem állítja, hogy a „dialogikus kritika” a nyolcvanas évek terméke. Mindig is létezett, akár csak a dogmatizmus és a szkepticizmus. De az esszé megírásának idején úgy látja, hogy ez a kor kedvez a dialogikus gondolkodásmódnak. Életének és munkásságának utolsó három évtizedében ezt a vezérelvet követi majd műveinek hosszú során át.

TZVETAN TODOROV

Az irodalom fogalma

Mielőtt az irodalom „mibenlétének” örvénye magával ragadna, kapaszkodjunk meg egy könnyen elérhető mentőövben: vizsgálódásunk elsősorban nem magára az irodalom létmódjára irányul majd, hanem arra a diskurzusra, amely – hozzánk hasonlóan – megkísérel beszélni róla. A végső cél ugyanaz, csak az útvonal más, amelyen eljutunk hozzá; de ki tudja, a megtett út talán érdekesebb is, mint az a pont, ahová végül megérkezünk. Először is meg kell kérdőjeleznünk az irodalom fogalmának legitimitását: attól még, hogy a szó létezik, vagy egyetemi szintű képzés épül rá, a dolog egyáltalán nem magától értetődő.

Kétségeink igazolásához pedig indokokat is találhatunk, elsőként teljesen empirikus indokokat. A szó és a vele egyenértékű szavak történetét még nem minden nyelvben és minden történeti korban tárták fel teljesen; de még a kérdésre vetett felületes pillantás is megmutatja, hogy nem mindig létezett. Az „irodalom” szó, legalábbis a mai értelmében, nagyon is új keletű az európai nyelvekben: jóformán csak a 19. században jelent meg. De vajon ez egyben azt is jelenti, hogy maga a jelenség szintén történeti, és egyáltalán nem „öröktől való”? Ezen felül számos nyelvben (például az afrikai nyelvekben) nincs általános kifejezés az irodalmi művek összességének megnevezésére; és már nem Lévy-Bruhl korában élünk, amikor is ennek magyarázatát ezeknek a nyelveknek a híres „primitív” természetében látták, miszerint nem ismerik az absztrakciót, így azokat a szavakat sem, amelyek inkább a nemet nevezik meg, nem pedig a fajt. Ezek az első megállapítások kiegészülnek az irodalom jelenlegi megosztottságával, illetve szétaprózódottságával is: ki merné ma eldönteni, hogy mi irodalom, és mi nem az, látván az írásművek végtelen sokféleségét, amelyeket ilyen-olyan szempontból hajlamosak vagyunk mind az irodalomhoz kötni?

Ez az érv nem meghatározó: egy fogalomnak joga van a létezéshez, még akkor is, ha a szókészlet egy meghatározott szava nem feleltethető meg neki; ugyanakkor az irodalom „természetes” jellegének bizonyos fokú megkérdőjelezéséhez vezet. És ha elméleti oldalról közelítjük meg a problémát, az sem szolgál megnyugtatóbb eredménnyel. Honnan a bizonyosság, hogy egy olyan entitás, mint az irodalom, ténylegesen létezik? Tapasztalatból: az iskolában, majd az egyetemen irodalmi műveket tanulmányozunk; ilyen típusú könyveket árulnak kifejezetten erre szakosodott boltokban; megszoktuk, hogy hétköznapi beszélgetések során rendszeresen idézünk „irodalmi” szerzőket. Nagyon úgy tűnik tehát, hogy személyes és társadalmi kapcsolatainkban az „irodalom” mint entitás működik. Legegyen. De mit bizonyítottunk ezzel? Azt, hogy egy nagyobb rendszerben, azaz egy adott társadalomban, egy adott kultúrában létezik egy azonosítható elem, amelyet az irodalom szóval illetünk. És azt bebizonyítottuk-e ezáltal, hogy minden

egyedi produktum, amely ellátja ezt a funkciót, azonos természetű, amely természetet ugyancsak jogunkban áll azonosítani? Egyáltalán nem.

Az entitás egyik megközelítését, azt, amelyik ezt egy nagyobb rendszer eleme-ként azonosítja annak alapján, hogy ez az egység a rendszerben mit „csinál”, nevezük „funkcionálisnak”; a másik megközelítést pedig, amellyel azt vizsgáljuk, hogy az azonos funkciót betöltő minden elem ugyanolyan sajátosságokkal rendelkezik-e, nevezük „strukturálisnak”. A funkcionális és strukturális nézőpontot szigorúan meg kell különböztetnünk egymástól, még akkor is, ha az egyikből a másikba nagyon könnyű az átmenet. A megkülönböztetés szemléltetésére hoz-zunk fel egy másik tárgyat példaként: a reklám bizonyosan meghatározott funk-ciót tölt be társadalmunkban, de a kérdés sokkal bonyolultabbá válik, amikor strukturális identitásáról gondolkodunk: a reklám építhet különféle médiumok-ra, képi, hang- vagy egyéb hatásokra, lehet pillanatnyi vagy időben elnyújtott, lehet folyamatos vagy megszakított, használhat olyan változatos mechanizmuso-kat, mint a közvetlen ösztönzés, a leírás, az utalás, az antifrázis, és így tovább. Fogadjuk el egyelőre, hogy a vitathatatlanul létező funkcionális entitásnak nem felel meg szükségszerűen egy strukturális entitás. A struktúra és a funkció nem fonódnak kölcsönösen egymásba elég erősen, jóllehet megfigyelhetők közöttük rokon vonások. Ez inkább a nézőpont különbözőségének, nem pedig a tárgy kü-lönbözőségének tulajdonítható: ha felismerjük, hogy az irodalom (vagy a reklám) strukturális fogalom, azzal is számolnunk kell, hogy alkotóelemei ugyanakkor funkcióval is rendelkeznek, és ez fordítva is igaz: a „reklám” mint funkcionális entitás egy struktúra részét képezi, amely jelen esetben a társadalom struktúráját jelenti. A struktúra funkciókból áll, a funkciók pedig struktúrát alkotnak, de mi-vel a megismerés tárgyát a nézőpont határozza meg, a kettő különbsége nem el-hanyagolható.

Az „irodalom” mint funkcionális entitás létezése egyáltalán nem vonja tehát maga után egy hasonló strukturális entitás létezését (jóllehet arra ösztönöz min-ket, hogy utánajárjunk, nincs-e mégis így). Márpedig az irodalom funkcionális definícióiból (amikor is inkább azt határozzuk meg, hogy az irodalom mit tesz, nem pedig azt, hogy mi által van) nincs hiány. De ne higgyük, hogy ezen az úton mindig a szociológiához jutunk: amikor egy olyan metafizikus filozófus, mint Hei-degger, a költészet lényegéről elmélkedik, funkcionális szempontból is megra-gadja a fogalmat. Amikor azt mondja, hogy „a művészet lényege: a létező igazsá-gának működésbe lépése”,¹ vagy azt, hogy „a költészet a lét szószerű alapítása”,² akkor azt fogalmazza meg, hogy az egyiknek vagy a másiknak milyennek kellene lennie, de nem ír azokról a sajátos mechanizmusokról, amelyek képessé teszik őket erre a feladatra. A funkció lehet ontológiai, de attól még ugyanúgy funkció marad. Egyébként maga Heidegger is elismeri, hogy a funkcionális entitás nem

¹ Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988), 61.

² Martin HEIDEGGER, „Hölderlin és a költészet lényege”, ford. REDL Károly, in *Az egzisztencializ-mus*, bev. KÖPECZI Béla (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972), 198.

azonos a strukturális entitással, hiszen azt mondja, hogy „e tekintetben minket elsődlegesen a nagy művészet érdekel”.³ Ez esetben nem rendelkezünk tehát egy olyan belső kritériummal, amely lehetővé tenné, hogy minden műalkotást (vagy irodalmi művet) azonosítsunk, csak egy állításunk van arra vonatkozóan, hogy a művészet egy részének (a legjobb részének) mit kellene tennie.

Lehetséges tehát, hogy az irodalom kizárólag funkcionális entitás. De ezen a nyomvonalon nem is megyek tovább, hanem a későbbi csalódás kockázata mellett egyszerűen elfogadom, hogy az irodalomnak van egy strukturális identitása is, és igyekszem megfejtani, hogy ez pontosan miben áll. Ebbe az irányba előttem már számos más optimista is elindult, így az általuk javasolt válaszokra nyugodtan támaszkodhatom. Anélkül, hogy belemennék a történeti részletekbe, a két leggyakrabban javasolt megoldástípust veszem vizsgálat alá.

Nagy vonalakban az ókortól a 18. század közepéig implicit vagy explicit módon ugyanaz a meghatározás jelenik meg a nyugati világ művészetelmélettel foglalkozó gondolkodóinak írásaiban. Ha közelebbről vesszük szemügyre ezt a meghatározást, akkor megfigyelhetjük, hogy két, egymástól különválasztható elemet tartalmaz: általánosságban véve a művészet utánzás, formai megvalósulása az ehhez használt anyagtól függően mindig más és más; az irodalom nyelvi, a festészet pedig képi utánzás. Ezen belül viszont nem egészen mindegy, miféle utánzásról van szó, hiszen nem szükségszerű, hogy valós dolgokat utánzunk, ugyanúgy utánozhatunk fikatív dolgokat is, amelyeknek ehhez nem feltétlenül kell létezniük. Az irodalom *fikció*: ez tehát az első strukturális definíciója.

Ez a definíció természetesen nem egyetlen nap alatt született, és sokféle csomagolásban látott napvilágot. Feltételezhetjük, hogy az irodalom ezen sajátossága készítette Arisztotelészt a következő megállapítás megfogalmazására: „a költészet inkább az általánosot, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el”⁴ (ez a megjegyzés egyidejűleg másra is vonatkozik): az irodalmi szöveg nem egyedi tetteket jelenít meg, amelyek a valóságban ugyanúgy megtörténhetnek. Később, egy másik korban mindez úgy hangzott, hogy az irodalom alapvetően hazug, hamis; Frye felhívta a figyelmet arra a kétélű jelenségre, hogy a „mese”, a „fikció” és a „mítosz” szavak az „irodalomra” és a „hazugságra” egyaránt ráhúzhatóak. Ez ebben a formában persze nem egészen helytálló: az irodalmi szövegek legalább annyira „igazak”, mint amennyire „hamisak”; az első, a modern korban logikával foglalkozó tudósok (például Frege) pedig már utaltak arra, hogy az irodalmi szöveg nem veti alá magát az igazság próbájának, se nem igaz, se nem hamis, hanem éppenséggel: fikcionális. Amely megállapítás mára már közhellyé vált.

De beérhetjük-e ezzel a definícióval? Talán érdemes elgondolkodni azon, hogy nem az irodalom következményével helyettesítjük-e éppen a definíciót. Semmi akadálya, hogy egy valós eseményt felidéző történetet irodalminak tekintsünk;

³ Martin HEIDEGGER, *A műalkotás...*, 66.

⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Budapest: Magyar Helikon, 1974), 22.

még a megfogalmazásán sem kell változtatni, elegendő magunk számára csupán annyit leszögeznünk, hogy számunkra a történet igazsága nem érdekes, és úgy olvassunk, „mintha” irodalom lenne. Bármilyen szöveget lehet „irodalmi” szöveggént olvasni: az igazság kérdése fel sem merül, *mert a szöveg irodalmi*.

Ezzel nem is annyira az irodalom fogalmának meghatározásához, mint inkább – közvetve – egyik sajátosságához kerültünk közelebb. De megfigyelhető-e ez minden irodalmi szövegben? Csupán a véletlen műve lenne, hogy az irodalom egy részére (regényekre, novellákra, színdarabokra) előszeretettel alkalmazzuk a „fikció” szót, míg egy másik részénél, nevezetesen a költészetnél, sokkal ritkábban, vagy szinte soha nem használjuk a kifejezést? Legszívesebben azt mondanánk, hogy a regényhez hasonlóan, amely se nem igaz, se nem hamis, noha valamilyen eseménysort ír le, a költészet nem tekinthető sem fiktívnek, sem nem fiktívnek: a kérdés tulajdonképpen fel sem merül, ugyanis a költészet nem mesél el semmit, nem nevez meg egyetlen eseményt sem, hanem az esetek nagy többségében megelégszik azzal, hogy egy gondolatot vagy benyomást megfogalmazzon. A „fikció” szűkebb értelmű kifejezése tehát nem alkalmazható a költészetre, mert ez esetben az általános meghatározásként felvetett „utánzás” szónak minden sajátos jelentését le kell vedlenie magáról ahhoz, hogy továbbra is érvényes tudjon maradni; a költészet gyakran semmilyen külső jelenséget nem idéz fel, önmagában is megáll. A kérdés még tovább bonyolódik, ha olyan műfajok felé fordulunk, amelyeket gyakran „kis” műfajoknak minősítenek, holott a világ minden „irodalmában” szép számmal jelen vannak: ilyenek az imák, a szónoklatok, a közmondások, a találós kérdések, a kiszámoló versikék (amelyek mindegyike természetesen más és más problémát vet fel). Akkor ezekről most kijelentjük, hogy szintén „utánoznak”, vagy kivesszük őket az „irodalom” kifejezéssel megjelölt dolgok összességéből?

Ahogy az, hogy minden, amit szokás szerint irodalminak tekintünk, nem feltétlenül fikció, úgy az is igaz, hogy minden fikció nem kötelező érvényűen irodalom. Vegyük példának okáért Freud esetleírásait: nem lenne helyénvaló azon gondolkodni, hogy vajon a kis Hans vagy a farkasember életében minden bonyodalom igaz-e vagy sem; ezek a történések pontosan a fikció státusába tartoznak: mindössze azt ítélnéljük meg velük kapcsolatban, hogy jól vagy rosszul támasztják alá Freud elméletét. De választhatunk egy egészen más példát is: bevonjuk-e a mítoszokat az irodalomba (miközben tisztában vagyunk azzal, hogy bizonyára mindegyik fikció)?

Természetesen nem én vagyok az első, aki kritikával illeti az utánzás fogalmát az irodalomban vagy a művészetben. Az európai klasszicizmus idején többen próbáltak rajta változtatni, hogy használhatóvá tegyék. Hiszen a terminus jelentését olyan általánosra kellene szélesíteni, hogy az minden felsorolt tevékenységnek megfelelően; úgy viszont sok más dologra is ráaggatható, ami pedig pontosítást tesz szükségessé: az utánzásnak „művészinek” kell lennie; és ezzel máris ugyanott vagyunk: a meghatározáson belül a terminust önmagával definiáljuk. Az áttö-

rés valamikor a 18. században következik be, amikor is a régi definíciót végre felváltja egy új, az addigitól teljesen független meghatározás. Mi sem árulkodik erről beszédesebben, mint egyben a kettős korszakhatárt is kijelölő két írásmű címe. 1746-ban megjelenik egy, a kor szellemiségét remekül összefoglaló esztétikai értekezés: Batteux apát *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [A szépművészetek közös alapvetése] című műve; a szóban forgó alapvetés pedig nem más, mint a szép természet utánzása. Ezzel cseng össze Karl Philipp Moritz 1785-ben megjelent *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* [A szépművészetek és a tudományok egyesítéséről az önmagában kiteljesedett fogalma alatt] című műve. A különböző képzőművészeti ágakat ő is összevonja, ám ezúttal a szépség nevében, amely alatt egyfajta „önmagában kiteljesedést” kell érteni.

Az irodalom második nagy definíciója tulajdonképpen már a szép fogalma köré épül; a „tanítási” szándékot a „tetszeni” akarás felülírja. A szép fogalma a 18. század végén kristályosodik ki igazán a műalkotás tárgyra nem irányuló, nem eszközszerű jellegének hangsúlyozásával. A szép korábban összerosódott a hasznossal, de ettől kezdve meghatározása kifejezetten haszontalan természetén alapszik. Moritz ezt írja: „Az igazi szép abban rejlik, ha egy dolog csakis önmagát jelenti, csakis önmagát nevezi meg, csakis önmagát tartalmazza, önmagában kiteljesedett egész.”⁵ A művészetet a szép fogalmával határozza meg: „Ha egy műalkotásnak az lenne az egyedüli létjogosultsága, hogy egy rajta kívül álló dolgot jelöljön, akkor ezáltal kellékké válna; ezzel ellentétben a szép esetében mindig arról van szó, hogy ő maga legyen az elsődleges.”⁶ A festészet képek sokasága, amelyeket saját magukért veszünk észre, nem valami hasznos célt szem előtt tartva; a zene hangok összessége, amelyek önmagukban képviselik az értéket. Az irodalom pedig a nyelv nem eszközként való használata, amely szintén önmagában értékes; ahogyan Novalis mondja, „egy kifejezés a kifejezésért”.⁷ *Théories du symbole* [Szimbólumelméletek]⁸ című kötetem központi fejezeteiben részletesen foglalkozom ezzel a fordulattal.

Ezt az álláspontot teszik magukévá a német romantikusok, majd adják tovább később a szimbolistáknak; Európa minden szimbolista és poszt-szimbolista irányzatában ez lesz az uralkodó álláspont. Amely ráadásul olyannyira jól tartja magát, hogy a modern irodalomtudomány megalapozásának első kísérletei is ebből indulnak ki. Legyen szó akár az orosz formalizmusról, akár az amerikai *New Criticism*ről, a posztulátum mindig ugyanaz. A költői funkció magára az „üzenetre”

⁵ Karl Philipp MORITZ, *Essai de réunion de tous les beaux-arts*, 1785, 17. Saját fordításom.

⁶ Karl Philipp MORITZ, *Essai...*, 17. Saját fordításom.

⁷ NOVALIS, *Oeuvres Complètes* (Paris: Aubier, 1975), II. köt., III. szekció, 250. töredék. Novalis *Töredékeiről* magyarul lásd a következő kötetet: Novalis, „Töredékek”, in *A romantika*, ford. RÓNAY György. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1978), 147–148.

⁸ Tzvetan TODOROV, *Théories du symbole* (Paris: Seuil, 1977).

teszi a hangsúlyt. Az irodalmi gondolkodást máig ez a nézet uralja, még ha a definíció megfogalmazásában találunk is különbségeket.

Az igazat megvallva az irodalom illeten meghatározása nem nevezhető strukturálisnak; azt foglalja össze, mit kell tennie a költészetnek, de azt nem mondja meg, hogyan jut el oda. A funkcionális célirányosság azonban nagyon hamar kiégyesült egy strukturális nézőponttal: létezik egy szempont, amely az összes többi szempontnál jobban hozzájárul ahhoz, hogy a művet önmagában tekintsük, ez pedig szisztematikus jellege. Már Diderot is így határozta meg a szép fogalmát; később a „szép” kifejezést felváltja a „forma”, amelynek a helyébe még később a „struktúra” fogalma lép. Az irodalom formalista megközelítésének legfőbb érdeme (amellett, hogy egy új tudományág, a poétika is kisarjadt belőle), hogy az irodalmi rendszert, a mű rendszerét tanulmányozza. Ebben a felfogásban az irodalom tehát egy *rendszer*, egy szisztematikus nyelv, amely rendezettségével önmagára hívja fel a figyelmet, s így autotelikussá válik – íme a második strukturális definíció.

Vizsgáljuk meg most ezt a feltevést. Az irodalmi az egyedüli szisztematikus nyelv? A válasz kétségkívül az, hogy nem. Nemcsak az általában az irodalomhoz hasonlított területeken – például a reklámban – figyelhető meg a szigorú megszerkesztettség, valamint azonos mechanizmusok (rimek, többértelműség stb.) használata, hanem azokon is, amelyek elvben igen távol állnak tőle. Allíthatjuk-e, hogy egy jogi vagy politikai beszéd nincs megszerkesztve, nem szigorú szabályoknak engedelmeskedik? Nem véletlen egyébként, hogy egészen a reneszánsz koráig, és főleg az ókori görög és latin kultúrában a poétika mellett jelentős szerepet játszott a retorika is (sőt, azt kell mondanunk, hogy a retorika volt az elsődleges, a poétika csak utána következett), amelynek az volt a feladata, hogy az irodalmi diskurzustól különböző diskurzusok törvényeit kodifikálja. Még meszebbre merészkedve azt is érdemes megvizsgálunk, mennyiben helytálló egy olyan fogalom bevezetése, mint a „mű rendszere”, márpedig pontosan azért, mert egy ilyen „rendszer” bármikor könnyedén felállítható. A nyelv kevés fonémát tartalmaz, és még kevesebb megkülönböztető jegyet; az egyes paradigmák a nyelvtani kategóriái véges számúak: nemhogy gond nélkül, egyenesen elkerülhetetlenül ismétlésekbe futunk bele. Tudjuk, hogy Saussure-nek volt egy feltevése a latin költészetéről, amely szerint a költők a versbe beleszóttak egy tulajdonnevet, annak a nevét, akihez vagy akiről a vers szólt. Feltevése zsákutcába vezetett, de nem bizonyítékok híján, hanem éppen ellenkezőleg, a bizonyítékok sokasága miatt: egy hosszabb versben bármilyen tulajdonév előfordulhat. És miért szorítkoznánk kizárólag a költészetre: „Ez a szokás második természetévé vált minden művelt rómainak, adandó alkalommal mind tollat ragadtak, ha akár egy szó, nem több, bármilyen jelentéktelen mondanivalójuk akadt.”⁹ És miért kellene megállnunk a

⁹ Ferdinand de SAUSSURE, *Anagrammes homériques* (Limoges: Édition Pierre-Yves Testenoire, Lambert-Lucas, 2013), 117. Saját fordításom.

rómaiaknál? Saussure egészen odáig elment, hogy egy latin szövegben, amelyet a helyi tanintézmény diákjai a 19. században gyakorlásra használtak, felfedezte Eton nevét; szerencsétlenségére a szöveg szerzője a cambridge-i King's College egyik tudós tanára volt a 17. században, és a szöveget csak száz évvel később kezdték el használni Etonban!

Ha a rendszer ilyen könnyen fellelhető bármiben, akkor tulajdonképpen nincs semmiben. De tegyünk még egy próbát: vajon minden irodalmi szöveg annyira szisztematikus, hogy önmagába zártnak, tárgyatlannak, homályosnak tarthatjuk? Ez az állítás elég jól védhető, ha a versre alkalmazzuk, amely, ahogyan Moritz mondta volna, önmagában elégséges, befejezett dolog; de mi a helyzet a regény-nyelv? Egyáltalán nem gondoljuk, hogy a regény csupán „életkép”, az élet egy olyan „szelete”, amely nem engedelmeskedik semmilyen konvenciónak, vagyis amelyben nincs rendszer; csak hogy a benne rejlő rendszer nem teszi a regény nyelvét „homályossá”. Éppen ellenkezőleg, ez utóbbi arra szolgál (legalábbis az európai klasszikus regényekben), hogy témákat, eseményeket, cselekedeteket és szereplőket ábrázoljon. Azt sem állíthatjuk, hogy a regény célja nem a nyelvben, hanem a regény mechanizmusában lakozik: ebben az esetben az ábrázolt világ az, ami „homályos”; de a homályosságnak (a tárgyatlanságnak, az önmagába zárt-ságnak) ezen elmélete nem alkalmazható-e vajon bármely hétköznapi beszélgetésre?

Korunkban többen megkísérelték ötvözni az irodalom kétféle definícióját. De mivel külön-külön egyikük sem kielégítő, egyszerű egymáshoz toldásuk nem visz minket előre; gyengéiket csak úgy lehetne orvosolni, ha mindkettőt élesen és határozottan *megfogalmazzánk*, ahelyett, hogy egyszerűen egymáshoz illesztենék vagy, urambocsá, összemossnánk őket. Mert általában sajnos ez történik. Nézzünk erre is néhány példát.

René Wellek Austin Warrennel közösen írt *Az irodalom elmélete* című könyvének egyik fejezetében az „irodalom természetével” foglalkozik. Először megállapítja, hogy a „legegyszerűbb megoldás [...], ha figyelembe vesszük a nyelv irodalmi felhasználásának sajátos jellegét”,¹⁰ és a felhasználás három fő típusát különbözteti meg: a nyelv irodalmi, mindennapi és tudományos használatát. Majd szembeállítja az irodalmi használatot a másik kettővel. Az irodalmi nyelv a tudományos nyelvvel ellentétben „konnotatív”, azaz asszociációkban gazdag és kétértelmű; homályos (a tudományos nyelvhasználatban ezzel szemben „a jel egyszerűsmind átlátszó is, nem vonja magára a figyelmet, hanem arra irányítja, amit jelöl”¹¹); ezen felül az irodalmi nyelv funkcióját tekintve sokoldalú: a referenciális mellett expresszív és pragmatikus (konatív) funkciója is van. A mindennapi gyakorlattal szemben a nyelv irodalmi használata sokkal szisztematikusabb („[a] köl-

¹⁰ René WELLEK és Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, ford. SZILI József (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972), 29.

¹¹ René WELLEK és Austin WARREN, *Az irodalom...*, 29.

tői nyelv szervezi, feszesebbé teszi a mindennapi nyelv eszközeit¹²), és önmagáért való (autotelikus), abban az értelemben, hogy saját magán belül találja meg létjogosultságát.

Az eddigiek alapján úgy tűnhet, hogy Welles az irodalomról alkotott második definíciónk híve. A különböző funkciók (referenciális, expresszív, pragmatikus) hangsúlyozása távolra vihet minket az irodalomtól, ahol a szöveg önmagában is megáll (ezt nevezzük esztétikai funkciónak; Jakobson és Mukařovsky már a harmincas években ebben az irányban tapogatózott). Ezeknek a funkcionális céloknek a strukturális következménye pedig a rendszer, valamint a jel összes szimbolikus lehetőségének kiemelése.

Welles bevezet azonban egy másik megkülönböztetést, amely egyértelműen a mindennapi és az irodalmi nyelvhasználat szembeállítását viszi tovább: „A legvilágosabban a tárgyjelölés vonatkozásában nyilvánul meg az irodalom természete”,¹³ mondja Welles, hiszen az, amit a legirodalmibb művek „jelölnek, a fikció, a képzelet világába tartozik. A regényben, a költeményben vagy a drámában foglalt közlések nem betű szerint igazak, nem logikai ítéletek”.¹⁴ És végül arra jut, hogy „ez a fiktív jelleg az irodalom megkülönböztető vonása”.¹⁵

Vagyis ha jobban megnézzük, az irodalom második definíciójától észrevétlenül visszakanyarodtunk az első meghatározásához. Az irodalmi nyelv használatát már nem szisztematikus (és ennél fogva autotelikus) jellege határozza meg, hanem a benne foglalt fikció, a se nem hamis, se nem igaz közlések. Vajon ez azt jelenti, hogy az egyik tulajdonság egyenértékű a másikkal? De egy ilyen kijelentést nem ártana rendesen kifejteni (bizonyításról már nem is beszélve). Mert azzal nem igazán jutunk előrébb, hogy Welles megállapítja, hogy mindezek a feltételek (szisztematikus szerveződés, a jel tudatos felismerése és a fikció) szükségesek a műalkotás jellemzéséhez; a mi kérdésünk a következő: melyek azok a kapcsolatok, amelyek egyesítik ezeket a feltételeket?

Northrop Frye hasonló irányból közelíti meg a problémát *A kritika anatómiája* *Literális és deskriptív fázisok: a szimbólum mint motívum és mint jel* című fejezetében. Első lépésben ő is különválasztja az irodalmi nyelvhasználatot a nem irodalmi nyelvhasználatától (amely magában foglalja, amit Welles „tudományos” és „mindennapi” nyelvnek nevez). A szembeállítás nála azonban a külső jelentésirány (ami magán a jelen túlmutat) és a belső jelentésirány (a jelek önmaguk vagy más jelek felé mutató iránya) között van. A centrifugális és centripetális hatás, a literális és deskriptív fázis, valamint a szimbólumjelek és szimbólummotívumok ellentétpárjai hozzárendeződnek az első, alapvető megkülönböztetéshez. Az irodalmi nyelvhasználatot a belső jelentésirány jellemzi. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy Frye Welleshez hasonlóan soha nem állítja, hogy az irodalmi nyelv jelentés-

¹² René WELLEK és Austin WARREN, *Az irodalom...*, 32.

¹³ René WELLEK és Austin WARREN, *Az irodalom...*, 33.

¹⁴ René WELLEK és Austin WARREN, *Az irodalom...*, 33.

¹⁵ René WELLEK és Austin WARREN, *Az irodalom...*, 35.

iránya kizárólagosan mindig befelé mutatna, csak azt, hogy az esetek többségében ez jellemző.

Itt is az irodalom második definíciójának egyik változatával van dolgunk, és itt is úgy csúszunk át az elsőbe, hogy szinte észre sem vesszük. Frye azt írja: „Minden irodalmi verbális struktúra végső jelentésiránya befelé mutat. Az irodalomban a külső jelentés mércéi másodlagosak, mert az irodalmi művek nem úgy lépnek fel, mintha leírnának vagy állítanának valamit, s ezért sem nem igazak, sem nem hamisak. [...] Az irodalomban a tény- vagy igazságkérdések annak az elsődleges irodalmi célnak vannak alárendelve, hogy egy önmagáért való verbális struktúra jöjjön létre, és a szimbólumok jelértékei alá vannak rendelve annak, hogy milyen jelentőségük van az egymással összekapcsolt *motívumok struktúrájában*.”¹⁶ Ebben az utolsó mondatban már nem az átláthatóság, hanem a nem fikatív jelleg (az igaz-hamis rendszerhez való tartozás) áll, szemben a homályossággal.

A kulcs, amely lehetővé tette ezt a váltást, a „belső” kifejezés. A szó mindkét definícióban szerepel, először mint a „homályos”, másodjára mint a „fikcionális” szinonimája. A nyelv irodalmi használata „befelé mutat”, már amennyiben magukra a jelekre helyezük a hangsúlyt, és már amennyiben a jelek által megidézett valóság fikatív. De a „belső” szó két jelentése között az egyszerű többértelműségen (tehát az eleve adott félreérthetőségen) túl talán létezik egyfajta kölcsönviszony, miszerint minden „fikció” „homályos”, és minden „homályosság” „fikatív”. Ezt sugallja Frye, amikor a következő oldalon kijelenti, hogy ha egy történelmi könyv a szimmetria (értsd rendszer, tehát autotelikus) elvének engedelmessé válik, akkor belépne az irodalom, vagyis a fikció területére. Vizsgáljuk meg, hogy ez a kettősség mennyire valós, és így talán sikerül rávilágítanunk az irodalomról alkotott két definíciónk kapcsolatának természetére is.

Vegyünk egy történelmi könyvet, és tegyük fel, hogy az a szimmetria elvének engedelmessé válik (és ennél fogva második definíciónk szerint irodalomnak tekintendő); ez elég is ahhoz, hogy fikció (és első definíciónk értelmében irodalom) váljon belőle? Nem. Történelemkönyvnek nagy valószínűséggel csapnivaló lenne, ha csak azért, hogy megőrizze a szimmetriákat, kész lenne elferdíteni az igazságot; ugyanakkor itt az „igaz” és a „hamis” felcsereléséről van szó, nem pedig az „igaz-hamis” és a „fikcionális” közti átmenetről. Hasonlóképpen egy politikai beszéd is lehet nagyon szisztematikus, azaz szigorúan szerkesztett, de ettől még nem válik fikcionálissá. Radikális-e a különbség a szöveg „szisztematikuságát” tekintve egy valós útleírás és egy képzeletbeli útleírás között (amikor az egyik fikatív jellegű, a másik pedig nem)? A rendszerezés igénye, a belső szervezettség nem vonja maga után azt, hogy a szöveg fikatív jellegű legyen. Ez a kölcsönviszony legalább az egyik irányban egyszerűen nem működik.

De mi a helyzet a másik iránnyal? A fikatív jellegből szükségszerűen következik a kontextus előtérbe helyezése? Minden attól függ, hogy milyen értelmet adunk a

¹⁶ Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József (Budapest: Helikon Kiadó, 1998), 66.

kontextus kifejezésnek. Ha a szűkebb értelemben vett ismétlődést vagy szintagmatikai irányt (a paradigmaticussal szembeállítva) értjük alatta, ahogyan azt Frye bizonyos megjegyzései sejtene engedik, akkor bizonyosan léteznek olyan fikatív jellegű szövegek, amelyek nem rendelkeznek ezzel a sajátossággal: olyan elbeszélések, amelyeket egyedül az egymásutániség és az ok-okozati logika irányít (még ha ritka is a példa az ilyen típusú szövegre). Ha a kifejezést tágabb értelemben vesszük, vagyis „bármiféle szervezethez való tartozást” értjük alatta, akkor minden fikatív szöveg rendelkezik ezzel a „belső jelentésiránnyal”, ugyanakkor nehezen találunk olyan szöveget, amely nem rendelkezik vele. Vagyis a kölcsönviszony ebben az irányban sem érvényesül, így nincs jogunk azt állítani, hogy a „belső” szó két jelentése egy az egyben átfedi egymást. És ezzel eredeti szembeállításunkat (és a két definíciót) újfént megvizsgáltuk, anélkül, hogy konkrétan szó esett volna róluk.

Az eddigiekből azt szűrhetjük le, hogy a kétféle meghatározás lehetővé teszi, hogy számos, de nem minden általában irodalminak minősített művet azonosítsunk; valamint hogy a két definíció rokonságban áll egymással, de nem feltételezik egymást kölcsönösen. Egyelőre nem léptünk ki a meghatározatlanság és bizonytalanság ködéből.

Vizsgálódásom viszonylagos kudarca talán magával a feltett kérdés természetével magyarázható. Végig azon gondolkodtam, mi különbözteti meg az irodalmat attól, ami nem irodalom. Mi a különbség a nyelv irodalmi és nem irodalmi használata között? Márpedig ha innen közelítünk az irodalom fogalmához, az anynyit jelent, hogy egy másik koherens fogalom, a „nem irodalom” létét eleve elfogadom. Nem ez utóbbi vizsgálatából kellene inkább kiindulnom?

Akár deskriptív irodalomról (Frye), akár mindennapi nyelvhasználatról (Wellek), akár hétköznapi, gyakorlati vagy normális nyelvhasználatról esik szó, mögötte mindig valamiféle egység feltételeződik, amelyről egyhamar kiderül, ha egy kicsit megkapargatjuk, hogy merőben problematikus. Nyilvánvalónak tűnik, hogy ez az entitás – amely magában foglalja a mindennapi beszélgetést és a tréfát, a közigazgatás és a jog szertartásos nyelvét, az újságírók és a politikusok nyelvét, valamint a tudományos írásokat és a filozófiai vagy vallásos műveket egyaránt – nem egységes egész. Nem tudni pontosan, hányféle típusú diskurzus létezik, de abban könnyen egyetérthetünk, hogy egynél bizonyosan több.

Be kell vezetnünk az irodalom fogalmához képest egy átfogóbb fogalmat: a *diskurzus* fogalmát, a (nyelv)„használat” funkcionális elméletének strukturális megfelelőjét. Miért van szükség ennek az új fogalomnak a bevezetésére? Azért, mert a nyelv szavakból és nyelvtani szabályokból mondatokat alkot. A mondatok pedig csak kiindulópontjai a diskurzív működésnek: ezek a mondatok egymással összekapcsolódnak, és egy bizonyos társadalmi és kulturális közegben kialakulnak; kijelentésekké [énonccés] válnak, a nyelv pedig diskurzussá. Ráadásul a diskurzus nem egy, hanem funkcióit és formáit tekintve egyaránt sokféle: mindenki tudja, hogy nem lehet egy hivatalos jelentés helyett magánlevelet küldeni, és hogy

ezt a kettőt nem ugyanúgy kell megírni. A nyelv szintjén bármely verbális, fakultatív sajátosság kötelezővé tehető a diskurzusban; a diskurzus összes lehetséges kodifikációja közül a társadalom által kiválasztott az, amely meghatározza azt, amit *műfajai rendszerének* hívunk.

Az irodalmi műfajok például tulajdonképpen a társadalom által megállapodással tett diskurzus lehetséges változatai közötti választások. A szonett például egy olyan típusú diskurzus, amelyet a versmértékkel és a rímmel kapcsolatos szigorú szabályok jellemeznek. De nincs semmi okunk arra, hogy pusztán az irodalomra korlátozzuk a műfaj fogalmát: rajta kívül sem más a helyzet. A tudományos diskurzus elvben kizárja az egyes szám első és második személy használatát csakúgy, mint a jelen időtől eltérő igeidők alkalmazását. A szellemes mondások más diskurzusokból hiányzó szemantikai szabályokat tartalmaznak, a diskurzus szintjén metrikus és nem kodifikált felépítésük azonban a különleges elhangzásuk folyamán rögzül. Bizonyos diszkurzív szabályok paradox módon a nyelv egyik szabályát megszüntetik; Samuel Levin és Jean Cohen mutattak rá arra, hogy bizonyos nyelvtani vagy szemantikai szabályokat eltöröltek a modern költészetben. De a diskurzus felépítésében és kialakulásában mindig szabályokkal találkozhatunk, ráadásul nem kevés szabállyal; a bizonyíték erre nézve, hogy az ilyen „eltérő” költeményekben könnyen felfedezhetjük azt a nyelvészeti szabályt, amelyet áthágtak: tehát nem eltörölték azt, hanem inkább ellentmond neki egy új szabály. Láthatjuk, hogy a diskurzus műfajai ugyanannyira függenek a nyelvi anyagtól, mint a társadalom által történelmileg meghatározott ideológiától.

Ha elfogadjuk a diskurzusok (többes számban!) létezését, az irodalmi sajátosságról alkotott kérdésünket a következőképpen kell újrafogalmaznunk: léteznek-e olyan szabályok, amelyek az (intuitív módon azonosított) irodalom összes instanciáinak sajátjai és csakis nekik? Ám ha így tesszük fel a kérdést, véleményem szerint csak nemleges választ kaphatunk rá. Már sok példát felsoroltam annak bizonyítására, hogy az „irodalmi” sajátosságok az irodalmon kívül is megtalálhatóak (a szójátékoktól és a kiszámoló versikéktől a filozófiai elmélkedésig, az újságírói riporttól az útleírásokig); és arról is volt szó már, hogy lehetetlen közös nevezőt találni az összes „irodalmi” mű meghatározására (hacsak azt nem, hogy mindegyik a nyelvhasználattal jellemezhető).

A dolgok radikálisan megváltoznak, ha nem az „irodalom”, hanem annak alosztályai felé fordulunk. Bizonyos típusú diskurzusok szabályait egyáltalán nem nehéz meghatározni (ezt tették régtől fogva az *Ars poeticák*, igaz hogy gyakran összekeverték a leírást az előírással); máshol a megfogalmazás nehezebb, de „diszkurzív képességünknek” köszönhetően mindig érezzük az ilyen szabályok létezését. Láttuk egyébként, hogy az irodalom első definíciója nagyon jól illett a narratív prózára, míg a második a költészetre; talán nem tévedünk, ha e két egymástól teljesen független definíció eredetét e két különböző „műfaj” létében keressük: az irodalom, amelyet tanulmányoztunk, nem ugyanaz az egyik és másik esetben. Az első definíció az elbeszélésből indul ki (Arisztotelész eposzról és tra-

gédiáról beszél, nem költészetéről), a második viszont a költészetből (például Jakobson verselemzése): így jellemezték két nagy irodalmi műfajt, minden alkalommal abban a hiszemben, hogy az egész irodalmat tanulmányozták.

Ugyanilyen módon lehet azonosítani az általában „nem irodalminak” tartott diskurzusok szabályait is. A következő feltevést javaslom: ha a strukturális nézőpont mellett döntünk, akkor megfigyelhetjük, hogy minden általában irodalmi minősített diskurzusnak léteznek nem irodalmi „rokonai”, amelyek közelebb állnak hozzá, mint bármely más „irodalmi” diskurzus. Például a lírai költészet bizonyos fajtája és az ima több közös szabálynak engedelmeskedik, mint ugyanaz a lírai költészet és a *Háború és béke* típusú történelmi regény. Így az irodalom és nem irodalom közötti szembeállítás felváltja a diskurzusok tipológiája. Az „irodalom fogalmának” meghatározásáról szóló összegzésemben csatlakozom az utolsó klasszikus, s egyben az első romantikus írókhoz. Condillac ezt írja *De l'art d'écrire* [Az írás művészetéről] című művében: „Minél több olyan nyelv keletkezett, amelyet érdemes tanulmányozni, annál nehezebb megmondani mit értünk költészet alatt, mert minden nép más fogalmat alkotott róla. [...] A költészet természete minden egyes költemény esetében csak megegyezésen [!] alapuló természet, amely túlságosan is sokat változik ahhoz, hogy meg lehessen határozni. [...] Hiába próbáljuk meg felfedezni a költészeti stílus lényegét: nincs ilyen.”¹⁷ Friedrich Schlegel pedig ezt írja az *Athenaeum Töredékeiben* [Fragments]: „A költészet definíciója csak azt tudja meghatározni, hogy milyennek kellene lennie a költészetnek, és nem azt, hogy milyen volt vagy milyen valójában; különben legrövidebb formájában fejeződné ki: a költészet az, amit annak nevezünk bármikor, bárhol.”¹⁸

Az általunk bejárt útnak az eredménye negatívnak tűnhet: hiszen tagadja az „irodalom” strukturális fogalmának legitimitását, és vitatja egy homogén „irodalmi diskurzus” létezését. Akár legitim a funkcionális fogalom, akár nem, a strukturális fogalom biztosan nem az. De az eredmény csak látszólag negatív, hiszen az egyetlen irodalom helyén felbukkan számos diskurzustípus, amelyek ugyanannyira figyelemre méltóak. Bár a megismerni kívánt témát nem pusztán ideológiai okokból (amelyeket ez esetben ki kellene fejteni) választottuk, már jogunk sincs ahhoz, hogy egyedül csak az irodalmi alfajokkal foglalkozzunk, még akkor sem, ha munkahelyünket (francia, angol vagy orosz) „irodalom tanszéknek” hívják. Még egyszer idéznem kell Frye-t, de immáron fenntartások nélkül: „a mi irodalmi univerzumunk kiterjed a teljes verbális univerzumra”¹⁹ (*A kritika anatómiája*) vagy egy kicsit hosszabban: „Minden irodalomtanárnak tudatában kellene lennie annak, hogy az irodalmi tapasztalat csak a verbális jéghegy látható csúcsa: alatta található a retorikai reakciók tudatküszöb alatti területe, amelyeket a reklá-

¹⁷ Étienne Bonnot de CONDILLAC, „De l'art d'écrire”, in *Cours d'étude pour l'instruction du Prince de Parme*, 1775, 385. Saját fordításom

¹⁸ Friedrich SCHLEGEL, *Fragments*, traduit par Charles LE BLANC (Paris: José Corti, 1996). Saját fordításom.

¹⁹ Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Ford. SZILI József (Budapest: Helikon Kiadó, 1998), 300.

mok, a társadalmi vélemények és a mindennapi beszélgetések váltanak ki; ezek a reakciók elérhetetlenek az irodalom mint olyan számára, még ha a legnépszerűbb formákban jelennek is meg, mint amilyen a film, a televízió vagy a képregények világa. Az irodalomtanárnak pedig a diák teljes verbális tapasztalatával van dolga, beleértve a kilencztednyi irodalom alatt lévő tapasztalatát is.”²⁰ (*The Secular Scripture* [Szekuláris írás])

El kell ismernünk tehát, hogy létezik egy, a jelentéstannal foglalkozó nyelvészek és az irodalmárok, a szociolingvisztikával és etnolingvisztikával foglalkozó nyelvészek, a nyelvfilozófusok és pszichológusok között egyelőre szigorúan felosztott, ámde koherens tudományterület, amelyben a poétika helyébe a diskurzus elmélete és műfajainak elemzése lép. Ebből a meg gondolásból íródtak a következő oldalak.

(*La notion de littérature, in Les genres du discours. [Seuil, 1978], 13–27.*)

Fordította: Schneller Dóra

²⁰ Collected works of Northrop FRYE, *The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory 1976–1991*. Vol. 18., eds. Joseph ADAMSON és Jean WILSON (Toronto: Buffalo és London: University of Toronto Press), 2006, 109. Saját fordításom.

TZVETAN TODOROV

Az olvasás mint konstrukció

Nehezen észleljük a mindenütt jelenvalót. Mi sem általánosabb az olvasás tapasztalatánál, ám egyetlen tapasztalat sem olyan mellőzött, mint az olvasásé. Az olvasás: olyannyira magától értetődő, hogy első pillantásra azt hihetnénk, semmi mondandónk nincs róla.

Az irodalmi tanulmányokban olykor – ritkán – foglalkoztak az olvasás problematikájával, mégpedig két teljesen eltérő nézőpontból: míg az egyik az olvasókat vette figyelembe, történelmi vagy társadalmi, kollektív vagy egyéni különbségük szerint, a másik az olvasóról kialakított képet, ahogyan az bizonyos szövegekben ábrázolódik: az olvasó mint szereplő, vagy akár mint a narráció címzettje („narrataire”). Marad azonban egy feltáratlan terület, amely, bár nincs ábrázolva a szövegben, elébe kerül az egyéni különbségeknek: ez pedig az olvasás logikája.

Többféle olvasási típus létezik. A továbbiakban csupán egyet vizsgálok, de messze nem a legjelentéktelembbet: a klasszikusan fikciós, egészen pontosan az úgynevezett ábrázoló szövegek olvasását. Egyedül ez az az olvasás, amely konstrukcióként valósul meg.

Habár a művészetre és az irodalomra ma már nem utánzasként tekintünk, nem könnyű felhagynunk azzal az egészen a nyelvi szokásainkba is beleíródott szemléletmóddal, amelynek értelmében a regényt az ábrázolás fogalmi szerint, a regényt megelőző valóság átdolgozásaként gondoljuk el. E szemléletmód önmagában már akkor is problémás, ha csak a megalkotás folyamatát szándékozik leírni; ám kimondottan torzít, amennyiben kifejezetten a szövegre vonatkozik. Ami elsőként létezik, az a szöveg, és csakis a szöveg; és a szöveg alapján kizárólag akkor konstruálunk egy képzeletbeli világot, amennyiben a szöveget sajátos olvasástípusnak vetjük alá. A regény nem utánozza a valóságot, hanem létrehozza azt: e preromantikus formula nem egy egyszerű terminológiai újítás; az ábrázolónak nevezett szöveg működés módját egyedül a konstrukció perspektívájával érthetjük meg helyesen.

Az olvasás kérdése tehát a következők szerint körvonalazódik: hogyan készítet egy szöveg egy képzeletbeli világ konstrukciójára? A szöveg mely aspektusai határozzák meg az olvasás során végbemenő konstrukciót, és milyen módon?

Kezdjük a legegyszerűbbel.

A REFERENCIÁLIS DISKURZUS

A konstrukciót kizárólag a referenciális mondatok teszik lehetővé; márpedig nem minden mondat szükségszerűen referenciális. Ezt a tényt jól ismerik a nyelvészek és a filozófiai logikával foglalkozó tudósok, szükségtelen hosszan vesztegelnünk a kérdésnél.

A megértés más folyamat, mint a konstrukció. Nézzünk két mondatot az *Adolphe*-ből¹: „Úgy éreztem, jobb nálam; megvettem magam, hogy méltatlan vagyok hozzá. Szörnyű szerencsétlenség, ha nem szeretik az embert, mikor szeret; de az is igen nagy baj, ha szenvedélyesen szeretnek bennünket, mikor már nem szeretünk.” A két mondat közül az első referenciális, egy eseményt idéz fel (Adolphe érzéseit); míg a második nem, az egy szentencia. A kettő közötti különbséget grammatikai jelek jelzik: a szentencia jelen időt kíván, egyes szám harmadik személyt, és nem tartalmaz anaforákat.

Egy mondat vagy referenciális, vagy nem; a kettő között nincs átmenet. A mondatot képező szavak ugyanakkor nem mind hasonlóak e tekintetben; a szerző szóválasztása meglehetősen eltérő eredményeket okozhat. Két, egymástól független szembenállás különösen helyállónak tűnik e helyütt: az érzékelhető és a nem-érezhető, valamint a különleges és az általános ellentéte. Adolphe például így utal a múltjára: „egy nagyon rendetlen élet közepette”; e kifejezés érzékelhető eseményeket idéz fel, ám egy egészen általános szinten; könnyedén elképzelhetünk több száz oldalt, amely pontosan ugyanezt a tényt írja le. Míg ebben a másik mondatban: „Apámban nem bírálómra leltem, hanem hideg és éles megfigyelőre, ki eleinte szánakozva megmosolygott, majd hamarosan türelmetlenül véget vetett a társalgásnak” – látjuk az érzékelhető és a nem-érezhető események egymás mellé illesztését: a mosoly, a csend megfigyelhető tények; ezzel szemben a szánalom és a türelmetlenség feltevések, jöllehet megalapozott feltevések, olyan érzések alapján, amelyekhez semmilyen közvetlen hozzáférésünk nincs.

Egyazon fikciós szövegen belül megtaláljuk a beszéd mindezen regisztereinek prototípusait (és tisztában vagyunk vele, hogy megoszlásuk függ a korszaktól, az iskoláktól – vagy akár a szöveg globális elrendezésétől is). A nem-referenciális mondatokat nem tartjuk észben az olvasás mint konstrukció során (azok más típusú olvasással mutatnak hasonlóságot). A referenciális mondatok aszerint, hogy többé vagy kevésbé általánosok, és hogy többé vagy kevésbé érzékelhető eseményeket idéznek fel, más-más jellegű konstrukcióhoz vezetnek.

NARRATÍV SZŰRŐK

A diskurzus eddig felidézett tulajdonságai bárminemű kontextuson kívül meghatározhatók: inherens részei a mondatoknak. Mindazonáltal egész szövegeket, nem pedig mondatokat olvasunk. A mondatokat ennél fogva azon képzeletbeli világ szempontjából vetjük össze egymással, amelynek a konstrukciójához hozzájárulnak; és arra jutunk, hogy azok több szempontból, sőt különböző paraméterek alapján is eltérhetnek. Úgy tűnik, a narratív elemzés során sikerült egyezsége jutni három paramétert, az időt, a látásmódot és a módot illetően. Ez eset-

¹ Benjamin COUSTANT, *Adolphe*, ford. BÓKA László (Budapest: Európa, 1958).

ben is viszonylag ismert terepről beszélünk (amelyet a *Poétique* című írásomban igyekeztem rendszerezni), most mindössze annyi a dolgunk, hogy ugyanezt az olvasás tekintetében vegyük szemügyre.

A mód: az egyenes beszéd az egyetlen eszköz, amellyel minden különbség kiiktatható a narratív diskurzus és az általa felidézett világ között: a szavak azonosak a szavakkal, a konstrukció direkt és azonnali. Ez nem érvényes sem a nem-verbális eseményekre, sem az átültetett beszédre. Az *Adolphe* egyik mondata így szól: „A fogadós, ki párszor elbeszélgetett az utas nápolyi szolgájával, elmondta nekem, hogy vendégének nevét a szolga sem tudja, s hogy aligha szórakozásból utazik, nem nézi meg a romokat, az emlékműveket, nem látogatja a környék szép tájait, nem jön össze emberekkel.” Magunk elé képzelhetjük a vendéglátó beszélgetését a narrátorral, bár kevésbé valószínű, hogy ő ugyanazt a mondatot fogalmazta volna meg, ráadásul olaszul, mint amely az „elmondta nekem” formulát követi.

A vendéglátó és a szolga közötti beszélgetés, amelyről szintén szó esik, sokkal kevésbé determinált; ilyenformán nagyobb szabadsággal rendelkezünk, ha részleteiben szeretnénk konstruálni azt. A szolga és Adolphe beszélgetései és más jellegű közös tevékenységei végezetül pedig egészében indetermináltak; mindössze egy átfogó benyomást kapunk.

A narrátor beszédét szintén tekinthetjük – noha magasabb szintű – egyenes beszédnek; kiváltképp ha (miként például az *Adolphe* esetében) ez a narrátor ábrázolva van a szövegben. Itt idézzük fel újra a szentenciát, amelyet korábban kizártunk az olvasás mint konstrukcióból: de már nem mint kijelentést („énoncé”), hanem mint a kijelentés aktusát („énonciation”). Hogy Adolphe, a narrátor ilyen maximát fogalmazott meg a szerencsétlenségről, amikor valakit szeretnek, a személyiségéről árul el nekünk valamit, így tehát arról a képzeletbeli világról is, amelyhez hozzájárul.

Ami az idősíkot illeti: a képzeletbeli világ ideje (a történet ideje) kronologikusan rendezett; a szöveg mondatai ugyanakkor nem felelnek, nem is felelhetnek meg ennek a rendnek; az olvasó tehát, tudattalanul, rendet teremt. Ehhez hasonlóan bizonyos mondatok más-más, ugyanakkor egymással összevethető eseményeket idéznek fel (ismétlődő elbeszélés); a konstrukció során helyreállítjuk a pluralitást.

A felidézett eseményekkel kapcsolatos „látásmódunk” természetesen alapvető fontosságú a konstrukció folyamatához. Egy értékelő látásmód szerint például tekintetbe vesszük a) az elmesélt eseményt; b) illetve annak a hozzáállását, aki az adott eseményt illetően „lát”. Sőt képesek vagyunk különbséget tenni a között, hogy egy mondatból szerzett információ a mondat tárgyára vagy az alanyára vonatkozik. Így amikor az *Adolphe* „kiadója” ekként kommentálja az imént elolvasott elbeszélést, egyértelműen az utóbbira gondolhat: „Egyébiránt gyűlölöm azt az önhittséget, mely azt hiszi, magyarázgatással mindent mentegethet; gyűlölöm azt a hiúságot, mely önmagával foglalkozik, mikor elmeséli a bajt, mit okozott,

mely sajnálatot akar kelteni, mikor önmagát leírja, s amely töretlenül állva a romok között önmagát elemzi, ahelyett, hogy magába szállna.” A kiadó ily módon az elbeszélés alanyát (Adolphe-ot, a narrátort) konstruálja meg, nem pedig a tárgyát (Adolphe-ot, a szereplőt és Ellénore-t).

Rendszerint nehéz felismernünk, mennyire ismétlődő is egy fikciós szöveg, vagy, ha tetszik, redundáns; nyugodtan haladhatnánk tovább, nem fogunk csalódni, a történet minden egyes eseményéről legalább még egyszer lesz szó. Ezen ismétlődéseket az esetek többségében az imént felsorolt szűrők alakítják: egy beszélgetés hol ábrázolva van, hol sommásan felelevenítve; egy-egy esemény különböző nézőpontokból figyelhető meg; és jövő, jelen, illetve múlt időben lesz felidézve. Mindezen paraméterek ráadásul keveredhetnek is egymással.

Az ismétlés meghatározó szerepet játszik a konstrukció folyamatában: hiszen *több* elbeszélésből kell *egyetlen* eseményt konstruálnunk. Az ismétlődő elbeszélések közötti kapcsolat az azonosságtól az ellentmondásig terjed; és még a valós azonosság sem jár feltétlenül jelentésbeli azonossággal (amire jó példát találunk Coppola *Magánbeszélgetés* című filmjében). Az ismétlések funkciói is egyaránt különbözhetnek: a tények megállapítását segítik elő (a rendőrségi nyomozás során) vagy épp érvénytelenítésüket: így az, hogy az *Adolphe*-ban ugyanaz a szereplő egymáshoz közeli pillanatokban ugyanazt a tényt egészen ellentmondásosan látja, azt érteti meg velünk, hogy a lelkiállapotok nem önmagukban adóttak, hanem mindig egy beszélgetőtárhoz, egy partnerhez viszonyítva alakulnak. Constant így aztán a következőképp fogalmazta meg e világ törvényét: „A tárgy, amely kicsusszan a kezünk közül, egészen más, mint az, amelyik a nyomunkban van.”

Ahhoz tehát, hogy egy szöveg olvasásakor képesek legyünk konstruálni egy képzeletbeli világot, elsőként is szükséges, hogy a szöveg önmagában referenciális legyen; majd, miután elolvastuk, hagyjuk „dolgozni” a képzeletünket, miközben a kapott információt ehhez hasonló kérdésekkel szűrjük: milyen mértékben valóság-hű az adott világ leírása (mód)? Milyen sorrendben zajlottak az események (idő)? Mennyire kell tekintetbe venni az elbeszélés „fényszórája” jelentette torzulásokat (látásmód)? Az olvasó munkája itt azonban éppen hogy elkezdődik.

JELENTÉS ÉS SZIMBOLIZÁCIÓ

Hogyan ismerjük fel, mi történik az olvasás során? Lelki önvizsgálattal; és ha igyekszünk megerősítést szerezni egy-egy benyomásunkra, olyan elbeszélésekhez folyamodunk, amelyeket mások osztanak meg velünk saját olvasásuk alapján. Ugyanakkor két elbeszélés egyazon szövegből kiindulva sohasem lehet azonos. Miként magyarázható ez a sokféleség? Azzal, hogy ezek az elbeszélések nem magát a könyv világát írják le, hanem azt az átdolgozott világot, ahogyan az minden egyes individuum pszichéjében található. E folyamat szakaszait a következőképpen sematizálhatjuk:



Felmerül a kérdés, hogy vajon a 2. és 3. szakasz közötti különbség, amint az ebben a sémában megjelenik, valóban létezik-e. Létezhet másféle konstrukció, mint individuális? Könnyedén kimutatható, hogy az e kérdésre adott válasz mindenképp pozitív. Az *Adolphe* egyetlen olvasója számára sincs semmi kétség afelől, hogy Ellénore először P*** gróffal él; akit aztán elhagy, majd Adolphe-fal él; aztán elválnak; majd újra visszatér hozzá Párizsban stb. Ugyanakkor semmiféle módszer nincs a birtokunkban, amellyel ugyanilyen bizonyossággal megállapíthatnánk, hogy Adolphe valójában gyenge vagy csupán őszinte.

E dualitás oka, hogy a szöveg két mód szerint idéz fel tényeket, amelyeket jelentésnek („signification”) és szimbolizációnak („symbolisation”) javasoltam nevezni. Ellénore párizsi utazása a szöveg szavainak *jelentette* („signifié”). Adolphe (esetleges) gyengeségét a képzeletbeli világ más tényei *szimbolizálják* („symbolisé”), e más tények viszont már szavak jelentettjei. Az például, hogy Adolphe nem tudja megvédeni Ellénore-t a társalgásai során, szavak jelentettjeként jelenik meg; míg ez a tény önmagában azt szimbolizálja, hogy képtelen szeretni. A szavak jelentette tényeket értjük: ehhez mindössze annyi szükséges, hogy ismerjük a nyelvet, amelyen a szöveg íródott. A szimbolizált tényeket értelmezzük; és az értelmezés egyénenként változik.

A fent jelzett, 2. és 3. szakasz közötti kapcsolat tehát szimbolizáció (míg az 1. és 2., illetve a 3. és 4. közötti jelentés). Egyébként nem egyféle kapcsolatról, sokkal inkább heterogén egységről van szó. Először is, rövidítünk: a 4. (szinte) mindig rövidebb, mint az 1., vagyis a 3. is szegényesebb, mint a 2. Másodsor, tévedünk. A 2. és a 3. szakasz közötti átjárás vizsgálata mindig, minden egyes esetenél a projektív pszichológiához vezet bennünket: a végrehajtott átalakítások az olvasás alanyáról hordoznak információt: miért jegyez meg (sőt: egészít ki) valaki egyes tényeket más tények helyett? Ugyanakkor léteznek olyan átalakítások is, amelyek magáról az olvasás folyamatáról árulkodnak, és minket mindenekelőtt ez utóbbiak érdekelnek.

Nehéz megállapítanom, hogy a legkülönbözőbb fikciós példákban megfigyelt dolgok állapota egyetemes tény, avagy történelmileg és kulturálisan meghatározott. Annyi bizonyos, hogy a szimbolizáció és az értelmezés (a 2. és a 3. szakasz közötti átjárás) mindegyik példában együtt jár a tények *determinizmusának* létezésével. Míg más szövegek olvasása, mondjuk a lírai verseké, talán a szimbolizáció munkáját követeli meg, amely további előfeltételezett szövegeken alapszik (egyetemes analógia)? Nem tudom; akárhogy is, a fikciós szövegben a szimbolizáció egy ok-okozati elv implicit vagy explicit elismerésén alapszik. A 2. szakasz mentális képét képező eseményekhez tehát a következő jellegű kérdésekkel fordul-

lunk: mi az oka? És: mi a következménye? Az e kérdésekre adott válaszokkal egészítjük ki aztán a 3. szakaszban található mentális képet.

Fogadjuk el, hogy e determinizmus egyetemes; ami viszont biztosan nem az, az a forma, amelyet az az egyes esetekben magára ölt. A legegyszerűbb, ám kultúránkban olvasási *normaként* kevésbé elterjedt forma lényege, hogy egy másik, ugyanolyan jellegű tényt konstruálunk. Egy olvasó például gondolhatja ezt: ha Jean megölte Pierre-t (a tény szerepel a fikcióban), annak az az oka, hogy Pierre lefeküdt Jean feleségével (a tény nem szerepel a fikcióban). Ezt a bírói vizsgálatra jellemző gondolkodásmódot nem alkalmazzuk komolyan a regényben: hallgatólagosan elfogadjuk, hogy a szerző nem csal, hogy a történet megértéséhez szükséges összes releváns eseményt (jelentettként) átadta nekünk (az *Armance* esete kivétel). Hasonló történik a következményekkel: bár léteznek könyvek, amelyek más könyvek folytatásai, és amelyek az első szövegben ábrázolt képzeletbeli világ következményeit írják le; a második könyv tartalmát azonban általában nem tekintjük *inherensnek* az első könyv világával. Az olvasási szokások ez esetben is eltérnek a mindennapi élet szokásaitól.

Egy olvasáskonstrukció során rendszerint másfajta kauzalitás szerint járunk el; az esemény okai és következményei olyan tárgyban keresendők, amely nem homogén vele. Két eset tűnik a leggyakoribbnak (miként azt Arisztotelész is megjegyezte): az eseményt úgy észleljük, mint vagy egy jellemvonás, vagy egy személytelen törvény következményét (és/vagy okát). Az *Adolphe* számos – a szöveg részét képező – példát tartalmaz egyik vagy másik értelmezésre. Nézzük, miként írja le Adolphe az apját: „Nem emlékszem, hogy életem első tizennyolc esztendeje alatt valaha is egy órát beszélgettem volna vele. [...] Akkor még nem tudtam, mi is az a féltékenység [...]” Az első mondat jelentette egy tény (a hosszabb beszélgetés hiánya). A második miatt pedig úgy tekintünk erre a tényre, mint egy jellemvonás, a féltékenység szimbolizálójára: ha az apa ekként cselekedik, akkor féltünk. A jellemvonás a cselekedet oka. Lássunk egy példát a második esetre: „Azt mondtam magamnak, hogy semmit sem kell elsietni. Ellénore-t még felkészületlenül érné tervbe vett vallomásom, jobb lesz, ha várok vele. Hogy békén éljünk önmagunkkal, tehetetlenségünket és gyengéinket majd mindig számításokká és rendszerekké álcázzuk: ezzel elégitjük ki önmagunknak azt a részét, mely úgyszólván szemlélője a másiknak.” Itt az első mondat leírja az eseményt, míg a második az okát, amely az emberi viselkedés egyetemes törvénye, nem pedig egyéni jellemvonás. Tegyük hozzá, hogy az *Adolphe*-ban e második típusú kauzalitás a domináns, a regény pszichológiai *törvényeket*, nem egyéni lélektant szemléltet.

A történetet képező események megkonstruálása után kezdjük az újraértelmezés folyamatát, amely lehetővé teszi egyfelől a jellemek, másfelől a szöveg rejtett eszme- és értékrendszerének konstruálását is. Az újraértelmezés korántsem önkényes; két, különböző jellegű megkötések sorozata határozza meg. Az elsőt maga a szöveg tartalmazza: elegendő, hogy a szerző csupán kis ideig tanítsa nekünk, hogyan értelmezzük az általa felidézett eseményeket. Ez történik az *Adolphe*-ból

imént idézett részletek során is: néhány determinista értelmezés megalkotása után Constant megteheti, hogy nem nevezi meg egy-egy esemény okát; megtanultuk a leckét, és a továbbiakban úgy értelmezünk, ahogy ő tanította. Egy ilyen, a könyv szövegében megjelenő értelmezés kettős funkcióval bír: egyrészt megtanítja nekünk az adott tény okát (egzegétikai funkció); másrészt bevezet abba az értelmezési rendszerbe, amely a szöveg során mindvégig a szerző sajátja lesz (metaegzegétikai funkció). – A második megkötetéstípusok a kulturális kontextusból adódnak: ha azt olvassuk, hogy valaki apró darabokra szabdalta a feleségét, nincs szükségünk szövegbeli jelzésekre ahhoz, hogy könyörtelen lényként tekintsünk rá. E kulturális megkötetések, amelyek nem mások, mint egy társadalom közhelyei (a valószerűsége), az idővel módosulnak, ami érthetővé teszi, miért változik egyes múltbeli szövegek értelmezése. A házasságon kívüli szerelemre például ma már nem úgy tekintünk, mint egy romlott lélek bizonyosságára, így aztán nehezünkre esik megérteni mindazt a rosszallást, amelyben megannyi regényhősnő részesült a múltban.

Jellemek, eszmék: az ilyenfajta entitások a cselekményeken keresztül szimbolizálódnak; de egyszersmind jelentettek is lehetnek. Pontosan ez történt az *Adolphe* idézett részleteiben: a cselekmény az apa félnkségét szimbolizálta; de ez később jelentétként is manifesztálódik, amikor Adolphe azt mondja: apám félénk volt; és ugyanez igaz az általános maxima esetében is. A jellemek és az eszmék ily módon kétféleképpen idézhetők fel: közvetlenül vagy közvetetten. Az egyik vagy másik forrásból szerzett információkat az olvasó veti majd össze a konstrukció folyamata során; azok egybevághatnak vagy éppen ellentétesek is lehetnek egymással. E két információfajta viszonylagos mennyisége, értelemszerűen, nagyban változott az irodalom története során: Hemingway nem úgy ír, mint Constant.

Az így megalkotott jellemet meg kell különböztetnünk a szereplőtől: nem minden szereplő jellem. A szereplő az ábrázolt tér-idő világ egy szegmense, semmi több; amint egy bizonyos antropomorf lény kapcsán egy vonatkozó nyelvi forma (tulajdonnév, bizonyos főnévi szintagmák, személyes névmások) jelenik meg a szövegben, szereplőről beszélünk. S mint ilyen, a szereplő híján van a tartalomnak: valaki leírás nélkül azonosítva van. Elképzelhetőek – léteznek is – olyan szövegek, ahol a szereplő csupán erre korlátozódik: egy sor esemény ágensére. De amint felbukkan a pszichológiai értelemben vett determinizmus, a szereplő jellemmé változik: azért viselkedik úgy, mert félénk, gyenge, bátor stb. Nincs jellem (ilyen jellegű) determinizmus nélkül.

A jellem konstrukciója különbözőség és ismétlés közötti kompromisszum. Egyfelől biztosítani kell a folytonosságot: az olvasónak *ugyanazt* a jellemet kell konstruálnia. Ezt a folytonosságot biztosítja a név azonossága is, amelynek ez az elsődleges funkciója. Innentől kezdve viszont bármiféle kombináció lehetséges: az összes cselekmény illusztrálhatja ugyanazt a jellemet, a szereplő viselkedhet akár ellentmondásosan is, vagy megváltoztathatja életének helyzetkörülményeit, esetleg mély jellemváltozáson mehet keresztül... Annyi példa juthat eszünkbe,

hogy szükségtelen felidézni azokat; az egyes választásokat a szerzői túlérzékenység helyett ezúttal is inkább a stílustörténet szabja meg.

A jellem lehet tehát az olvasás következménye; minden szöveget alávethetünk egy pszichológizáló olvasatnak. Valójában azonban szó sincs önkényes következményről; nem véletlen, ha a 18–19. századi regényekben találunk jellemeket, míg a görög tragédiákban vagy a népmesékben nem. A szövegben mindig benne rejlik egy előírás önmaga használati utasításához.

A KONSTRUKCIÓ MINT TÉMA

Az olvasás tanulmányozásának egyik nehézsége abból adódik, hogy vizsgálata bonyodalmas: míg az önmegfigyelés bizonytalan, a pszichoszociális vizsgálódás érdektelen. Így aztán némi megkönnyebbüléssel észleljük azt a konstrukciós munkát, amelyet maguk a fikciós szövegek ábrázolnak – hiszen itt sokkal könnyebben tanulmányozható.

A fikciós szöveg egyszerűen azért nyúl a konstrukció témájához, mert lehetetlen felidézni az emberi életet anélkül, hogy e lényegi folyamatról említés ne essék. A szerzett információk alapján minden szereplő kénytelen megkonstruálni az őt körbevevő eseményeket és szereplőket; ebben pedig szigorúan hasonlít az olvasóhoz, aki a maga számára szolgáltatott információkból (a szöveg, a valószínűség) konstruálja meg a képzeletbeli világot; s így az olvasás (elkerülhetetlenül) a könyv egyik témája lesz.

Változó azonban, mennyire nyomatékosítják, mennyire aknázzák ki ezt a tematikát. Az *Adolphe*-ban például nagyon részleges módon történik: kizárólag a cselekmények erkölcsi eldönthetlensége kerül előtérbe. Amennyiben a konstrukció tanulmányozásának matériájához fikciós szövegeket szeretnénk használni, olyat kell választanunk, amelyben az a főbb témák egyike lesz. Ilyen példa Stendhaltól az *Armance*.²

Valójában a regény egész története alárendelődik a tudás utáni vágyakozásnak. Kiindulópontként Octave téves konstrukciója szolgál: a férfi egy bizonyos viselkedés alapján azt gondolja (a cselekményből vezető értelmezés a jellemvonásra), Armance túlságosan szereti a pénzt; ám alighogy eloszlik e félreértés, azt egy újabb, szimmetrikus és ellentétes félreértés követi: ezúttal Armance hiszi, hogy Octave szereti túlságosan a pénzt.

A kezdeti helycseréje alapozza meg az eljövendő konstrukciók mintázatát. Armance ezt követően helyesen konstruálja érzéseit Octave felé; de a férfinak tíz fejezet kell, hogy ráébredjen: az, amit Armance iránt érez, nem *barátság*, hanem *sze-relem*. Öt fejezeten keresztül Armance azt hiszi, hogy Octave nem szereti; a könyv tizenöt központi fejezetében pedig Octave hiszi azt, hogy Armance nem szereti; ugyanez a félreértés a végén is megismétlődik. A szereplők életét az tölti ki, hogy

² STENDHAL, *Armance*, ford. RÓNAY György (Budapest: Magyar Helikon, 1966).

az igazságot kutatják, vagyis az őket körülvevő eseményeket és tényeket konstruálják. A szerelmi viszony tragikus végkifejlete nem a tehetetlenségnek tudható be, mint azt oly sokszor hangsúlyozták, hanem a tudatlanságnak. Octave egy rossz konstrukció miatt követ el öngyilkosságot: azt hiszi, Armance már nem szereti. Mint Stendhal mondja egy emblematisz mondatban: „[...] nem a jellem hiányzott belőle, hanem csak az önismeret éleslátása.”

E gyors összefoglalóból azonnal kitűnik, hogy a konstrukció folyamatának több aspektusa is változhat. Lehet valaki ágens vagy páciens, az információ kibocsátója vagy befogadója; avagy mindkettő. Octave ágens, amikor titkolózik, vagy felfed valamit, páciens, amikor megtud valamit, vagy téved. Lehet konstruálni egy tényt („első szinten”), vagy e tényből kiindulva másvalaki konstrukcióját konstruálni (másodlagosan). Armance ily módon azért mond le az Octave-val való házasságkötéséről, mert elképzei, a többiek mit gondolnának ebben az esetben: „Úgy emlegetnének, mint valami társalkodónőt, aki elcsábította a ház örökösét. Idáig hallom, mit mondana D’Ancre hercegné, mit mondanának még a leg-tiszteletreméltóbb asszonyok is, Seyssins márkiné például, aki egyik lánya férjéül szemelte ki Octave-ot.” Hasonlóképpen Octave is azért áll el az öngyilkosságtól, mert a többiek lehetséges konstrukcióit konstruálja: „Ha megölöm magam, hírbe hozom Armance-ot; a társaság egy héten át egyébbel sem foglalkoznék, mint azzal, hogy újra földézzze az emlékezetes este minden parányi részletét; és a jelen volt urak mindegyikének alkalma lenne rá, hogy elmondja róla a maga külön változatát.”

Az *Armance*-ból elsősorban arra a következtetésre juthatunk, hogy a konstrukció lehet sikeres vagy elhibázott; és míg a sikeresek hasonlítanak egymásra (ez az „igazság”), a tévedések különböző természetűek, miként az okaik, az átadott információ hiányosságai is. A legegyszerűbb eset a teljes tudatlanság: a történet egy bizonyos pillanatáig Octave leplezi egy rá vonatkozó titok létezését (aktív szerep), Armance ennek a létezéséről mit sem tud (passzív szerep). A titok létezése aztán lelepleződhet, de mindenféle további információ nélkül; a befogadó úgy reagál, hogy elképzei az igazságot (Armance feltevése, hogy Octave meggyilkolt valakit). Az utolsó szinten találjuk az illúziót: az ágens nem leplez, hanem torzít, a páciens nem információ hiányában van, hanem téved. Ez a leggyakoribb példa a könyvben: Armance úgy palástolja szerelmét Octave iránt, hogy azt mondja, valaki mást fog elvenni; Octave azt gondolja, Armance csak barátként tekint rá. Lehet valaki egyszerre ágense és páciense a torzításnak: Octave így önmaga előtt is rejtegeti, hogy szereti Armance-ot. Az ágens végül felfedheti az igazságot, és a páciens megtudhatja azt.

Tudatlanság, képzelet, illúzió, igazság: a tudás folyamata legalább három szinten megy keresztül, mielőtt végleges konstrukcióhoz vezetné a szereplőt. Értelemszerűen ugyanezek a szakaszok létezhetnek az olvasás folyamatában. A szövegben ábrázolt konstrukció rendszerint azonos azzal a konstrukcióval, mint amely ezt az adott szöveget veszi kiindulópontjául. Amit a szereplők nem tudnak,

azt az olvasó sem tudja; de természetesen más kombinációk is elképzelhetők. A detektívregényben egy Watson úgy konstruál, mint az olvasó; de egy Sherlock Holmes még jobban konstruál: mindkét szerep egyformán szükséges.

MÁS OLVASÁSTÍPUSOK

Az olvasáskonstrukció hiányosságai semmiképp sem kérdőjelezik meg annak létjogosultságát: nem fogunk csak azért felhagyni a konstruálással, mert nem eleendő vagy téves információ áll rendelkezésünkre. Éppen ellenkezőleg, az ilyen hiányosságok csak felerősítik a konstrukció folyamatát. Ugyanakkor előfordulhat, hogy nem jön létre konstrukció, helyette más olvasástípusok lépnek életbe.

Az olvasástípusok közötti különbségek nem feltétlenül ott keresendők, ahol azt elsőre gondolnánk. Úgy tűnik például, nincs nagy eltérés egy irodalmi szövegből kiinduló konstrukció és egy másik, referenciális, de nem irodalmi szöveg konstrukciója között. Az előző bekezdés állítása burkoltan magába foglalta ezt a hasonlóságot, tudniillik hogy a szereplők konstrukciója (nem irodalmi anyag alapján) hasonló az olvasóéhoz (a regény szövege alapján). Nem konstruáljuk másként a „fikciót”, mint a „valóságot”. Egy történész az írott dokumentumok alapján, vagy egy bíró a szóbeli tanúvallomások alapján nem tesz mást, mint rekonstruálja a „tényeket”, és elvben nem jár el másként, mint az *Armance* olvasója; ami természetesen nem jelenti azt, hogy ne lennének részletkülönbségek.

Egy nehezebb kérdés, amely azonban meghaladja e tanulmány kereteit, a verbális információból és a más jellegű percepcióból kiinduló konstrukció viszonyára vonatkozik. Miután megérettük a báránycomb illatát, konstruálunk egy báránycombot, miként ugyanezt tesszük hallás, látás stb. alapján is; ezt nevezi Piaget a „valóság konstruálásának”. Olybá tűnik, a különbségek itt jóval nagyobbak lehetnek.

Ám nem szükséges egészen eltávolodnunk a regénytől, ha olyan anyagot keresnénk, amely más típusú olvasásra készítet minket. Rengeteg olyan irodalmi szöveg létezik, amelyek semmilyen konstrukcióra nem vezetnek bennünket: ilyenek a nem ábrázoló szövegek. Több esetet kell megkülönböztetnünk. A legevidensebb egy bizonyos, rendszerint lírikusnak nevezett költészet, amely semmi olyat nem idéz fel, amely önmagán kívül található. Ami a modern regényt illeti, az is eltérő olvasásra szorít minket: bár a szöveg referenciális, nem jön létre konstrukció, mert az, bizonyos értelemben, eldönthetetlen. Ez a hatás úgy érhető el, ha a konstrukcióhoz szükséges mechanizmusok valamelyikében, mint azt a megelőző bekezdésekben leírtuk, zavar keletkezik. Hogy csak egyetlen példát említsek: láttuk, hogy a szereplő azonossága megnevezése azonosságán és félreérthetlenségén alapszik. Képzelnék most el, hogy egy szöveg szereplőjére (aki hol „Jean”, hol „Pierre”, vagy hol „a fekete hajú férfi”, hol „a kék szemű férfi”) folyamatosan anélkül utalnak, hogy bármi is jelezné a kifejezések koreferenciáját, vagy képzeljük azt, hogy „Jean” nem egy, hanem három-négy szereplőt jelöl; az eredmény

minden esetben ugyanaz: a konstrukció nem lesz lehetséges, mert a szöveg a reprezentáció tekintetében eldönthetetlen. Látjuk, ez esetben nem a konstrukció hiányosságairól van szó, amint arról fentebb szó esett: itt az ismeretlentől a megismerhetetlenhez jutunk. E modern irodalmi gyakorlatnak megvan az irodalmon kívüli ellenpontja is: a skizofrén beszéd. Miközben fenntartja a reprezentációs szándékot, a skizofrén beszéd egy sor (az előző fejezetben felsorolt) adekvát eljárással lehetetleníti el a konstrukciót.

Egyelőre elegendő, hogy kijelöltük e más jellegű olvasástípusok helyét az olvasás mint konstrukció mellett. Ez utóbbi felismerése annál is inkább szükséges, mert az egyes olvasó, miközben távolról sem sejti, miféle apró, elméleti különbségek vizsgálatára nyújt példát, ugyanazt a szöveget egyszerre vagy akár váltakozva többféle módon olvassa. Tevékenysége oly természetes önmaga számára, hogy észrevétlen marad. Meg kell tehát tanulnunk konstruálni az olvasást – legyen szó akár konstrukcióról, akár dekonstrukcióról.

(La lecture comme construction, in Les genres du discours. [Seuil, 1978], 86–99.)

Fordította: *Marcziszovszky Anna*

TZVETAN TODOROV

Dialogikus kritika?

Mindenki tudja, mennyire nehéz meghallgatni mások szemrehányásait. Ilyenkor vagy támadják az embert, s teszik ezt azért, mert nem ismerik, és nem is akarják megérteni: feldühödnek azon, hogy más, mint amire számítottak; s olyan mélységes elutasítással kezelik, hogy már-már nem is érzi magát érintettnek. Vagy azért, mert közel állnak (álltak) az emberhez; ez esetben pedig érzelmi szakítással állunk szemben, s annak fájdalma felülkerekedik minden objektív megfontoláson: csak az a fontos, hogy már nem szeretjük egymást, nem az, hogy ilyenek vagy olyanok volnánk. Vagy még az is lehet, hogy továbbra is szeretik az embert, de egyszeriben semmi olyasmit nem mondanak, amit alapvető kétségbevonásként érzékelhetne; azért fogadták el olyannak, amilyen, még ha meg is van a véleményük róla. Azt kellene tehát megtudnunk, hogyan sajátíthatunk el bármit is önmagunkról abból kiindulva, amit mások mondanak rólunk. Lehet, hogy most csak magamról beszélek? Akárhogy is, ha arra törekszem, hogy intellektuális pályafutásomon morfondírozzam, két találkozás emléke ötlík eszembe, két találkozásé, amelyek – jóval később értettem meg –, hozzájárultak ahhoz, hogy megváltozzam.

E két találkozás első látásra csak nagy vonalakban hasonlít egymáshoz. Egyik is, másik is olyan megbízatás következménye volt, amely szakmám elmaradhatatlan tartozéka, a külföldi konferencia: félig turizmus, félig látványos előadás (az ember egyidejűleg van látogatóban és láttatja magát); rokonszenvek keletkezhetnek ebből, de éles kritikákat is hallhatunk; ám összességében semmi olyasmi, ami bensőnket igazán érintené. Mindkét konferenciára Angliában került sor, abban az országban, ahová ritkán járok. Sajnos mindkét esetben sokkal jobban emlékszem arra a hatásra, amelyet az elhangzott szavak gyakoroltak rám, mint magukra a szavakra.

Az első találkozás Londonban esett meg, valamivel több, mint tíz éve. Isten tudja, miről beszéltem a Francia Intézetben, majd a rá következő fogadáson bemutatott egy nálam idősebb, élénk kék szemű férfinak, aki egy – azt hiszem – elég gyorsan ürülő whiskys poharat tartott a kezében: Arthur Koestlernek. Olvastam a *Sötétség délbent*, még amikor Bulgáriában éltem, s ez a könyv mély benyomást tett rám. Ahogy annak lenni kell, a társalgás egyáltalán nem az én előadásomról szólt, hanem inkább arról, hogy én éppen egy kelet-európai, kommunista berendezkedésű országból jövök. Akkoriban olyan magatartást gyakoroltam a politikával szemben, amelyet még otthon, serdülőkoromban tettem magamévá, s amelyet nemzedékem sok tagjával közösnek gondolok: fatalizmusból és közönyből jött létre. Minthogy a dolgok nem lehettek másként, mint ahogyan voltak, a legjobb volt teljesen elveszíteni a politika iránti érdeklődést. Ezt a közönyt úgy fejeztem ki tehát Koestler előtt, mint a tisztánlátás és a bölcsesség álláspontját. Nem emlék-

szem a szavakra, amelyekkel nekem válaszolt, de azt tudom, hogy reakciója udvariasságból, határozottságból, csodálkozásból és elutasításból állt össze. És amint megláttam őt, hirtelen megéreztem, hogy az ő létezése a bizonyítéka annak, hogy hamis, amit mondtam: ő pontosan az a valaki, aki nem tett magáévá semmilyen fatalista álláspontot. Nem cáfolt rám a társalgásban, nem vetett semmit a szememre, de nyugodt bizonyosságában azért volt igaza, mert az volt, aki volt.

A második epizód Oxfordban játszódott. Ezúttal tudom, hogy előadásom Henry Jamesről és „az elbeszélés strukturális elemzéséről” szolt (akkoriban tudtam, hogy ez mit jelent). Egy kollégium hívott meg, amelynek elnöke Isaiah Berlin volt. Akkoriban még semmit nem olvastam ettől a bámulatos filozófustól és történelemtől, de ő szívélyes és ékesszóló volt, én pedig nyomban elvoltam tőle ragadtatva. Felajánlotta, hogy vendégül lát (amint más előadókkal is tette valószínűleg), s soha nem felejttem el azt az éjszakát, amelyet a házában, egy valóságos múzeumban töltöttünk; ezúttal én voltam az, aki vodkás poharat tartott a kezében, amelyet ő előzékenyen töltögetett tele, miközben Paszternákról és Ahmatováról való emlékeiről mesélt (melyeket később publikált). Csendes hallgatóként vett részt az előadásomon, és később, az este egy pillanatában valami ilyesmit mondott nekem: „Henry James, igen, az elbeszélés struktúrái, igen. De miért nem foglalkozik olyan dolgokkal, mint például a 19. századi nihilizmus és liberalizmus? Tudja, az nagyon érdekes”.

Nagyon is tudom, hogy ezek az emléktöredékek főleg számomra beszédesek, amint a bennük bekövetkezett események is elenyészőek, és kizárólag olyan más tapasztalatokhoz képest telítődnek jelentéssel, amelyek csakis rám jellemzőek. Ezekre, ott és akkor, egyáltalán nem figyeltem oda. Csak visszatekintve, és mert már az emlékezetem ezeket a mozzanatokat is megőrizte ezernyi más között, ébredek rá, hogy fontosak voltak számomra, és kezdem keresni más emlékekkel közös vonásaikat, s tűnődöm azon, mi különbözteti meg őket az összes többitől. E hozzám intézett két replikában valami olyasmit hallottam meg, ami helytelenítés és ajánlás volt. De nem távolítottam el magamtól, mint szoktam, nem soroltam az avatatlanság, a rosszakarat vagy az indulat rubrikáiba. Ami kétségtelenül beszélgetőtársaim egyéniségén múlt: ismert és tiszteletre méltó személyiségek voltak, de kedvességükön és jóakarataikon is – vagy pusztán csak (angol) udvariasságukon, amit azonban én másvalaminek vettem. Most már azt is gondolom, hogy mindkettejük, akárcsak jómagam, megélték a kulturális gyökérvészettetséget és másságot, és ezáltal jobban át tudták élni a személyes másságukat – amelyben úgy ismeri el az ember a másikat, hogy egyidejűleg megtartja tőle a távolságot is.

Annyi bizonyos, hogy ez a két társalgás, bármennyire jelentéktelenek is, az én esetemben kétségbevonhatatlan szerepet játszottak. Ha kissé nyersen fordítanám le azt, amit megértettem belőlük, azt mondanám, hogy mindkét alkalommal ráeszméltem látásmódom nem szükségszerű vagy önkényes jellegére. Amit Berlin mondanivalójából kihallottam, az volt, hogy az irodalom nem csupán struktúrákból, hanem gondolatokból és történelemből is áll, Koestleréből pedig azt, hogy

nincsenek „objektív” indokai annak, hogy a szabadság gyakorlásáról való lemondást válasszuk. Ezek természetesen evidenciák, de ahhoz, hogy magunkévá tessük őket, a befogadásuknak egy bizonyos módjára van szükség.

Ezek a gondolatok, amelyek más, általam ismeretlen okok mellett arra készítettek, hogy felülvizsgáljam ismereteimet arról, hogy mi az irodalom, és minek kell lennie a kritikának, valójában termékeny talajra hullottak. Ezekben az években a kíváncsiság régebbi művek olvasására sarkallt, amelyek arról a tárgyról szóltak, mely akkoriban foglalkoztatott: a szimbolizmusról, az értelmezésről. Retorikai vagy hermeneutikai, esztétikai vagy nyelvfilozófiai munkák voltak ezek, melyeket különösebb történeti tervezés nélkül olvastam: inkább a mindenkor „érvényes” észrevételeket kerestem bennük, a metafora, az allegória vagy a hatásgyakorlás megvilágítását. Ám olvasás közben rá kellett jönnöm, hogy a történeti tervezés és a szisztematikus tervezés különválasztása nem olyan könnyű, mint amilyennek gondoltam. Amit addig (a magam) semleges eszközeinek, pusztán leíró fogalmaknak hittem, most megannyi pontos történeti választás következményének látszottak, amelyek mások is lehettek volna; s ezeknek a választásoknak különben – „ideológiai” – velejáróik is voltak, melyeket nem mindig tudtam vállalni. Mindezeket említettem e könyv bevezetőjében.

E régi könyvek elolvasásával rájöttem tehát először is arra, hogy az én hivatkozási keretem nem a végül feltáruló igazság, az az eszköz, amely lehetővé teszi mindegyik korábbi irodalom- és magyarázatfelfogás hibaszázalékának vizsgálatát, hanem néhány ideológiai választás eredménye; és aztán arra, hogy nem lelkesedem a gondolattól, hogy ennek az ideológiának – melynek két legismertebb arca az individualizmus és a relativizmus – minden velejáróját másokkal megoszszam.

De mi más tehettem volna? Ezeknek a premisszáknak az elutasítása azt is jelentette volna, hogy visszatérek egy előbbi, még tarthatatlanabb kritikai állásponthoz (még ha nem is így nevezték), amelyet, megkülönböztetendő a modernek által követelt *immanenciától*, *dogmatikusnak* kellett volna nevezni: ahol az irodalomnak, melyet immár nem állítanak szembe más verbális emberi tevékenységekkel, „sorompóba” kellett volna „állnia az igazságért”¹, ahogy Szent Ágoston mondta az ékesszólás adományáról? A magyarázatnak pedig egy dogma szolgálojának kellett volna lennie, már jó előre tudván, milyen jelentést kell találni itt vagy ott, vagy minden esetben ítéletet alkotnia ennek a jelentésnek az értékéről egy előzetesen megalkotott elv függvényében?

Valójában, minthogy Bulgáriában nevelkedtem, jól ismertem, még ha a gimnáziumi dolgozatokon kívül nem is gyakoroltam ezt a fajta kritikát. Szófiában az „irodalom elmélete” szerepelt azok között a tárgyak között, amelyeket egy bölcsészhallgatónak el kellett sajátítania, eltérően attól, amit Franciaországban tapasztaltam 1963-ban, amikor ide érkeztem (máig emlékszem, hogyan fagytak le

¹ SZENT ÁGOSTON, *A keresztény tanításról*, ford., bev., jegyz. VÁROSI István (Budapest, 1944), 210.

hirtelen a Sorbonne bölcsészka dékánjának arcvonásai, amikor 1963-ban botladozó franciasággal megkérdeztem, ki tanít itt irodalomelméletet). De ez az elmélet, amely természetesen átította az irodalomtörténeti előadásokat, lényegében két fogalomra korlátozódott: a „népszellemre” és a „pártszellemre” (*narodnosta* és *partijnosta*); sok írónál megvolt az előbbi minőség, de csak a legjobbaknál volt fellelhető az utóbbi. Előre lehetett tudni, hogy ezeknek az íróknak mit kell mondaniuk; mindössze azt kellett megfejteni, milyen mértékben sikerült nekik. Azt hiszem, ez az oktatás keltette fel bennem az érdeklődést ellentéte, a formalizmus iránt.

Úgy tűnik nekem, hogy az „immanens”, akárcsak a „dogmatikus” álláspont képviselői mindig is arra törekedtek, hogy az ellenfél nézőpontját egyetlen lehetséges alternatívájaként mutassák be mindannak, amit önmaguknak tulajdonítottak. A dogmatikus konzervatívok azt állítják, hogy az ő értékeikről való bármely lemondás minden érték elhagyásával egyenértékű; az „immanens” liberálisok pedig azt, hogy bármely érték utáni sóvárgás obskurantizmushoz és elnyomáshoz vezet. De vajon hinni kell-e nekik?

A válasz erre a kérdésre, mint várható volt, kerülő úton jutott el hozzám. Attól kezdve, hogy megkaptam a francia állampolgárságot, egyre élesebben éreztem, hogy soha nem leszek olyan francia, mint a többi, mivel egyidejűleg két kultúrához tartozom. Kettős hovatartozás, belső és külső jellemzők, interioritás-exterioritás, amit meg lehet élni hiányosságként vagy kiváltságként (a derűlátó látásmódra hajlottam és hajlom), de akár így, akár úgy, érzékennyé tesz a kulturális másság és a „másik” érzékelése iránt. Éppen erről kezdtem gondolkodni egy nagyobb projekt keretében, amikor egy másik, ezúttal Mexikóban tartott előadássorozatnak köszönhetően véletlenül rábukkantam az első konkvizitádorok írásaira Amerika meghódításáról, s ezzel a másik felfedezésének és a vele szembeni tudatlanságnak e káprázatos példája három évig munkált bennem. Ám amint erről a tárgyról gondolkodtam, azon vettem észre magam, hogy nagyságrendekkel szélesebb skálán találtam rá saját irodalmi problémámra, az egyetemes és a viszonylagos ellentéte az etika területén. Ha követjük az elménkben uralkodó tolerancia szellemét, még ha magatartásunkat érintetlenül hagyja is, jelentheti-e azt, hogy le kell mondanunk a mienktől eltérő társadalmakra vonatkozó ítéletekről? Ha pedig (éppen ellenkezőleg), ragaszkodom bizonyos egyetemesnek tartott értékekhez, elkerülhetem-e azt, hogy a másikat egy előre kialakított öntőformába (a sajátomba) simítsam bele? Olyan alternatíva ez, amely nyilvánvalóan emlékeztet az „immanencia” képviselőinek és a „dogmatikusoknak” a konfliktusára.

Azt hiszem, hontalan – és meglehetősen boldog – tapasztalatom ösztönzött arra, hogy illuzórikusnak gondoljam ezt a patthelyzetet. Választani az igazság birtoklása és az igazságról való lemondás között ugyanis nem meríti ki az összes előttünk feltáruló lehetőséget. Ahelyett, hogy végérvényesen hátat fordítanánk az egyetemes értékeknek, inkább a másikkal való lehetséges kiegyezés talajaként, semmint előzetes vívmányként lehet feltételezni azokat. Az ember lehet tudatá-

ban annak, hogy nem birtokolja az igazságot, mégsem kell lemondania a kereséséről. Az igazság lehet közös horizont és inkább vágyott megérkezési, mint kiindulási pont. Az ember nem mond le az igazság eszméjéről, hanem megváltoztatja annak státusát vagy funkcióját, úgy, hogy a másikkal való párbeszéd vezérelvévé teszi, mintsem egy program tartalmává. Végére is a különböző kultúrák képviselői (vagy lényem különböző kultúrákból származó részei) közötti megegyezés lehetséges, amennyiben van hajlandóság megegyezésre: nemcsak „nézőpontok” vannak, az pedig emberi sajátosság, hogy képesek vagyunk meghaladni saját részlegességünket és helyi meghatározottságunkat.

Visszatérve a kritikához és az irodalomhoz, az előbbi meggyőződés arra indított, hogy másként képzeljem el mindkettőt. Lemondva az igazság (mely felfogásomban mindig a bölcsesség, és nem a tényeknek való megfelelés) kereséséről, az „immanens” kritikus megtiltja önmagának az ítékezés minden lehetőségét; kifejti a művek jelentését, de valamiképp nem veszi komolyan: nem válaszol neki, úgy tesz, mintha nem emberek sorsára vonatkozó gondolatokról volna szó; egyszerűen azért, mert a szöveget olyan tárgyá változtatta, amelyet elég a lehető leghűségesebben leírni; az „immanens” kritikus egyazon jóakarattal elemzi Bossuet-t és Sade-ot.²

A „dogmatikus” kritikus valójában nem engedi a másikat megszólalni: minden irányból átfogja, mivel ő maga testesíti meg a Gondviselést vagy a történelem törvényeit, avagy bármi más kinyilatkoztatott igazságot; s e másikat minden további nélkül valamely dogma megingathatatlan példájává (vagy ellenpéldájává) alakítja, az olvasóról pedig azt feltételezi, hogy ebben osztozik vele.

Márpedig a kritika dialógus, és teljes érdekében áll ennek nyílt elfogadása; két hang, a szerző és a kritikus hangjának találkozása, és egyikének sincs előjoga a másikával szemben. A különböző felségterületről érkező kritikusok mégis szövetkeznek egymással abban, hogy elutasítják ezt a párbeszédet. Akár tudatosan, akár öntudatlanul, ebben a dogmatikus kritikust követő „impreszionista” szerző, az esszéíró és a szubjektivizmus híve is egyetlen hangot hallat: a sajátját. Másfelől a „történeti” kritikus (amely kissé elkedvetlenítő elnevezés, mint Watt kapcsán láthattuk) eszméje az író hangjának mint olyannak a hallatása volt, minden más adalék nélkül; az azonosuló kritikuse, az „immanens” kritikus másik változatáé az, hogy olyan mértékben belevetítse magát a másikba, hogy képes legyen a másik nevében beszélni; a strukturalista kritikuse pedig úgy írni le a művet, hogy énjétől teljes mértékben elvonatkoztasson. Ám ha meg van tiltva a művekkel való párbeszéd, és ebből következően igazságuk megítélése, a műveket megfosztjuk egyik

² Most döbbenek rá, hogy Sartre ugyanezt mondta, ám azzal a szándékkal, hogy elutasítson minden univerzalista szemléletet. „Rousseau, a francia forradalom atyja, és Gobineau, a fajelmélet atyja, egyaránt üzeneteket közvetített az embereknek. És a kritikus egyforma szimpátiával szemléli mindkettőjüket.” Jean Paul SARTRE, *Mi az irodalom?*, ford. NAGY Géza, in *Mi az irodalom?*, vál. DOBOSSY László, ford. NAGY Géza, VIGH Árpád, utószó, az eredetivel egybevetette TORDAI Zádor (Budapest: Gondolat, 1969), 50.

lényegi dimenziójuktól, ami éppen az igazság kimondása. Emlékszem, Brüsszelben tartottam előadást Diderot esztétikájáról (úgy tűnik, ezek az alkalmak sokkal erőteljesebben hatottak rám, mint gondoltam volna), amelyben miután jól-rosszul kifejtettem Diderot elképzeléseit, „hamisaknak” ítéltém azokat, sőt a szerző „kudarcáról” beszéltem. A közönség egyike, egy Diderot-szakértő közbeszólt: „Egyetérték az ön jellemzésével, ám minősítései meglepnek. Jogot formálna arra, hogy kioktassa Diderot-t? Nem követ el anakronizmust véletlenül?” Azt hiszem, az ő szemében tiszteletlen voltam egy klasszikus szerzővel szemben. Utólag viszagondolva azonban (késő bánat eb gondolat) azt hiszem, ő volt tiszteletlen Diderot-val szemben, mert nem volt hajlandó vitatkozni a gondolataival, megelégedett annyival, hogy rekonstruálja azokat, mintha egy kirakós játékról lett volna szó. Diderot azért írt, hogy meglelje az igazságot; talán véteknek vagy inkább elismerésnek számít, ha vele vagy éppenséggel vele szemben folytatjuk az igazság keresését? A dialogikus kritika nem művekről, hanem művekhez – vagy inkább művekkel beszél; megtagadja a jelenlevő két hang bármelyikének kirekesztését. A bírált szöveg nem tárgy, amelyről valamely „metanyelvnek” kellene számot adnia, hanem olyan beszédmód, amely a kritikuséval találkozik; a szerző „te”, és nem „ő”, beszélgetőtárs, akivel emberi értékeket vitatunk meg. De a párbeszéd aszimmetrikus, mert az író szövege lezárt, míg a kritikusé végeérhetetlenül folytatódhat. Hogy ne csaljon a játékban, a kritikusnak becsületesen hallatnia kell beszélgetőtársa hangját. Az immanens kritika különböző formái így (bár eltérő utakon, de) megtalálják az igazukat; hogyan is lehetne másként hozzájárulni ahhoz, hogy jobban megértsük egy szövegrész jelentését, mint hogy egyre tágabb és tágabb szövegösszefüggésekbe illesztjük: előbb a műébe, aztán a szerzőébe, a korszakéba, az irodalmi hagyományéba; márpedig egyik-másik „szakember” ezt teszi. Ezek az eltérő beillesztések nem zárják ki kölcsönösen egymást, hanem egymásba kapcsolódnak vagy fedik, illetve kiegészítik egymást, amint azt Spinoza, aki új értelmezési módszerét alosztályokra bontotta, igen jól tudta. Kritikusként kötelességem egyik vagy másik irányt választani (még ha vannak is kivételek): ennek oka pedig nem az irányultságok elvi összeférhetetlensége, hanem az élet rövidsége és a bennünket elárasztó adminisztratív feladatok mennyisége. Olvasóként azonban semmi okom nincs arra, hogy kizárólagos választást eszközöljek: miért is kellene megfosztanom magamat Northrop Frye avatottságától, aki megmutatja, milyen irodalmi hagyományhoz tartozik a szemem előtt levő kép (a diakronikus kontextust) avagy Paul Bénichou-étól, aki feltárja azt az ideológiai környezetet, amelyben ugyanez a kép kifejeződött (a szinkronikus kontextust)?

Ezen a szinten a „strukturalista” (kritikus) hiányosságait az ideológia szakértőjének vívmányai egészíthetik ki, és fordítva. Ám mindkettőnek (s itt már nem Frye-ról és Bénichou-ról beszélek) van közös hiányossága is, ami lehet, hogy fontosabb: nem egyre több tényre, hanem minél több gondolatiságra van szükségünk. Afölött sajnálkozhatunk, ha a kritikus megtagadja azt, hogy gondolkodó alanyként lépjen föl, mintsem hogy nyoma vesszen az egyre sokasodó objektív

tények mögött, és mintsem hogy ítéleteket alkosson. Spinozával, vagy legalábbis többé-kevésbé kimondott szándékaival ellentétben nem állunk tehát meg ennél a jelentésvizsgálatnál, hanem folytatni fogjuk azt az igazságról folytatott vita során; nemcsak azt a kérdést tesszük föl: „mit mondott?“, hanem azt is: „igaza van-e?“. (Ami, azt reméljük, nem pusztán annyit jelent: „igazam van“.) Egyetérthetünk Spinozával: ahhoz, hogy ne rendeljük alá jelentésvizsgálatunkat egy olyan igazságnak, melyet már előzetesen birtokoltunk, nem kell lemondanunk az igazság egyidejű kereséséről, és annak a szöveg értelmével való szembesítéséről.

Ezért nevezem „dialogikusnak“ ezt a kritikát. Az a típusú igazság, amelyre törekszem, csak párbeszédén keresztül közelíthető meg, amint láttuk Bahtyinnál; ahhoz, hogy a párbeszéd létrejöjjön, az igazságot kölcsönösen horizontként és rendezőelvként kell feltételeznünk. A dogmatizmus a kritikus monológjához; az immanencia (s következőképp a relativizmus) a tanulmányozott szerzőéhez vezet; a tiszta pluralizmus (ami nem más, mint több immanens elemzés matematikai összege) hangok egyidejű jelenlétéhez, amely azonban a meghallgatás hiánya is; több egyén megnyilatkozik, de egyikük sem veszi tekintetbe a többiekkel való nézetkülönbségeit. Ha elfogadjuk az igazságot, mint a közös kutatás elvét, már párbeszédés kritikát gyakorolunk.

Marc Bloch, az „új történetírás“ egyik alapító atyja állította: „Mennyivel könnyebb Luther mellett vagy ellen érvelni, mint kifürkészni a lelkét!“ Én arra jutottam, hogy az ellenkezőjét gondolom, leszámítva azt, hogy nem látom be, miért lenne e kettő összeférhetetlen. Ha jól „fürkészünk“, nem kell tartanunk attól, hogy nyilatkozzunk arról, még ha vizsgálódásunk tárgya annyira idegen is tőlünk, hogy semmi mást nem tudunk róla mondani, csupán elhelyezzük. Ha Luther továbbra is szól hozzánk, nekünk is szólnunk kell hozzá, tehát egyetértünk vele vagy sem. Ne áltassuk magunkat, ítéletünk nem tudásunkból fakad: amaz arra fog szolgálni, hogy megszólaltassuk a másik hangját, míg sajátunk önmagunkban, a vállalt erkölcsi felelősségben leli meg forrását. Nem hiszem, hogy ez könnyű lenne. Két alkalommal írtam Benjamin Constant-ról, 1968-ban a *Critique*, 1983-ban a *Poétique* számára. A két tanulmány közti különbség, valamint az, hogy utóbbit kedvelem, nem csupán abból fakad, hogy tizenöt év alatt többet olvastam, vagy hogy akkor könnyebben általánosítottam; inkább azt gondolom, az első szövegben még nem volt különálló hangom: Constant gondolkodását visszhangzom; de természetesen mondani is szeretnék valamit, tehát gondolataimat Constant-nak adományozom. Az eredmény egy hibrid, de egyetlen hang, amelyben kölcsönös szólamaink nem különülnek el egymástól világosan. A későbbi tanulmányban egyidejűleg törekedtem arra, hogy hűségesebb legyek hozzá és arra, hogy ellentmondjak neki. Kicsit olyan ez, mint személyes kapcsolatainkban: az egybeolvadás illúziója édes, de illúzió, és a vége keserű; a másiknak mint másiknak az elismerése viszont azzal jár, hogy jobban szeretjük.

Nem lehet megváltoztatni tehát a kritikáról alkotott képünket, csak amennyiben egyidejűleg az irodalomról alkotott képünket is megváltoztatjuk. A romanti-

kusok és megszámlálhatatlan örököseik egymással versengve azt ismételték két évszázadon át, hogy az irodalom olyan nyelv, amelynek célja önmagában lelehető föl. Ideje áttérni (vagy visszatérni) az evidenciákhoz, melyeket nem kellett volna elfelejteni: az irodalom az emberi létezésre vonatkozik; az igazságra és az erkölcsre irányuló beszédmód; tetszik vagy sem azoknak, akik félnék a nagy szavaktól. Az irodalom az ember és a világ felfedése, mondta Sartre, és igaza volt. Semmit nem érne, ha nem tenné lehetővé, hogy jobban megértsük az életet.

Azért téveszthettük szem elől az irodalomnak ezt a lényegi dimenzióját, mert előzőleg az igazságot igazolásra, a morált pedig moralizmusra szűkítettük. A regény mondatai nem a tényleges igazságra törekszenek, mint a történeleméi: nyitott ajtót fölösleges feszegetni. A regény nem köteles – még ha tökéletesen képes is erre – leírni valamely társadalom sajátosságos és történelmi formáit; mivel az igazsága nem is ezen az oldalon helyezkedik el. És természetesen arról sincs szó, hogy a szerző gondolatai szükségszerűen igazak lennének. De az irodalom mindig kísérlet arra, hogy felfedje előttünk „az emberi lét valamely ismeretlen oldalát”, amint valahol Kundera mondja, s ily módon tehát még ha nincs is semmilyen előjoga, amely biztosítaná, hogy elérje az igazságot, soha nem szűnik meg keresni azt.

Irodalom és erkölcs: „micsoda borzadály!” – hördülhet fel valamely kortársam. Rálátva a környezetemben a politikának alávetett irodalomra, jómagam is azt hittem, hogy minden köteléket meg kell szakítani, és meg kell óvni az irodalmat minden olyan dologgal való kapcsolattól, ami nem ő maga. Az értékekkel való kapcsolat azonban bennrejlő, lényegbevágó része az irodalomnak: nemcsak azért, mert lehetetlen beszélni a létezésről anélkül, hogy ne utalnánk rájuk, hanem azért is, mert az írás művelete kommunikációs művelet, ami a közös értékek nevében való megegyezés lehetőségét feltételezi. Az író eszménye lehet a kérdés, a kétely vagy az elutasítás: attól még nem ösztökéli kevésbé arra olvasóját, hogy osztozzék vele, és ugyanígy nem szűnik meg „morálisnak” lenni sem. A propagandisztikus irodalom vagy a tézisregény korántsem meríti ki a művek és értékek lehetséges kapcsolatait; csupán csak egy elfajzott típust képviselnek: az eleve elfogadott dogmatikus igazságét, kizárólag szemléltetés céljából. Az irodalom márpedig nem prédikáció: a kettő közt az a különbség, hogy ami az egyik esetében előzetesen adott, a másik esetében nem lehet más, mint horizont.

Egy másik kortársam így fog letorkolni: ezen az alapon az irodalom csupán gondolatok kifejezése, amelyekkel egyetérthetünk, vagy amelyeknek ellentmondhatunk. Ez a reakció azonban azzal az előfeltevéssel jár, hogy az irodalom egységes. Márpedig éppen nem az: elemeinek formális játéka és ugyanakkor ideológiai instancia (amint még sok minden más is); nemcsak az igazság keresése, hanem maga az igazság is. Ezáltal különbözik más művészetektől, amint Sartre és Béchou emlékeztet erre, s ennek oka az, hogy „átmegy” a nyelven, ahelyett, hogy valamely egyszerű anyag formába öntése volna, mint amilyenek a hangok, a színek vagy a mozgás; nem lehetséges „elvonat irodalom”. Manapság elégséges (bár

nyilvánvalóan tökéletlen) fogalmi apparátussal rendelkezünk ahhoz, hogy leírjuk az irodalom strukturális tulajdonságait, és annak elemzéséhez is, miként íródik be a történelembe; más dimenzióiról azonban nem tudunk beszélni, s ez az a hiányosság, amelyet orvosolni kell. A szigorúan determinista kritika abba a hibába esik, hogy a műveket az ideológia (még hozzá a „domináns” ideológia) kifejezőeként vagy tükrözéseként feltételezi, s így könnyű olyan példákat találnunk, amelyek ennek ellenkezőjét bizonyítják. De az, hogy az irodalom nem valamely külső ideológia tükrözése, nem bizonyítja azt, hogy semmi köze ne volna az ideológiához: nem tükrözi az ideológiát, hanem maga is ideológia. Tudni kell, mit állítanak a művek, s nem *azért*, hogy felfedezzük a korszellemet, vagy *azért*, mert már előzőleg ismertük azt, s újabb példáit keressük; hanem *azért*, mert ez az állítás maguknak a műveknek a szempontjából lényeges.

Ismét csak az irodalom és kritika közelségénél lyukadok ki. Néha azt mondják: előbbi a világról, utóbbi a könyvekről szól. De ez nem igaz. Először is: maguk a művek mindig előző művekről szólnak vagy mindenesetre azokat sejtetik: az írás vágya nem az életből, hanem a többi könyvből fakad. Másodsor: a kritikának nem kell, de nem is lehet arra korlátozódnia, hogy könyvekről szóljon: mindig az életről nyilatkozik. Csak amikor a strukturalista leírásra és a történelmi rekonstrukcióra korlátozódik, csak akkor törekszik arra, hogy hangját a lehető leghalkabban hallassa (még ha ezt tökéletesen soha nem is éri el). Mármost képes emlékezni, és kell is emlékeznie arra, hogy ő maga is keresi az értékeket és az igazságot. Az az igazság, melyre a kritika és az irodalom jut, azonos természetű: inkább a dolgok, mintsem a tények igazsága; a felfedés, és nem az adekváció igazsága (amelyet szintén ismer a kritika, de amely csak egyik előfeltétele). Sok tévelygést elkerülhettünk volna mind a kritikában, mind a történettudományban vagy éppen az etnológiában, ha rájöttünk volna arra – amint Dosztojevszkij keresi az ember igazságát anélkül, hogy azt lehetne állítani, hogy birtokában van –, hogy a kritikus arra törekszik, hogy kimondja Dosztojevszkij igazságát, és ugyanakkora az esélye arra, hogy ez sikerül – elméletben legalábbis; egyidejűleg és óhatatlanul a kritika is az emberről beszél. Sartre szerint: „A próza kommunikáció, az igazság, a megismerés és a kölcsönösség közös keresése” (*Saint Genet*, 407.); és ez a meghatározás szóról szóra illik a kritikára is. Természetesen a kritika és az irodalom különböznek is egymástól, de a kortárs összefüggésrendben számomra inkább az tűnik sürgetőnek, hogy megvizsgáljuk, miben közösek.

A dialogikus kritika használatos a filozófiában, ahol a szerzők gondolataik miatt számíthatnak érdeklődésre, de kevésbé közkeletű az irodalomban, ahol azt gondolják, elég a szemlélődés és a csodálat. Mármost maguk a formák hordozói az ideológiának, és akad néhány irodalomkritikus, aki nem elégszik meg az elemzéssel, hanem társalog a szerzőikkel, bizonyítva ezáltal azt, hogy a dialogikus kritika az irodalom területén is lehetséges: így fordulhat elő, hogy René Girard nem ért egyet a romantikusokkal, vagy hogy Leo Bersani vitába száll a realistákkal. Ahhoz, hogy érthető legyen, szükséges, hogy a formák nyelve bizonyos mér-

tékben meghallgatásra leljen (ennek csodálatos illusztrációját Watt esetében láthattuk): s hiányában átcsapunk a szerző, vagy még rosszabb esetben a szereplők direkt kijelentéseinek területére. De az irodalom nem szűnik meg beszélni attól, hogy némely kritikus süket. Még a kevésbé „morális” művek is állást foglalnak az emberi értékekkel kapcsolatban, így tehát lehetővé teszik a szembesítést a kritikus álláspontjával. Egyetlen esetben lehetetlen a dialogikus kritika, akkor, amikor a kritikus teljes mértékben egyetért a szerzővel: így semmilyen vita nem jöhet létre. A párbeszéd helyét az apológia veszi át. El lehet tünődni azon, hogy ez a tökéletes egybeesés lehetséges-e egyáltalán, de az bizonyos, hogy még a fokozati különbségek is érzékelhetőek: könnyebb párbeszédet folytatnom Diderot-val (amikor meg merem engedni magamnak), – hisz helytelenítem a gondolatait –, mint Stendhallal. Mindemellett azt is el kell mondanom, hogy jómagam személy szerint még jobban szorongok, mikor radikális az ellentmondás: a háború ugyanis nem a megegyezés keresése.

Hozzá kell toldanom azt is, hogy amennyiben a kritikus a szerzőjével óhajt párbeszédet folytatni, nem feledkezhet meg arról, hogy ő is szerzővé válik majd, s hogy a saját könyve megjelenése után a majdani olvasó vele is párbeszédre kíván lépni. A dialogikus kritika eszménye nem egy jövőmondó bölcsessége, amely az olvasót bámulatba ejti, s amelyet a szerző iránti csodálat és az önmaga iránti szánalom kesernyés elegye követ. Míhelyt tudatosul benne a párbeszéd, melynek elkötelezettje, a kritikus többé nem hagyhatja figyelmen kívül, hogy ez a sajátos párbeszéd csak egyetlen láncszem a megszakítatlan láncban, mert a szerző más szerzőknek válaszolt, s mert a kritikus maga is szerzővé lett e pillanattól kezdve. Az sem mindegy tehát, milyen formába önti írását, mivel a választ kell igazolnia, s nem a pusztá bálványimádást.

Inkább jellemző-e a dialogikus kritika a „mi korunkra”, mint az immanens vagy a dogmatikus? Talán azt a benyomást keltettem, hogy így hiszem, mikor e kritikák kapcsolatát úgy írtam le, mint amelyek egymásra következnek: előbb a patrisztika exegézise, aztán a filológia. A dolgok azonban természetesen kevésbé egyszerűek, mert a társadalmak nem tökéletesen egynemű ideológiai rendszerek, a történelem pedig nem lineáris séma szerint zajlik. Quintilianusnál például „immanens” magatartásra bukkanunk a művészet tekintetében, s a „dogmatikus” kommentár sem pusztult ki az egyházatyákkal.

A mai világ kiváltképpen az állásfogalások sokféleségének kedvez, s a („dogmatikus”) keresztény vagy a marxista felfogás szomszédos a történelmi irányultságú vagy strukturalista (immanens) kritikával. Az emberi lényt soha nem határozza meg teljes mértékben a környezet, szabadsága önmeghatározása is egyben, s jómagam élő példája vagyok e meghatározottság hiányosságainak, mivelhogy néhány év leforgása alatt mindhárom kritikához, amelyeknek megkülönböztetésén a fentiekben fáradoztam, közel kerültem vagy távol kerültem tőlük.

Mindemellett az is nyilvánvaló, hogy a már a sztoikusok írásaiban is kifürkészhető individualizmus újabb virágzását a reneszánszban éli, s a romantikában

válik uralkodóvá. Valamely társadalom ideológiai hierarchikusan tagozódnak, és ez a tagozódás jelentőségtes; nem hinném, hogy merő véletlennek (néhány individuum merően szabad cselekedetének) köszönhetően merül fel itt és most ezen vagy más néven a dialogikus kritika gondolata. Továbbá azt sem hinném, hogy eljövetele annak köszönhető, hogy okosabbak volnánk az elődeinknél. A minket körülvevő világ eseményei inkább „kedvező feltételei”, mintsem „okai” ennek a kritikának, de hallani vélem visszhangjukat. Szándékosan elegyítve a közelit és a távolit, utalok arra, ami igazán lényeges, valamint arra, ami annak származéka: az egyhangúlag elfogadott dogma valóságos hiányát; a médiának és a charter járatoknak köszönhetően fokozódó közeledésünket a mienktől eltérő kultúrákhoz; a gyarmatosítás felszámolásának legalább ideológiai szintű elfogadását; a technológia hallatlan fejlődését; az új típusú tömeggyilkosságokat, melyeket a 20. század derekán ismerhetett meg a világ; s az emberi jogokért való harc újjászületését vagy talán megszületését.

E fejlődés másik jelét magának az irodalomnak a jelenlegi változásaiban érem tetten (ám ez esetben nyilvánvalóan olyan választásra vetemedem, amely abból ered, amit megtalálni szeretnék). Amit erre az irodalomra jellemzőnek találok, az nem a kimeríthetetlen önéletrajzi műfaj, amelynek súlya alatt roskadozik, hanem az a tény, hogy nyíltan vállalja különeműségét, hogy egyidejűleg fikció és pamflet, történelem és filozófia, költészet és tudomány. Szolzsenyicin, Kundera, Günther Grass és D. M. Thomas írásait nem lehet az irodalom eddigi felfogásaiba zárni: nem tartoznak sem a „l’art pour l’art-hoz”, sem a (közönséges, nem sartré-i értelemben vett) „elkötelezett irodalomhoz”; olyan művek, amelyek egyként irodalmi konstrukciók és az igazság keresései.

A dialogikus kritika természetesen minden időben létezett (akárcsak a többi), és szigorúan véve ellehetnének a jelzője nélkül, amennyiben elfogadjuk azt, hogy a *kritika* értelme mindig a dogmatizmus és a szkepticizmus ellentmondásának meghaladásában rejlik. De a mi korunk – vajon még meddig? –, úgy látszik, esélyt ad ennek a típusú gondolkodásnak: sietnünk kell, hogy megragadjuk.

(*Un critique dialogique, in Critique de la critique – Un roman d’apprentissage.* [Seuil, 1984], 179–195.)

Fordította: Jeney Éva

„Törékeny boldogság”: Tzvetan Todorov
Rousseau-olvasata kapcsán

Todorov a *Felvilágosodás szelleme* című esszékötetében¹ az autonómiafogalom kapcsán megjegyzi, hogy az nem írható le az „autosuffisance”-szal, vagyis azzal az állapottal, amikor a világhoz való tartozásunk tudatát háttérbe szorítja – vagy elfeledtetni velünk – az önnön létezésünkre korlátozott boldogság érzése. Voltaképpen még a *létezés érzése* kapcsán is egymásra vagyunk utalva, teszi hozzá, majd ugyanazt a bekezdést idézi Rousseau *Párbeszédeiből*, amit a *Törékeny boldogság* 1985-ös, egészében Rousseau-nak szentelt kötetében.² „Legédesebb létezésünk viszonylagos és kollektív, s lényünk igazi önmaga nincs mindenestül énünkben. Így néz ki az ember lelke, az életet sose élvezhetjük egymagunkban, mások közreműködése nélkül.”³ Ebből persze korántsem következik, így Todorov, hogy minden társiasulás helyeslendő, Rousseau nem győz óva inteni a közvélemény, a közgondolkodás, az előítéletek, a társadalmi szerepek és cselekvési minták káros hatásától. Inkább arról van szó, hogy az embernek a társas életből való – akár önkéntes – száműzetése, s következésképpen pusztán csak önmagából történő építkezése, ahogy az izoláció minden formája, legyen bármennyire magával ragadó létforma, voltaképpen (ön) korlátozó jellegű. Az embernek nem pusztán abból adódik a nyomorúsága, hogy másokra van utalva, de abból is, hogy korlátlanságát és szabadságát csak másokkal való relációiban élheti meg vagy teremtheti meg önmaga számára. A másik azonban, egyszerűen létezésénél fogva, mindig korlátozó erőt is jelent, így tehát a boldogság szükségszerűen törékeny állapot.

Todorov Rousseau-val foglalkozó kötetében a boldogság lehetőségének kérdése felé fordul; arra keresi a választ, hogy a társadalmi kötelek nagy kritikusa és reformátora hogyan tartotta lehetségesnek megőrizni az egyéni boldogságot a társadalmi korpuszon belül. Todorov azon gondolkodók körébe tartozik, akik Rousseau gondolkodását egységében és szerves összefüggésben kívánták megérteni, ezért lényegileg összetartozónak tekintették politikafilozófiai írásait és írói életművét. A kérdés, amit Todorov Rousseau nyomán szeretne megfogalmazni, így hangzik: hogyan lehet úgy társas módon létezni, hogy az adott társadalom ne fossza meg az embert önmagától? A következőkben Todorov gondolatmenetén haladunk végig.

¹ Tzvetan TODOROV, *L'esprit des Lumières* (Paris: Robert Laffont, 2006).

² Tzvetan TODOROV, *Frêle bonheur: Essai sur Rousseau* (Paris: Hachette, 1985). A továbbiakban FB.

³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Oeuvres complètes, Tome I-II., Les Confessions – Autres textes autobiographiques*, Édition publiée sous la direction de Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND avec la collaboration de Robert OSMONT (Paris: Bibliothèque de la Pléiade), n° 11, 813. A létezés érzésének szintézisét Rousseau a „Magányos sétáló álmódzásainak” ötödik szakaszában írja le, bár való igaz, hogy az azt megelőző, életművét összegző „Párbeszédekben” hosszasan beszél erről az extázisról és a szerző jellemének ehhez a tapasztalathoz fűződő viszonyáról.

Társadalmi viszonylatban az egyénnek három, különböző természetű és minőségű lehetősége van, hogy saját pozícióját kialakítsa. Először is ott van a Társadalmi szerződés állampolgára, aki a hon polgára; majd az *Álmodozások* magányos, elszigetelt, önmagáért létező individuuma; végül az *Emil*-féle tanítvány, az erkölcsileg megfelelően képzett, egyetemes ember. Ha az első modellt vizsgáljuk, a *citoyen* stratégiáját, a probléma eleve adott. A modern társadalom rákfenéje, Rousseau egyik leg súlyosabb láttelepe, hogy a polgári erények nem összeegyeztethetők a humanitárius erényekkel. Az ellentmondás az *Emil* tanúsága szerint annyira kiélezett, hogy el kell dönteni, melyik oldalon foglalunk állást. Attól függően, hogy a természettel vagy a társadalmi intézményekkel kell megharcolnunk: embert vagy polgárt kell képeznünk, mert a kettőt lehetetlen egyszerre kialakítani. Teljesen világos, és talán nem szorul különösebb magyarázatra az *Emil* alapvetése, nevezetesen, hogy a legkiválóbb társadalmi intézmények képesek a leginkább megváltoztatni (*dénaturer*) az embert." Az eredendő természet elvesztése vagy átalakulása a természetes ember egész lényét érinti, aki éppenséggel az állampolgár ellentéte. „Az a törvényhozó, amelyik mind a két erényt tekintetbe veszi, végül mindkettőt elveszti, mert ellenkezik a természettel, hogy egy szenvedélynek két tárgya legyen.” (*Levelek a hegyről*). Rousseau nem győzi hangsúlyozni, hogy ez egy tragikus és orvosolhatatlan törésvonal: „Az ember nyomorúsága abból az ellentmondásból fakad, mely ember és a polgár között feszül, utalják őt teljes egészében az Állam rendelkezésére, vagy hagyják meg önmagának, de ha megosztják a szívét, az a vesztét okozza.” (*Politikai töredékek*) Az embernek két, különböző természetű, egymással igencsak összebékíthetetlen urat kell szolgálnia, hogy önmagával és környezetével összhangban éljen. Így tehát az önmaga számára nevelt ember és a mások számára nevelt ember szükségszerűen ütközik egymással. Az *Emil* azonban később feloldja ezt a paradoxont, mégpedig úgy, hogy megkülönböztet három, különböző típusú létformát: az elszigetelt egyént, aki a testében él, a polgárt, aki a *cité*-ben él, és az erkölcsi lényt (*individu moral*), aki a világban él. Ez a harmadik út a boldogság ígéretével kecsegtet, amennyiben képes finoman kitérni a családi – törzsi, lokális, szomszédsági – korlátozások elől. Nos, ez eléggé bizonytalan és egyben lehetetlen boldogság – szögezi le Todorov. A (hon)polgár a hazáját védi, az (egyetemes)ember, vagy világpolgár nem hajlandó előnyben részesíteni a saját népét más népcsoport rovására. Rousseau leszögezi, hogy a „patriotizmus és a humanitás például két, teljességgel összeegyeztethetetlen erény egy adott nép körében” (*Levelek a hegyről*). Az *Emil* keményen fogalmaz: „minden hazafi kegyetlen az idegenekkel”, akik odahaza demokratikus elveket követnek, ennek a hazafiságnak a szellemében idegenben elnyomók, rabszolgatartók vagy gyarmatosítók. Rousseau nem csak leírja a polgár és az „ember” között húzóódó ellentmondást, hanem hierarchiába is rendezi a tagok kapcsolatát. Az (egyetemes) ember értékrendje magasabb rangú, mint a polgáré, hiszen valamennyien egy adott közösségrendjébe születünk, egy bizonyos hazában, így a (hon)polgári minőségünket megkapjuk a „szomszédságtól”, míg emberré egy hosszú folyamat

során válhatunk. A hazafiság eredendő bűne, hogy ugyan nem nyíltan, de határozottan eltörli az egyenlőség gondolatát. A spártaiak az egyenlőség gondolatát csak a városállamon belül tekintették érvényesnek, és ez az egyenlőség is csak megszorításokkal létezett, nevezetesen a nők és a rabszolgák kizárásával, márpedig a tényleges erkölcs, igazság és erény az egyenlőség gondolatára épül.

A továbbiakban Todorov egy kissé merész ugrással a szerzői pozíciókat mérlegeli a társadalmi működésmód szerint. Miután tehát Rousseau műveit a benűnk foglalt tartalmi egységek alapján vizsgálta meg, most a szerző és írásműve relációjában próbál valamiféle megfajtást találni a kérdésére. Itt egy pillanatra fölmerül a pszichologizáló interpretáció csábítása – amely Rousseau esetében kézenfekvőnek tűnhet, de valójában mindig leegyszerűsítő olvasat – magyarul, az a kérdés, hogy mit jelent a rousseau-i gondolatrendszerben a magány lehetősége. Nyilvánvaló, hogy Todorovot mindvégig az egyén autonómiájának a kérdése foglalkoztatja, az autonómia lehetősége és intakt volta. Azaz, hogy mennyit áldozhatunk fel önmagunkból, hogy egy nagyobb egész részei legyünk, illetve, hogy mi az, amiről a világban érdemes lemondani, azért, hogy izolációt fenntartsuk. Kissé sarkosan fogalmazva, Todorov azt sugallja, hogy a rousseau-i írásművek vállalkozását a szerző valóságból való menekülésének lehetősége mozgatja, illetve ennek a lehetőségnek a különféle módzatai. Todorov tehát az írás különböző mozzanataira és sajátosságaira a szerző egyéni életstratégiáját olvassa rá.

Az *írás* című alfejezetben úgy fogalmaz, hogy Rousseau magára ismert abban a személyben, „aki elhagyta kedvesét, csak azért, hogy levelet ír hasson neki”. (Todorov, 48.) Az írás úgy jelenik meg, mint a távolság beiktatásából fakadó boldogság és örömeztet, s ennyiben a szenvedély forrása. Számos példát idéz Rousseau-tól, hogy igazolja, az írás helyettesíti a közvetlen közlést, a beszédet. Ehhez adódik hozzá mintegy természetszerűen az írás közegében a valóságost helyettesítő *képzelt* mozzanata, amely ebben a gondolatkörben nem a másik emberhez való viszonyt változtatja meg, hanem a viszony tárgyát (Todorov, 49.). Számos példát lehet idézni, ahol Rousseau elragadtatással ecseteli, hogy saját, képzelt teremtményeivel népesíti be (fantázia)világát, velük társalog „szívem mindinkább elfordult az emberek társaságától, s képzelet valamilyen más társasággal vett körül; ez pedig annál jobban elbűvölt, mert akadály és kockázat nélkül látogathattam”.⁴ A következő távolságnövelő és a távolságtartást biztosító mozzanat a *természet* (Todorov, 50.), melynek poétikai funkciója Todorov szerint, hogy belőle lényegileg eltávolítható a többi ember világa, és helyére a természeti létezés örök állandósága ültethető. Ha a *Séták* természeti környezetére gondolunk, abban bizonyosan nincsenek más személyek, és a természet ott mindenféle alakot ölthet, csak emberit nem. A *személytelenítés* (Todorov, 52.)

⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, „Levél Malesherbes úrnak”, ford., in *Értekezések és filozófiai levelek* (Budapest: Magyar Helikon, 1978), 627.

technikája révén, amikor is ismeretlenek kapnak poétikai funkciót az írásaiban, elfogadja ugyan mások jelenlétét, de nem tekinti őket saját személyiségjeggyel rendelkező egyednek. Nos, Todorov úgy véli, hogy Rousseau eme sajátosan poétizált magányosságának a terét az önéletrajzi műfaj keretein belül építheti meg. A rousseau-i „magányosságot”, véli Todorov, a korlátozott kommunikáció és önmaga keresése mozgatja. Csakhogy ezeknek az elemeknek, pótlékoknak, szertartásoknak az idealizálása maga is az egyenlőség eltörléséhez, mások kizárásához vezet. Amikor másokat funkciókra vagy működésmódokra egyszerűsít – ez gyakran fordul elő Thérèse Levasseur, az élettárs esetében – bizonyára elveszi tőlük emberi sajátosságukat, teljességüket. A magányos, önmagát kereső ember pedig éppúgy eltávolodik a polgári, mint az egyetemes emberi erényektől, összegzi a szerző. (Jóllehet Todorov azokat a szöveghelyeket is felidézi, ahol Rousseau nyilvánvalóvá teszi, hogy nem tartotta áthidalhatónak a valódi barátok és érzelmek helyettesítését azok pótlékaival vagy pótcselekvéssel.)

Ugyanakkor az ember lehet egyszerre társias és megőrizheti eredeti, természetes mivoltát, állítja a szerző. Ezt pedig mi sem bizonyítja jobban, mint az *Emil avagy a nevelésről*, más szóval az a munka, amit Rousseau maga is a legfőbb művének tekintett. Ez a mű egyszerre személyes és személytelen, fikció és elmélkedés – azaz kevert természetű szöveg – sugallja Todorov. A szerző hétköznapi szóhasználatával élve a „szocializmus” és a szélsőséges „individualizmus” között megkülönböztet egy harmadik utat, a Montesquieu-féle „mértékletességet” (Todorov, 75.). Ez a mértékletesség legfőképpen az ember kevert természetéből fakad, Rousseau, maga is így jellemezte önmagát a Franquières-hez intézett levelében: „moi, être mixte”. A magányosság tehát nem az ember eredendő, természetes állapotától idegen, hanem a valódi, azaz kevert lényegétől. A kétféle létmód összehangolására Rousseau bevezeti a „házi” nevelés fogalmát, amely igen csak különbözik a polgári neveléstől – ez ugyanis a társadalom érdekét privilegizálta. Ez a „reform”-nevelés autonómiára tanítja az egyedeket, vagyis arra, hogy közösségben sem kell szolgálai módon alávetnie magát mások véleményének és ítéletének. Az ész individualista használatával ugyanis képessé válik arra, hogy másokkal kapcsolatba lépjen, a kapcsolatot ápolja, megőrizze, vagy éppenséggel felmondja.

Todorov szeretne valamilyen boldog és megnyugtató lezárást adni vizsgálódásának, amikor arról beszél, hogy a társadalmiság nem egy adottság „jobb híján”, hanem minőségek előállítója, kommunikáció, az érintkezésben formálódó erény. Nyilvánvaló, milyen fontos szerepet kap Rousseau-nál a nevelés az emberré formálás folyamatában, és mintha Todorov maga is itt találná meg azt, amit keres, nevezetesen az „autentikus” létezés kritériumát. Rousseau ugyanis arról beszél, hogy nem az értelem által válik ki az ember az állatok közül, „mint inkább azon tulajdonsága által, hogy szabadon cselekszik. A természet minden állatnak parancsol, s az állat engedelmeskedik. Az ember ki van téve ennek a hatásnak, csakhogy szabadsá-

gában áll belenyugodni vagy ellenállni (...).⁵A boldogság tehát, Todorov olvasata nyomán, a szabadságból fakadó nyitottság eredménye: belenyugodhatunk vagy ellenállhatunk annak, amit a közösségi létezés számunkra diktál. Amíg dönteni lehet a kérdésben, halványan földereng a boldogság lehetősége.

⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, „Levél...”, 96.

ANGYALOSI GERGELY

Egy festő a felvilágosodás árnyékában

Tzvetan TODOROV, *Goya à l'ombre des Lumières*
(Paris: Flammarion), 2011.

A szerző meglepő állítást tesz könyvének elején; mégpedig azt, hogy egy olyan nagy festőnek az életműve, amilyen például Goya volt, tanulmányozható az általa közvetített *gondolatok* szempontjából is. Az a véleménye, hogy ily módon is értelmezhető „festészeti forradalmának” jelentése, valamint a művei által képviselt hozzájárulás a felvilágosodás eszmetörténetéhez. Ahhoz, hogy ezt alá tudja támasztani, ki kell alakítania egy, a szokásostól eltérő képet arról, hogy mi is volt a felvilágosodás eszmetörténeti lényege. „A Felvilágosodás gondolkodásmódja, amely sikeresen terjed el az európai kontinensen, nem egyik vagy másik filozófus vagy magányos tudós gondolkodása, hanem egy anonim szintézis, amelyet néhány tehetséges népszerűsítő hozott létre.”¹ Ennek a szintézisnek a kiindulópontja mindig a tekintélyelvűség kritikája, továbbá az a meggyőződés, hogy az egyházat alá kell vetni az államnak, vagyis a papság bírálata. Todorov emlékeztet rá, hogy a jezsuitákat 1767-ben kiűzték Spanyolországból a pápához való közelségük miatt, s hogy az ezt követő évtizedekben az „*Ilustrados*”, a felvilágosult arisztokraták és értelmiségiek intézhették az állam ügyeit. A velük szemben álló csoport az „*obskurantistáké*” volt, akik főleg az egyház, a pápaság és a nagy földbirtokosok érdekeit védték.

Nem vitás, hogy Goya rokonszenvezett a felvilágosodás eszméivel; festőként és az arisztokrata megrendelők kegyének kiszolgáltatója azonban nem az eszmék síkján bocsátkozik küzdelmekbe. Sok mindent megérthetünk abból, ahogyan pályája első szakaszában összefoglalja esztétikai nézeteit (lásd jelentését az Akadémiának a vizuális művészetek oktatásáról). Hangsúlyozza, hogy ezt az oktatást a lehető legnagyobb mértékben meg kell szabadítani a kényszerektől. El kell felejtetni a szabályokat; a növendékeknek inkább a természetet, mint a régi mestereket kell imitálniuk. Mondhatjuk, hogy ez a 18. század második felének egyik bevett esztétikai gondolata; Goya azonban azt is hozzáteszi, hogy a dolgokat nem csak egyetlen úton lehet megközelíteni (vagyis bevezeti a pluralitás elvét). A tanítványoknak szabadnak kell lenniük, belső sugallataikat kell követniük; nem helyes *egyfajta* stílust elvárni tőlük. A természet utánzásán nem a forma szerinti azonosságot kell érteni, hanem azoknak az aktusoknak az analógiájára kell törekedni, amelyek létrehozzák a műveket. Egy igazi művésznek joga van arra, hogy átlépje a szabályokat. Az alkotó feladata tehát az alkotó folyamat imitálása (ebben végső soron a Teremtő munkáját imitálja, vagyis egyfajta mikrokozmoszt hoz létre). Ez szintén a reneszánsz (pontosabban Alberti) óta ismerős eszme; Goya azonban iga-

¹ Tzvetan TODOROV, *Goya à l'ombre des Lumières* (Paris: Flammarion, 2011), 23.

zából nem foglalkozik tisztán esztétikai kérdésekkel. A világ belső és külső igazságát akarja megragadni, miközben tudja, hogy ez sajátos, vagyis érzéki, nem pedig absztrakciós megismerés, mint a tudományos igazság. Ahogy Braugada nevű barátjának mondta már élete végén: „Az ecsetemnek nem kell jobban látnia, mint ahogyan én látok”.² A jelentésben leszögezi, hogy fölösleges testrészeket rajzoltatni a növendékekkel, ugyanis a természetben nincsenek vonalak, csak jól-rosszul megvilágított testek. A természetben szín sincs: csak napfény vagy árnyék van. A festőnek tehát nem a világot kell megmutatnia, ahogy van, hanem a saját személyes vízióját a világról. Végül még egy, a romantika korában nagyon is aktuálissá váló gondolattal találkozhatunk ebben az írásban, nevezetesen azzal, hogy a festészet igazsága mindenkivel megosztható (*partageable par tous*), vagyis ehhez az igazsághoz a nézők is hozzájárulnak.

Goya 1793-ban, negyvenhat éves korában egy betegség következtében megsüketült. Aligha vitatható, hogy ez a festési módját is megváltoztatta, amit lemérhetünk a belső világ (álmok, fantazmák) megnövekedett jelentőségén az ezt követően festett művein. Todorov megerősíti, hogy az ész és az örület szembeállításának témája gyakorivá válik Goyánál; elhárítja azonban azt a szakirodalomban időnként felbukkanó következtetést, hogy maga a festő is örült lett volna. Nála a téboly nem inhumánus, nem is démoni, de még csak nem is a zsenivel rokon heroizmus. Goya örültjei egyszerre különösek és ismerősek, ami arra figyelmeztet, hogy az örület bennünk lakik. Joggal feltételezhető viszont, hogy az elzártság témájának gyakori megjelenése kapcsolatba hozható a süketség tapasztalatával.

Todorov szerint Goya az európai festészetben először ábrázolja az erőszakot a mindennapi élet részeként, minden mitológiai utalás nélkül. Olyan szerencsétlenségek jelennek meg a vásznain, amelyek sem isteni, sem emberi reményt nem tesznek lehetővé; még morális vetületük sincs. A hajótörések és tűzvészek ábrázolása nála nem melodramatikus vagy szentimentális; az emberi szenvedés extrémítására, az áldozatok tehetetlenségére helyezi a hangsúlyt. Ahogy a „jelentésben” megfogalmazta, ez idő tájt a vonal elválasztó szerepe eltűnik nála, a képet sokkal inkább a fény és az árnyék elosztása szervezi a továbbiakban. Todorov felhívja a figyelmet a maszkok és karikatúrák jelentőségére Goya életművében; ezek az 1796 és 1828 között készült rajzalbumokban szembeszökőek. A festőnek ugyanis az volt az álláspontja, hogy a közhiedelemmel ellentétben a maszk mondhat igazat, míg az arc becsaphat bennünket. „Vagyis a valódi nem egyenlő az igazzal. Mindenki megalkotja a saját azonosságát; a mindennapokban az egyén egy sor személyiséget hoz létre, és a körülményektől függően ölti fel az egyik vagy a másik szerepet.”³ Az ember leginkább akkor mutatja meg magát, amikor valamilyen álruhát ölt. Szemben Bosch teremtményeivel, Goya reális lényeket ábrázol, de eltorzítja a vonásait, hogy rémisztőekké váljanak. „Távolról sem egy másik világ-

² Todorov, *Goya...*, 34.

³ Todorov, *Goya...*, 63.

ból jönnek, amelynek megvannak a maga törvényei, közel állnak hozzánk – mi több, önmagunknak egy másik verzióját alkotják.”⁴ Aligha véletlen, mondja Todorov, hogy ugyanebben az időszakban születik meg az úgynevezett „fantasztikus irodalom”. Ahogy a műfajról szóló nagy sikerű (és magyarul is olvasható) könyvében megírta, az itt megjelenő figurák a reális és az irreális közötti határon mozognak. (Potocki lengyel grófnak *Manuscrit trouvé à Saragosse* [Egy Zaragozában talált kézirat] című regényére hivatkozik, hogy összekapcsolhassa Goya démonábrázolásaiival. A látomásokról a festőnél is gyakran kiderül, hogy nem természetfölötti eseményekről, hanem csak próbatételekről, manipulációkról van szó.)

A *Los Caprichos* sorozat forradalmi változást hoz az életműben: ezek a rézkarcok kifejezetten a képzeletbelit, nem pedig a realist, a láthatót ábrázolják; formát adnak a láthatatlannak, a fantáziáknak. Goyának nyilvánvalóan meggyőződése, hogy ez utóbbiak az ember lélek kiirthatatlan részét alkotják (e tekintetben nem követi a felvilágosodás antropológiáját). A sorozat egyszerre az erkölcsök felvilágosult kritikája és a lélekben lakó mélységek megvilágítása. A leghíresebb közülük a 43-as számú: „Az ész álma/alvása szörnyetegeket szül”. A spanyol *sueño* szó jelentése kettős: ha csak alvásról van szó, akkor fel kell ébredni, ha álmról, akkor maga az ész szüli a szörnyetegeket. Érdekes az úgynevezett „Prado-kéziratban” található kommentár, mely szerint az ész által elhagyott képzelet (*fantasia*) lehetetlen szörnyeket szül, ha viszont egyesülnek, akkor a képzelet művészetek anyja és csodáinak eredete lehet. A goyai világ tehát egyértelmű ellentétekből épül fel: egészség/betegség, ész/őrület, nappal/éjszaka/, fény/árnyak. „Nos, e képek révén Goya a két oldal kölcsönös átjárhatóságát és elválaszthatatlanságát akarja felmutatni: a választóvonal mindkét irányból átléphető.”⁵ Ez nem kevesebbet jelent, mint hogy kilép a felvilágosodás eszmei kereteiből, abból a megnyugtató szembeállításból, hogy az emberek között léteznek a „felvilágosultak” és az „obszkurantisták” (vagyis mindenki más). A *Los Caprichos* három nagy csoportra osztható: a társadalmi szatírákra, a szexuális színjátékokra, valamint a babonákat, boszorkányokat, kísérteteket ábrázoló rézkarcokra. Tematikusan tehát nem helyezkednek szembe Goya „felvilágosodott” barátainak nézeteivel. Annyiban viszont igen, hogy nála a szegények nem jobbak, mint a gazdagok, a nők sem különbek, mint a férfiak. Továbbá nem keveri össze az antiklerikalizmust az ateizmussal, és nem utasítja el radikálisan a keresztény vallást. Kritikus képet nyújt az emberekről: vagy ostobák vagy gonoszak vagy csúnyák – néha egyszerre mindhárom tulajdonság jellemzi őket. Még az a kérdés is felvetődhet Todorov szerint, hogy társadalomkritikus képei nem azért születtek-e, hogy elfedjék, amit az emberi lélek mélységeiből hozott fel (felvilágosodott barátai és esetleg önmaga előtt is). A boszorkányábrázolások például egyértelműen a szexualitás verzióinak felmutatására szolgálnak. Akárhogyan is, Goyánál a rendet mindig „megfertőzi” a káosz.

⁴ TODOROV, *Goya...*, 73.

⁵ TODOROV, *Goya...*, 97.

Nem csoda, hogy néhány évtizeddel később Ruskin egyenesen azzal dicsekedett, hogy elégette a metszetek teljes kötetét, megkímélendő az emberiséget ettől a morális és esztétikai borzalomtól.

Goya tehát eljut addig a gondolatig, hogy már nem szükséges a látható formákat ábrázolni, lehet azokat is, amelyek csak a lélekben léteznek. A szubjektív vízió veszi át a mindenkivel közös látás helyét; ennél a festőnél nem a világ *reprezentációja*, hanem a *figurációja* történik meg. A művekben jelentkező kettősség a festő egész életét meghatározza. Gondolnia kell arra is, hogy eladható műveket hozzon létre: időszakonként sikeres udvari festőnek számít. Ez a „nappali” élete; az „éjszakai” Goya ellenben egészen másféle műveket alkot, amelyeknek értékesítésére egészen bizonyosan nem gondolhatott. Életének utolsó harminc évét ez az ambivalencia jellemzi. Todorov ebben az értelemben nevezi őt a modernség első nagy festőjének: nem háborút, hanem gerillaharcot folytat a művészi függetlenségért. Ehhez nem kevés megalkuvásra volt szükség; Goya szemmel láthatóan Montaigne felfogását követi. „Nem az eszem szokott hozzá a hajlongáshoz és hajlításához, hanem a térdem” – vallotta a bordeaux-i bölcs.⁶ Azonban nem csupán ez a „gerillataktika” teszi őt a modernség egyik előfutárává, hanem sokkal inkább festői világának karaktere. „Goya most olyannak festi a világot, amilyennek látja, nem pedig amilyen tőle függetlenül: az impresszionisták által végrehajtandó szakítás már jelen van nála.”⁷ Ez egyben megnyitja az utat a láthatatlan ábrázolása, vagyis (Todorov szavával) a *figuráció* felé.

Ebben a kettős létmódban él és alkot Goya a 19. század első éveiben. Az úgynevezett „fekete festmények”, amelyeket otthonának falaira festett, végképp csak saját magának készülhettek. Ahogy Werner Hofmannra hivatkozva írja Todorov, Goya ezekkel a művekkel önmaga exorcistájává vált; a falfestmények feltehetően az öngyógyítás eszközei voltak, ezért még a barátainak sem sűrűn mutogatta őket. Ha a *Szeszélyek* fantasztikus rajzok voltak, a fekete festményeket fantazmatikusnak lehet nevezni. Az „éjszakai” Goya ezen túl csak a fantazmáit festi; ám ezt abban a hitben teszi, hogy fantazmák elvezetnek a valóság igaz lényegéhez. Nyilvánvalóan külön témát jelentenek *A háború borzalmi* sorozat darabjai. Hamar rájön arra, hogy ezeknek a műveknek csak egy részét tudná a nyilvánosság elé tárni; ezért jellemző módon inkább lemond róla. *A Borzalmak* művészi erejét távolról sem csupán az emberi kegyetlenség elképesztő erejű és nyíltságú ábrázolása biztosítja, hanem többek között az is, hogy ezeken a képeken a háttér, az ég és a természet nem több, mint az emberi erőszak meghosszabbítása. Az igazán megdöbbentő annak a gondolatnak a művészi kifejezése, hogy a célok különbsége mit sem számít az elkövetett bűnök szempontjából. (Ezt fejezi ki azoknak a párbajszerű jeleneteknek a megsokasodása, mint amilyen *A könnyű győzelem* című grafika, ahol két teljesen egyforma figura küzd egymással.) „Számára a szubjektivitás

⁶ Michel Eyquem de MONTAIGNE, *Esszék*, III. köt. ford. BAJCSAY András és CSORDÁS Gábor (Pécs: Jelenkor Kiadó), 2003, 187.

⁷ TODOROV, *Goya...*, 208.

(akárcsak az objektív világ) nem létezik önmagában véve, hanem mindig és kizárólag egy szubjektum viszonya egy objektumhoz, amely rajta kívül és tőle függetlenül létezik.”⁸ Goya mindig *egy ideális emberi közösséghez* fordul, még akkor is, ha tudja, hogy ezt talán csak az eljövendő generációk fogják megvalósítani. Az individuumok pluralitása és a látásmódjuk szubjektivitása nem mond ellent a közösség goyai ideáljának; a megosztható igazsághoz való ragaszkodás nála egyúttal a mindenki által azonosítható vizuális formákhoz, egy közös világhoz való ragaszkodás.

Goyát általában romantikus festőként tartják nyilván. Todorov viszont felhívja a figyelmet arra, hogy egyáltalán nem biztos, hogy számára létezett az autonóm művészet, vagy általában véve a művészet fogalma. Ebből a szempontból művészet és felfogásmódja anakronisztikus volt és idegen a kor esztétikájától. Rendkívüli művészi termékenysége ellenére igazából nem az esztétikum, hanem a világ erkölcsi állapota, a jó és a rossz küzdelme érdekelte. Nem csupán a rossz, a deviancia, a gonoszság és a kegyetlenség jelent meg az alkotásaiban, hanem az általa legértékesebbnek emberi tulajdonság, vagyis a minden szentimentalizmus nélküli jóság, együttérzés is, ami csak egyénektől jöhet. A könyv végére érve érthetjük meg, hogy miért Goya lett Todorov egyik utolsó könyvének témája. Annak a humanizmusnak az emblematikus alakját látta meg benne, amelynek mibenléte három évtizeden át foglalkoztatta. Az a humanizmuseszmény, amely az értelem, a tolerancia és a pluralizmus tiszteletét vallja, miközben maximálisan kiáll bizonyos erkölcsi értékek egyetemessége mellett – nem tévesztve szem elől az emberi lélek mélyén lakó szörnyetegeket.

⁸ TODOROV, *Goya...*, 277.

Z. VARGA ZOLTÁN*

Kellem és kötelem. Egy közvetítő arcképe¹

A készen fogyasztható, tárolást nem igénylő digitális tartalmak korában az ember és műve egységéről meggyőződni vágyó befogadó természetes gesztusa, ha valamelyik közösségi megosztó felületen belepillant a megismerni kívánt (kvázi kortárs) alkotóról készült felvételekbe. A befogadói kíváncsiság – testi valójában látni az olvasott gondolatok szerzőjét – időnként kockázatos; legalábbis hasonló csalódások forrása lehet, mint mikor kedvenc olvasmányaink filmadaptációit látjuk, s azok nem felelnek meg elképzeléseinknek. Tzvetan Todorovról számtalan konferencia- és kerekasztal szereplés, interjú(részlet) található a világhálón. E felvételeken egy ősz, bohókás frizurájú, szikár, lezserül elegáns férfi beszél megfontoltan, nagy szemüvege mögül átható tekintettel figyelve beszélgetőtársát. Világos, a kamerák előtti nyilvános beszéd sem egyéb, mint az én színrevitelének helyzete, mely a testet jelentővé teszi, s a kulturális szemiotika révén sajátos kontextust kínál a művek értelmezéséhez, metonimikusan pedig az alkotó személyiségnek az adott kor és kultúra doxáin alapuló elképzeléséhez. Mégis, ez a türelmesen magyarázó, alig észrevehető akcentussal színezett francia beszéd, a kellemes orgánumú hang könnyen egyeztethető Todorov könyveinek racionális, világos értekező prózájával, különösen pedig az életművet a pályakép horizontjában, a szellemi, intellektuális hatások történetében felidéző „önéletrajzi interjú”-kötet, a 2002-ben megjelent, Catherine Portevin újságíró-nővel közösen készített *Devoirs et délices – une vie de passeur* hangjával.

Habár mindannyiunknak van bármelyik pillanatban elbeszéléssé formálható élettörténete, ez az élettörténet nem minden esetben válik jelentésteli életrajzzá mások számára. A francia strukturalizmus jó néhány híres alakjának ebben az értelemben például „van” életrajza: Foucault, Barthes, Derrida, Kristeva – nem beszélve Althusser-ről vagy Deleuze-ről – élettörténete a kutatói pálya intellektuális izgalmain és fordulatain túl is tartogat regényesen elbeszélhető magán- és közéleti kalandokat, amint arról például François Dosse a francia strukturalizmus történetéről szóló monográfiájának passzusai tanúskodnak.² Todorov életének eseményei, a baráthoz és közeli munkatárshoz, Gérard Genette-hez hasonlóan, elsősorban a gondolkodás és az eszmék autonóm világához kötődtek, Füst Milán kifejezésével élve életrajza leginkább munkarajz. Ezt tükrözi a beszélgetéskötet szerkezete is, hiszen a tíz fejezetre osztott könyv tagolásában külön fejezetként

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

¹ Tanulmányom címe Todorov és Portevin kötetének szabad fordítása, ugyanannyira jelöli a kötetről adott értelmezésem, mint magát a kötetet. A továbbiakban a kötetre az eredeti, francia címen hivatkozom: Tzvetan Todorov, *Devoirs et délices: une vie de passeur* (Paris: Seuil, 2002).

² François Dosse, *Le champ du signe, 1945 – 1966, 1, Histoire du structuralisme* (Paris: Éd. La Découverte, 1995).

csak a Franciaországba emigrálás elbeszélése jelenik meg olyan életeseményként, mely jelentős hatást látszik kifejteni Todorov gondolkodására és művére. A második fejezettől fogva a tagolás a pályát meghatározó eszmékhez és könyvekhez igazodik, igaz, a beszélgetőtársak a könyvek és írások sorának követése mellett többször is visszatérnek a II. világháború utáni, totalitárius berendezkedésű Bulgáriában töltött ifjúkor tapasztalataira, az emigrációra, a Bulgáriában hagyott családtagok sorsára, a letelepedésre Franciaországban és ennek következményeire.

A *Devoirs et délices* címet viselő interjúkötet nem önéletrajz. Egyrészt az életesemények imént említett redukciója, másrészt pedig az interjú- vagy riportkötet négykezes műfaja miatt. Az élettörténeti interjú irányított emlékezés, melyben az interjúalany a kérdező érdeklődéséből kiindulva idézi fel múltját, a témák kijelölése és elrendezése közös munka eredménye. Az írás feladata az efféle kötetekben egészen más, mint az irodalmi önéletírás modern változataiban. A kötet nyelviileg gondosan szerkesztett szövege nem hasonlít az élőbeszéd tapogatózó, ismétlő fogalmazásmódjához, ugyanakkor hiányzik belőle az írás belső munkája, melyben a fogalmazás a tudat és az emlékezet belső többrétegűségében artikulálja az identitás nagy témáit és/vagy történetét. A kérdező érdeklődése az emberi élet nyilvános, a közösség számára eleve értelemmel bíró tartományaira irányul (melynek persze vannak látható és láthatatlan zónái), nem pedig a tapasztalatok elvileg hozzáférhetetlen, az önéletíró tevékenységben nyelviként érzékelt és megjelenített tartományaira. A beszélgetőtársak az életrajzot abban a régi, görög értelemben kezelik, miszerint minden, ami az emberi életből említésre méltó, mások érdeklődésére számot tartó, nyelvbe emelhető esemény, az egyben publikus is.

Az autobiográfia „auto-” előtagjának hiányában a kötet műfaja leginkább intellektuális életrajzként határozható meg. Az intellektuális pályaképek létjogosultsága, a hit, hogy szellem emberének visszatekintése saját életére és művére közösségi érdeklődésre tarthat számot, még azokban a 21. századi társadalmakban is nyilvánvaló, melyek ön- és jövőképre látszólag kevés befolyást fejt ki a humántudományi reflexió. Franciaországban a felvilágosodás és a republikanizmus eszméinek erős gyökerei miatt egyébként is nagyobb figyelem övezi az értelmiségi megnyilvánulásokat, s talán megkockáztatható, hogy mind ez idáig éppen az a hatvanas-hetvenes években kiteljesedő értelmiségi nemzedék volt az utolsó, közvetlen társadalmi befolyással rendelkező humántudományi mozgalom, melynek Todorov is tagja volt. Tzvetan Todorov pályakép-interjúja tehát abba műfaji hagyományba tartozik, mely a szellemi kiválóságainak gondolati eredményeit saját élettörténetükben, történelmi-társadalmi kontextusokban tárja fel. Az élettörténet bemutatása nem a nyilvánossal szemben értett magánélet intimitásaira, hanem az eszmék személyes eredetére és az egyéni életben való érvényesítésére irányul, s minden bizonnyal ebben áll a mű morális tétje is.

Todorov a kötet utószavában saját szövegében betöltött kettős, alanyi és tárgyi szerepéről beszél.³ A megfogalmazás Rousseau önéletrajzi vállalkozásának nyitányát idézi. A *Vallomásokban* Rousseau valóban egyszerre alany és tárgy, hiszen személyiségformáló, sorsdöntő események, cselekedetek és elhatározások okait és következményeit elemzi saját múltjában. Todorovnál azonban aligha beszélhetünk ilyesmiről, nem véletlen, hogy elhárítja a „rég irodalomtörténet” ember és műve egymást magyarázó kettősségének visszatérését.⁴ A beszélgetésből kibontakozó portré kronotoposza statikus: a saját, egzisztenciális idő jórészt feloldódik az egymást követő könyvek eszméinek kronológiájában, a művek egymásra következését mozgó logika magyarázatában. Az így kibomló életrajzi időben kevés szerep jut az „életkorok” klasszikus toposzának és a magánélet nem nyilvános idejének. Leginkább a Bulgáriában töltött ifjúkor epizódjai jelennek meg a beszélgetés első fejezetében, ezek közül is kiemelten a tanulóévek, a későbbi intellektuális horizontot formáló hatások együtteseként. A magánélet epizódjainak felidézése kronológikus, de nem lineáris, hiszen a beszélgetések előrehaladását az életmű, a gondolkodói lét meghatározó problémáinak szellemi-intellektuális témái tagolják fejezetekre, a személyes élet anekdotáinak beékelését ez a szervezőelv rendezi.

Meghatározó fontosságúnak mutatkozik viszont a történelmi idő, vagyis az ötvenes évek kommunista diktatúrájának időszaka, hiszen a társadalom totalitárius berendezésének személyes megtapasztalása döntő hatással volt az életmű témáinak genezisére és az életút alakulására. Ez a jelentős élettémény az élettörténeti interjúkötetben is többször előkerül, és nem csupán időrendi „helyén”, tehát az első fejezetben, hanem a későbbiekben is, a pálya műveinek tematikus összefüggéseiben. A háborút követő időszak tapasztalatainak előtérbe állítása a mű dialogikus formájából is következik. Bulgáriát és az egykori kommunista világot a(z nyugat-) európai értelmiségi számára a „közeli idegenség” leküzdhető távolsága teszi érdekessé, viszont a kelet-európai (értelmiségi) olvasó számára az így kibontakozó kép kissé sztereotipikus. Todorov Bulgáriában töltött gyermek- és ifjúkorának történeteiből a „térési szabadsághiány”, az erőszakos társadalmi modernizáció, a történelmi revansizmus ismerős elbeszélései hallatszódnak ki, melyek az elnyomó rendszerben élő kisemberek életének kereteit is meghatározták. A beszélgetésben felidézett múltból – a koncepciók perek és az elnyomás közvetlen gyakorlatainak háttérében – két, egymással összefüggő téma rajzolódik ki. Az egyik téma a szabadság, az egyéni boldogulás totalitárius rendszerben megmaradt lehetőségei, a másik pedig az ezt lehetővé tevő kényszerű kiegyezésből fakadó morális dilemmák. Nyilvánvaló, hogy a korai emigráció miatt ezek a kérdések kevésbé a személyes életút megélt (megszenvedett) dilemmái, inkább az országban maradt, hasonló társadalmi milióból származó kortársak életének, illetve az otthon hagyott családtagok sorsának, döntéseinek tanulságai körül forognak.

³ Todorov, *Devoirs et délices...*, 383.

⁴ Todorov, *Devoirs et délices...*, 382.

Amilyen csekély jelentőségű az életrajzi idő a személyiség intellektuális generálásában, olyan fontosak a családból hozott „habitusok és diszpozíciók”, az intellektuális és morális örökség. Ez a hagyománytudat a beszélgetéskötetben – a történelmi tudat 20. századi rövidülésével – egyetlen nemzedékre szűkül, a szülőkre. A két szülő, az egyetemi tanár, a két háború közt Németországban tanuló, világlátott apának és a szintén értelmiségi, a gyermekei születése után életét a családnak szentelő anyának a *Devoirs et délices* lapjain kirajzolódó alakja formálója és egyúttal témája is Todorov munkásságának. A szülőknél tulajdonított erények meglehetősen tradicionális leosztást mutatnak. A családból hozott „kulturális tőke” apai hozománya a nyilvános, társadalmi térhez kapcsolódik, ezen belül is az önmagában értékhozónak tartott tudáshoz, mint az értelmiségi lét alapjához. A fiú apai öröksége, továbbá az irodalom iránti szenvedély – pályája elején, még Bulgáriában közös cikket is jegyeznek!⁵ –, s a hit, miszerint „az irodalomnak nem csupán a világ megismerésében jut szerep, hanem jobba is teszi azt azzal, hogy szépséget ad hozzá.”⁶ Az anya pedig a magánélet, a „hétköznapi hősiesség” képviselőjeként idéződik meg, s válik a hétköznapi erényesség és morális tartás szimbólumává. Éppen ez a hétköznapi emberség, a kifejtetlen eszmékre hagyatkozó, nem intellektualizált helytállás válik a kilencvenes évek Todorov-írásainak, a történelem és a morál tanulmányozásának egyik központi témájává, s titkon talán ennek a magatartásnak a személyes életben, a családban megtapasztalt belső fedezete indítja arra, hogy a nagy politikai-társadalmi eszmék és a kollektív (politikai) cselekvés korabeli, „haladó” értelmiségi gyakorlatai helyett az értelmiségi cselekvés alternatíváit keresse műveivel.

Visszatekintve bizonyos fokig maga Todorov is a szülői (és családi, hiszen első három párizsi évében Kanadában élő apai nagynénje fedezte tartózkodásának költségeit) önzetlenség művének, nem pedig személyes döntésnek, és különösen nem a fennálló rendszerrel és politikai berendezkedéssel szemben mintegy tiltakozásképpen végrehajtott jelentőségteli távozásnak tekinti emigrációját a hatvanas évek elején. Az emigráció politikai értelme az életút és életmű későbbi szakaszában bontakozik ki. A Franciaországba érkezést követő évek a társadalmi, politikai kisajátítás feledésének és a poétikai struktúrák ideológiamentes ideológiájához csatlakozás lelkes időszaka.

A franciaországi letelepedés, az emigráns lét, a közösséghez tartozás megkerülhetetlen kérdései alkotják a memoárkötet legizgalmasabb rétegeit. A *Devoirs et délices* több oldalról is megközelíti a problémát. A személyes emlékek és értelmezésük alapján arról értesülünk, hogy a haza elhagyásának ötlete nem valamilyen megrendítő (történelmi) trauma pontszerűen megjelölhető eseményének hatására született meg, hanem fokozatosan, szülői (apai) tanács és előrelátó gondoskodás eredményeképp, józan megfontolás útján vált egzisztenciális döntéssé. A tel-

⁵ TODOROV, *Devoirs et délices...*, 59.

⁶ TODOROV, *Devoirs et délices...*, 70.

jesebb, színesebb élet, az egyéni boldogulás szélesebb lehetőségeit nyújtó nyugat-európai jövő választása a szűkös, megalkuvásokkal teli, a szellemi szabadságot korlátozó dél-kelet-európai léttel szemben nem a tragikus szakítás képzetét kelti az olvasóban. Maga Todorov is, közel 35 év múltán visszatekintve, a magánélet köréből vett hasonlattal érzékelteti az elhagyott Bulgáriához fűződő kapcsolatát. A francia állampolgárság felvétele a volt házastársak viszonyának a válás kimondása utáni rendeződésére emlékeztet: a volt házastársak tudják, múltjuk egy fontos része a másikkhoz tartozik, tudják, hogy a másik nélkül nem lennének azok, akik; mindezt azonban már érzelmi kötődés és a másikért érzett felelősség tudata nélkül teszik.⁷ „A közösségi létemben Bulgária lezárt fejezet. Némiképp zavarban vagyok, hogy ezt mondom, de az az igazság, hogy Bulgária sorsa ma már nemigen foglalkoztat. Sokkal inkább foglalkoztat Franciaországé, ez természetes, de még az Egyesült Államoké is. [...] Már nem élek Bulgáriában, de Bulgária mindig bennem él. Bizonyos, hogy nagyban meghatározta választásaimat, kötődéseimet, vérmérsékletemet.”⁸

A francia kultúrába, Franciaországba való „könnyű” beilleszkedésben két segítő körülmény játszott közre a memoárkötet alapján. Az egyik az európai kulturális tradíció és identitás, mely a közös olvasmányokon, a képzőművészeti alkotásokon, tágabban az európai művelődés- és kultúrtörténeten, a megőrződött görög-keresztény világképen keresztül szinte akadálytalan átjárást biztosított a Kelet-Európából, a vasfüggöny mögül érkező fiatal kutatónak. Todorov a Bulgáriában megszerzett bölcsészeti tudás (tartalma és gyakorlatai) és kulturális tőke révén a párizsi egyetemi, intellektuális közegben is otthonosan mozgott, és vitaképes volt. A felvilágosodás gondolatköréhez, a racionális kifejtéshez és karteziánus gondolkodásmóddhoz kötődő alkati közelség, a francia nyelvhez mint tanult idegen nyelvhez fűződő józan viszonya (annak eszközszerű felfogását is vállalva az „écriture” divatjának zenitjén) segítette elkerülni az idegen nyelv használatából fakadó komplikációkat és komplexusokat. Az életműben jól látszik a francia irodalom, filozófia, történelem iránti érdeklődés és fogékonyság, elég Benjamin Constant-ról, Jean-Jacques Rousseau-ról vagy a francia ellenállásról írott könyveire gondolni. Todorov gyors franciaországi beilleszkedésének másik oka az volt, hogy az irodalom tanulmányozásának „modernizálása” felé tapogatózva Párizsban szinte azonnal társakra talált. A francia fővárosban a hatvanas években Roland Barthes körül éppen ekkoriban indult az irodalomelméleti kézikönyvekbe majdan francia strukturalizmusként bevonuló nagy nemzedék: Gérard Genette, akivel tíz éven át szerkesztette a Seuil kiadó legendás *Poétique* folyóiratát és könyvsorozatát; Julien Greimas, Christian Metz, Nicolas Ruwet stb.; nem beszélve az idősebb generáció legendás alakjairól, Émile Benveniste-ről, és a szoros francia kapcsolatokat ápoló Roman Jakobsonról. A strukturalista és szemiotológiai

⁷ Todorov, *Devoirs et délices...*, 165.

⁸ Todorov, *Devoirs et délices...*, 63.

kaland eredménye közismert. A kontinensen ekkor intézményesül és szilárdul meg az irodalom tudományos igényű, szigorú tanulmányozásnak diszciplinája, a poétika, az irodalmiság sajátzerűségét kutató irodalomelmélet, az elbeszélések rendszerszerű vizsgálatát célul kitűző narratológia (magát a fogalmat is Todorov vezette be). Todorov tevékenyen közreműködik mindezen új kutatási területek kidolgozásában. Ráadásul a „kulturális transzfer” nem egyirányú, hiszen Todorov fontos szerepet játszott az orosz formalisták, majd Mihail Bahtyin nyugat-európai, s ezen keresztül észak-amerikai megismertetésében és recepciójában (a már említett Jakobson és a két évvel később Franciaországba érkező honfitárs, Julia Kristeva mellett). A Franciaországba érkezést követő másfél évtized nemzetközi rangú irodalomtudóssá tette Todorovot.

Kétségtelenül ez, a strukturalista irodalomtudós Todorov az, aki a világ, így a magyar intellektuális olvasóközönségének emlékezetében leginkább megmaradt. Az interjúkötet nagyobb részében mégis inkább az életmű strukturalizmus utáni (de nem posztstrukturalista!) szakaszáról, a történész, a morálfilozófus Todorovról esik szó. Ennek oka – amint azt az interjúalany is elismeri –, hogy a nyolcvanas évektől kezdve közelebb kerül egymáshoz a kutatás tárgya és a kutatás alanya, s ellenállhatatlan erővel jelenik meg az igény, hogy a személyes tapasztalatok is a (tudós) reflexió részévé váljanak. Nem csupán olyan, a humán tudományos kutatás vélelmezett objektivitásának és semlegességének illúzióját (ami a strukturalizmus egyik kimondatlan előfeltevése) eloszlató, a kutatói nézőpont társadalmi, kulturális, ideológiai meghatározottságát „objektíváló” vizsgálatokról van itt szó, amilyenek a nyolcvanas–kilencvenes évek francia történetírásában és társadalomtudományában Pierre Bourdieu ösztönzésére meginduló ego-történeti kutatások voltak.⁹ A személyes történet és léthelyzet témává válása Todorovnál nem a saját nézőpontra reflektálásnak az előítéletek tudatosítására törekvő, azt a későbbi munka során hasznosító igényéből fakad. A nézőponthoz, a saját múlthoz kötöttség az identitás újragondolásának sürgető feladatából származik, mely a Franciaországba érkezést követő közel két évtized hasonulási, asszimilációs törekvései után kerül elő az élettörténetben és az életműben. A nyolcvanas évek végéhez közeledve számos magánéleti és történelmi körülmény vezetett Todorov életében ehhez a fordulathoz: házasságkötés a szintén nem francia anyanyelvű kanadai Nancy Houstonnal, a Bulgáriában élő szülők öregedése, majd halála, a kelet-európai kommunista rendszerek összeomlása, a kétpólusú világrend megszűnése. A fordulat intellektuális eredményének legszemélyesebb dimenziója Todorovnál minden bizonnyal az emigránslet tapasztalatának vizsgálata. A kettős közösségi odatartozás és kulturális kötődésből fakadó megszüntethetetlen idegenségérzés szédülete külön könyv témája Todorov életművében. A *L'homme dépaysé*,¹⁰ az *(ott) hontalan ember* sorai időnként szó szerint térnek vissza a memoárkötetben, amikor

⁹ Vö. Pierre NORA, *édité par, Essais d'ego-histoire*, Bibliothèque des histoires (Paris: Gallimard, 1987).

¹⁰ Tzvetan TODOROV, *L'homme dépaysé, L'histoire immédiate* (Paris: Editions du Seuil, 1996).

az idegenbe szakadt és ott új hazára, közösségre lelt ember helyzetét írja le Todorov. A kettős idegenségerzés és a kettős otthonosság paradox helyzetét Todorov nem veszteséggként határozza meg. A transzkulturáció folyamatában egy új kulturális kódot sajátít el az alany, anélkül azonban, hogy ezzel a régi elveszne. A távolság kínálta rálátás kifejezetten előnynek mutatkozik az értelmezés során az saját természetesnek megélt reflektálatlanságával szemben. Az emigráns létben személyesen is megélt komparatista axiómát Todorov összefüggésbe hozza az értelmezés munkájának Bahtyin által leírt sajátságosságával. Todorov szerint Bahtyin az *exotópia* (vnyenakhodimoszty) vagy „kívüliség” helyzetével írja le az olvasó (értelmező) helyzetét, aki a jelentéstulajdonítás folyamatában mindig tudatában van külső helyzetének, ám ebből nem a mű értelmének és értésének elérhetetlenségére következtet, hanem az értelmezett művel vagy valóságterülettel való párbeszédben lét folyamatosan mozgó voltára. Nehéz nem észrevenni az elméleti hitvallás és a személyes léthelyzet konkordanciáját. Az idegenség, a kívülállás tapasztalatának elfogadása, az identitás tudatos, választott értékeken és közösségeken alapuló szellemi, intellektuális konstrukciója feladatként jelenik meg Todorov strukturalizmus utáni korszakában, s e feladat vállalása nem csupán az individuális életre, hanem a közösségben betöltött értelmiségi szerepre is kihatott.

Néhány lappal korábban azt állítottam – Todorovval egyetértve –, hogy a *Devoir et délices* nem önéletrajz. Nem önéletrajz abban az értelemben, hogy folyamatos életrajzi narratíva festene előttünk portrét, azzal a céllal, hogy jobban értjük a művek értelmét, eredetét, személyes létezésben gyökerezettségét. Ugyanakkor a szerző persze jelen van a műveiben: „Ha jobban meg akarjuk ismerni az embert, az aligha képzelhető el anélkül, hogy teljes lényünkkel forduljunk e feladat felé; [...] A gondolkodás saját szellemi habitusaink ellen vívott harc; átalakításuk identitásunkat is megváltoztatja. [...]”; a szövegekben feltűnő személyes megnyilvánulások pedig arra „emlékeztetik az olvasót, hogy egy gondolkodni próbáló individuummal találja magát szemközt, ami egészen más, mint a biológiában vagy a fizikában megmutatkozó személytelen tudás.”¹¹ A Tzvetan Todorov intellektuális életrajzát bemutató interjúkötet is erre vállalkozik. A kötet majd’ két évtizeddel ezelőtti megjelenése óta az életmű lezárult. Az életmű és a diszkrétan mögötte rejtőző életrajz tétjei azonban nem kerültek múlt időbe, különösen a kelet-európai értelmiségi olvasó számára, akinek identitása – Todorovhoz hasonlóan – a térség történelmi tapasztalatai és az egyszerre valóságként és utópiaként megélt összeurópai kultúrához tartozás dialógusában formálódik.

¹¹ TODOROV, *Devoirs et délices*, 179.

KÖNYVEK

Rossana Fenu Barbera, Dante's Tears. The Poetics of Weeping from Vita Nuova to the Commedia (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2017), 201.

Rossana Fenu Barbera, a huszonöt éve az Egyesült Államokban tanító és kutató irodalomtörténész második italianisztikai témájú monográfiája egy átfogóan eddig még nem vizsgált témát jár körül a szakterület tudományos elvárásainak messzemenően eleget téve. Dante szövegeit (újra)értelmezve, valamint Dante – főként – teológiai forrásait és a kor kulturális kontextusát kutatva összetett interpretációt nyújt a *Vita Nuova*, az *Inferno* és a *Purgatorio* sírásjeleneteiről.

Az olvasó megismerheti Dante egyik ifjúkori bűnét és végigkövetheti a tőle való megtisztulást: Fenu Barbera érvelése szerint a *Vita Nuova*-ban még az *acedia* főbűne miatt fakadt folyton sírva a főhős, a Földi Paradicsomban azonban az utazó Dante sírása, a „bűnbánat ömlő könnyei” már a keresztény gyónás három lépcsőfoka közül az egyiknek, a szív bánatának (*contritio cordis*) a megnyilvánulása. Ezek a könnyek teszik lehetővé, hogy alámerüljön a Léthe folyóban, s így elfelejtse a bűn gyötrő emlékét, és általuk nyer megtisztulást, hogy Beatrice vezetésével paradicsomi útjára indulhasson.

A pokol lakói számára a sírás már nem természetes reakció, és nem jelent megkönnyebbülést. Fenu Barbera felhívja a figyelmet egy ellentmondásra, majd magyarázatot is kínál rá: a 9. körben a Cocytus jegébe fagyott ámulók a szemükbe fagyott könnyeik miatt nem tudnak sírni, míg Lucifer ugyanott hat szemmel sír. Hogyan lehetséges – kérdi a szerző –, hogy a sötétség fejedelme, miközben szárnyacsapkodásával befagyasztja a Cocytus tavat, a kör bűnöseinek könnyeit jéggé változtatja, de a sajátjait nem? Fenu Barbera egyrészt az egyházatyák hatását mutatja ki a dantei *Pokol* eme büntetésében, másrészt a kor politikai gondolkodását és jogi gyakorlatát. A monográfia szerzője végigvezeti olvasóját egy doktrinális ösvényen, és bemutatja, hogyan gon-

dolkodtak keleti és nyugati keresztény teológusok a testek túlvilági és utolsó ítélet előtti állapotáról. Végül eljut a Dante által nagyra becsült Damiani Szent Péterhez, aki szerint a sírás a megtisztuló lelkiismeret és az új életre éledő szív jele. A másik gondolatmenet a korabeli joggyakorlat ismeretében fedi fel a költői döntés egy mozaikdarabját: a korabeli Itáliában az ámulásért halálraítéltektől megtagadták a bűnbocsánat szentségét. A szövetségeseiket elárulók nemcsak földi elítélésük után nem tarthattak hivatalos bűnbánatot, hanem a pokolban sem könnyíthetnek sírással lelkiismeretükön. A vendégeit megölető Alberigo barát hiába kéri Dantét, hogy törölje le fagyott könnyeit a szeméből, az utazó a korábbi ígéretével ellentétben nem segít neki, mivel Alberigóval szemben erkölcsileg helyes hitványul viselkedni.

A bűntudattól szenvedők helyzetétől eltérően Lucifer sírása megtévesztő, éppúgy, mint a XIV. ének aranyfejú, ezüst mellkasú, réztörzsű és vaslábú szobrára, amelyből a pokol három folyója, az Acheron, a Styx és a Phlegethon ered, és amelyek végül a Lucifert fogva tartó Cocytusban egyesülnek. A Krétai Vén sírását Dante teszi hozzá a forrásokhoz, amit a cumaei Apolló-szobor könnyeit magyarázó Ágoston szavai világítanak meg (*Isten városáról*): a görög-római istenek nem sírnak, ez kizárólag a halandókra jellemző képesség, így a sírás csakis egy, a szoborban rejtőző démon mesterkedése lehet. Fenu Barbera számos párhuzamot mutat ki a Krétai Vén és Lucifer között, amelyekből azonban a szerzővel szemben a dantista olvasó nem feltétlenül a két alak azonosságára következtet, hanem a *Pokol* egyik sajátosságára: Lucifer sok tekintetben összegzésévé válik a korábban felbukkanó szörnyalakoknak.

A dantisztikai szakirodalomban údtípusú rővidnek számító bibliográfia árulkodik arról, hogy a szerző behatóan ismeri az angolszász országokban (és Spanyolországban) megjelenő, Dantéra vonatkozó tudományos irodalmat, valamint a jóra való restség bűnének középkori megítélésével kapcsolatos munkákat. Arányai

ban meglepően kevés hivatkozást tesz azonban olasz Dante-kutatók publikációira, az olasz nyelvű kortárs Dante-szakirodalmat meghatározó szerzők többségét meg sem említi. A *Vita Nuova*-ban Dante gyászával kapcsolatban nem csupán a bibliográfiából, hanem a gondolatmenetből is hiányolom S. Carrai *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova* (Firenze: Olschki, 2006) című rövid monográfiájának ismeretét, amely az elégia műfaji jellegzetességein keresztül értelmezi az *Új életet*. M. Picone, M. Santagata és G. F. Contini vonatkozó tanulmányai, megállapításai szintén gazdagíthatják volna Fenu Barbera könyvét. Ám ez a hiány – akár tudatos döntés következménye, akár nem – pozitív üzenetet is közvetít az Olaszországon kívüli Dante-kutatók felé: azt, hogy lehetséges releváns és értékes Dante-monográfiát írni anélkül is, hogy a könyvtárnyi és évente jóformán követhetetlen mértékben bővülő dantisztikai írásokon – mint mesebeli kislány a kásahegyen – keresztülragánánk magunkat.

DRASKÓCZY ESZTER

Raffaele RUGGIERO, Baldassarre Castiglione diplomatico. La missione del cortegiano. (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2017), 151.

A *Cortegiano* (magyarul: *Az udvari ember*, gróf Zichy Rafaelné fordításában: Franklin, 1940; Vigh Éva gondozásában és fordításában: Mundos, 2008.)) emblematikus szerzőjének, Castiglionénak nemcsak elhíresült, a humanista kultúra egyfajta szintéziseként is értelmezhető főművében, hanem – túlnyomórészt két és fél évtizedes diplomáciai karrierjéhez kötődő – levelezésében is a 16. század első negyedének fontos történeti folyamatai ragadhatóak meg. Az Aix-Marseille-i Egyetem Romanisztikai Központjában reneszánsz irodalmat és kultúrát oktató Raffaele Ruggiero egyik fő kutatási területe éppen a *Cinquecento* irodalom- és politikatörténete, a közép-pontban Machiavellivel és Castiglionéval, ki utóbbinak mintha egész életműve az együttműködés kultúrájára utalna. Sógorával, Cesare Gonzagával írja együtt első fontosabb művét, a *Tirsi* című pásztorjátékot, és kedvelt humanista kortársának (aki a *Cortegiano* egyik fontos szerep-

lője is), az *il Bibbiena*-ként is nevezett Bernardo Dovizinek híres darabjához, a *Calandriához* is ő ír verses bevezetőt.

Ahogy az a jelen diplomáciai monográfia szerzője kiemeli, az 1513-ban írni kezdett *Cortegiano* a reneszánsz humanista kultúra egyik, akkor kiemelkedő centrumában – a Castiglione által legendává emelt Guidubaldo da Montefeltro herceg urbinói udvarában – „egy immár vissza nem térő múlt” igézetében játszódik 1506-ban. Ez a nosztalgikus jelleg mind határozottabb körvonalakat ölt az évek során a szövegen szinte folyamatosan végzett javítások, kiegészítések során, egészen a mű végső formában – a Manuzio-féle velencei nyomdánál 1528-ban – történt megjelenéséig.

A főmű legtekintélyesebb szereplői, a firenzei köztársaság száműzöttjeiként épp Urbinóban időző Giuliano de' Medici, az említett Dovizi, vagy épp a jeles humanista, Pietro Bembo a Castiglione-féle levelezésben is megjelennek, ha csak mellékalakokként is. A fő szerepet ugyanis a diplomácia alakítja, melynek első állomásaként az ifjú Baldassarre már Londonba utazik az urbinói herceg küldötteként VII. Henrikhez – ezt követik küldetesei a térség relatív nagyhatalmához, a pápai udvarba, majd már pápai küldöttként a mantovai térségbe, ahol éppen a pápai állam hatalmának földrajzi kiterjesztését is célul tűző II. Gyula a franciákkal – olykor pedig a velenceiekkel – hadakozik. A Firenzébe visszatért Medicek közül választott pápa, X. Leó pedig élete nagy küldetésére az épp császárrá emelkedett V. Károly mellé irányítja a spanyol udvarba.

E közel harmincéves diplomatakarrier kiemelkedően fontos levelezése nagyszabású példáját adja annak a heroikus erőfeszítésnek, amellyel a legkiválóbb humanisták egyrészt a kialakuló nagyhatalmi erőterben meg kívánják találni az egyre marginálisabb szerepet betöltő Közép-Itália és a pápai állam történelmi-erkölcsi pozícióját, másrészt pedig a humanista retorikai és irodalmi kultúra szerepét próbálják meg, nem teljesen sikertelenül, az új típusú, szigorú hierarchiában működő hatalmi struktúrába illesztett politikai szolgálat kommunikációs funkciójaként konszolidálni. (Ruggiero az államtitkár szerepkörével azonosítja ezt az új szolgálati funkciót.) Amíg Urbino hercegét kell a pápánál képviselni, kevés diszharmonia vegyül e folyamatosan for-

málódó szándékba; de máris nehézségekbe ütközik, ha pápai küldötként a pápa szövetségeseként is a franciák érdekében lavírozó Gonzagáknál kell küldetést teljesíteni. Embert próbáló feladat lesz pedig akkor, amikor a X. Leó által koncepciózusan és ügyesen kezelt, császári, valamint francia (és részben már angol) nagyhatalmi viszonyrendszerben az ugyancsak Medici-pápa, VII. Kelemen lavíroz és ügyetlenkedik, aminek szégyenletes eredménye Róma 1527-es kirablása, a Sacco di Roma lesz.

Ez utóbbi nagy próbatétel Castiglione számára is: a mindvégig az erkölcs és a szellem, továbbá a személyes bizalom és kapcsolatok dimenziójában operáló diplomatának sokan – így egy (személyesen írott) levelében VII. Kelemen is – szemére vetik, hogy nem vette eléggé észre az esemény előre látható bekövetkezését. Jogos azonban Castiglione méltatlankodása: az ekkori szokás szerint számos diplomáciai csatornát működtető hatalmak között, pápai küldötként is korlátozott felhatalmazással bíró diplomataként közel sem láthatott át minden folyamatot. Pedig ő volt az egyik a kevés közül, aki – már Mohács előtt, utána pedig egyre intenzívebben – a török veszélyre és Magyarország azonnali megsegítésének fontosságára hívta fel nyomatékkal V. Károly figyelmét. Aki viszont a pápa ügyetlen lavírozása közepette – és erre világosan megfogalmazott üzenetet is küldött az egyházfőnek – nem vonhatta ki csapatait az árukra készülő Közép-Itáliából. (Az V. Károly által a hatalomba visszasegített milánói Sforzák már korábban elárulták támogatójukat.)

Természetesen izgalmas kérdés, mennyire volt és lehetett ismert Castiglione előtt a kortárs Machiavelli elméleti és gyakorlati politikai tevékenysége. Ruggiero a Castiglione-féle levelezés számos helyén mutatja ki a firenzei „politológus” gondolati hatását és szóhasználatát, amint az sem kétséges, hogy a *Principe* nyomatékos hatást gyakorolt már a kortársakra is. Ugyanakkor a szórványosan elérhető politikaelméleti írások bármennyire revelatívák is, konzekvenciáiknak a térség politikai gyakorlatába való átültetése évtizedeket igényel majd.

Végeredményben Castiglione diplomáciai levelezése a tágas, egyetemes értelmezési keret többletét adja a *Cortegiano* gazdag jelentésvilágának is. A földrajzilag egyre közelebb érkező török

fenyegetéssel színezett európai nagyhatalmi játéktér átrendeződő, egyértelműen katonai és gazdasági tényezők által meghatározott világában az a három évszázados itáliai kultúrdominancia – amelyet Ruggiero is szinte meglepő tényként regisztrál – Itália politikai erejének lehatárolásával elveszti autonóm súlyát. Ennek a sokknak a kezelésére szolgál a humanista kultúrának a politikai kommunikációban való szerepvállalása: ahogyan Ruggiero írja magáról Castiglione-ról, „a konszenzus megszervezésének” tudományaként.

A kiváló reneszánszkutató új kötete nélkülözhetetlen lesz a korszak irodalom- és kultúrtörténetének, illetve politikátörténetének további vizsgálatához.

SZKÁROSI ENDRE

André BRETON, Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia, 1919–1924, présentation et édition par Henri BÉHAR (Paris: Gallimard, 2017), 246.

A dadaizmus és a szürrealizmus neves francia szakértője, a szürrealista kutatásokkal foglalkozó *Mélusine* folyóirat főszerkesztője, Henri Béhar által kiadott és szerkesztett levelezés André Breton és Tristan Tzara, valamint Breton és Francis Picabia között rendkívül izgalmas olvasmány és egyben hiánypótló mű is. Segítségével most már a nagyközönség is átfogó képet alkothat a dada párizsi születéséről és fénykoráról, hiszen a levelek döntő többsége azokban az években keletkezett, amikor Tzara Párizsban élt. Ekkor került sor számos kiállításra, dadaista előadásra, például Tzara *Antipyrin Úr első mennybéli kalandja* című művének bemutatójára, a Picabia által szerkesztett 391, a Tzara által írt és szerkesztett *Dada* és a Bretonék által készített *Littérature* című folyóiratok legjelentősebb számainak megjelenésére. Nem véletlen, hogy az irodalomtörténészek ezt az időszakot a *Dada Párizsban* címmel illetik, a párizsi dada három vezéralakja között folytatott és 2017-ben kiadott levelezés pedig rendkívül sok információval gazdagítja a dadaizmusról szerzett eddigi tudásunkat.

André Breton nem sokkal halála előtt, egy barátja tanácsára végrendeletében kikötötte,

hogy teljes levelezése csak halála után ötven évvel kerülhet nyilvánosságra. A Gallimard kiadó, amely Breton számos művének, többek között *Összes műveinek* kiadója, 2016-ban kezdte meg leveleinek kiadását a Collection Blanche sorozatban. Először a feleségével, Simone Kahn-nal folytatott levelezés jelent meg, majd a ruhatervező, műgyűjtő és mecénás Jacques Doucet-val való levélváltás, 2017-ben pedig a Benjamin Péret szürrealista költővel folytatott levelezés. A Tzarával és Picabiával váltott levelek tehát Breton levelezésének negyedik kötetét alkotják. Ez a levelezés, amelyet ma a Jacques Doucet által alapított Irodalmi Könyvtárban őriznek, több mint ötven évvel ezelőtt megjelent már Michel Sanouillet *A dada Párizsban* című kiváló doktori disszertációjának mellékleteként a Pauvert kiadónál. Henri Béhar hívja fel a figyelmet arra előszavában, hogy furcsa módon ezek a levelek évtizedeken keresztül elkerülték a legtöbb irodalomtörténész és művészeti kritikus figyelmét, holott szinte mindent megtudhatunk belőlük erről a mozgalmas időszakról, a párizsi dadaizmus három legjelentősebb alakjának művészetéről és forradalomról kapcsolatos álláspontjáról, egymáshoz fűződő szoros barátságukról. Sok félreértés és vita elkerülhető lett volna, írja Béhar, ha a leveleket is elolvassák.

A kötet több részből áll. Henri Béhar remek bevezető tanulmánya és a jelen kiadáshoz írt rövid előszava a dada párizsi történetét vázolja fel a három főszereplő tevékenységének és életének tükrében. Ezt követően olvashatjuk a Breton és Tzara, majd a Breton és Picabia közötti levélváltást, amelyet az egymásnak küldött kéziratokról, korabeli képeslapokról és rajzokról készített másolatok illusztrálnak. A mellékletben Picabia Bretonhoz írt eddig kiadatlan levelei olvashatók. A dokumentumokhoz írt, rendkívül sok, rövid, tömör jegyzet nagyon jól segít eligazodni a húszas évek párizsi irodalmi és művészeti életében, csakúgy mint a kötet végén található névmutató.

A művészet forradalmának időszaka ez, és az új művészet létrehozásában a három művész nagyon jelentős szerepet játszott. Levelezésükön paradox módon azonban egyáltalán nem érezhető a dadaizmus hatása, egy forradalmi nyelv használat. Inkább egy nagyon érzelmes, szakításokkal és újra egymásra találásokkal teli üzenetváltásról, a kor szokásainak megfelelően klasszi-

kus irodalmi nyelven íródott levelekről van szó, mindegyikük műalkotásnak tekinthető, és ily módon az írók életművének szerves részét képezi. Megtudhatjuk, hogy kikkel barátkoztak, kiknek a művészetét utasították el. Megtudhatjuk azt is, hogy éppen hová utaztak, és hogy mennyire várták a fiatal párizsi írók és művészek Tzara érkezését. Legfőképpen azonban arról írnak, hogy milyen műveken dolgoztak éppen, és milyen területeken működtek együtt, mindhárman rendszeresen publikáltak a három legfontosabb dadaista orgánumban. A kötet legfontosabb üzenete az, hogy a viták, nézeteltérések és félreértések ellenére mindig a művészeti alkotás kérdése áll a levelek középpontjában, egy közös kísérlet egy új költői és festői nyelv létrehozására. Lényegében ez köti össze a három művészt.

A gondosan szerkesztett levelezésgyűjtemény tanulságos és érdekesítő olvasmány mindazok számára, akik érdeklődnek az avantgárd mozgalom története és a három művész életműve iránt. A kötet hátoldalán található összefoglalás végén a következőket olvashatjuk Henri Béhar tollából: „A dada csupán egy bomba volt, csak nem fog azzal foglalkozni, hogy összeszededgeti a szilánkjait!”, mondta Max Ernst egy napon Henri Béharnak. „De igen”, válaszolja Béhar, „pontosan ezt fogom tenni, hiszen bármennyire is rövid életű volt, több generációnak adott örölni való búzárt mind a mai napig. És a parázs még mindig izzik.”

SCHNELLER DÓRA

SCHILLER Erzsébet, A magyar és az orosz irodalom mezsgyéin. Válogatott tanulmányok. MIT-füzetek (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2017), 254.

Schiller Erzsébet tanulmánykötete, ahogyan azt a címe és a fülszövege is ígéri, a magyar és az orosz irodalomnak, irodalomtörténetnek a *mainstream*től nagyrészt távol eső területeire, „különböző határvidékekre és találkozási pontokra kalauzolja az olvasót”.

A szerzőnek a magyar és az orosz kultúrát horizontálisan és vertikálisan is átfogó, széleskörű kutatói érdeklődése egyrészt tematikusan és műfajilag is változatos, másrészt egymással fino-

man összefüggő szövegeket eredményezett. A különböző műfaji jegyeket hordozó szövegeknek egységes keretet biztosít a tematikus felosztás: a kötet első fejezete a *Nyugat* folyóirathoz kapcsolódó írásokat fogja egybe, a második fejezetben magyar, illetve orosz művek és életművek elemzése kap helyet, míg a harmadik fejezetet magyar és orosz művek kapcsolódásaival, „váratlan összecsengéseivel” foglalkozó írások alkotják.

A három fejezetet az itt is, ott is felbukkanó kisebb témák és „hősök” kötik össze. Babits például nem csupán a *Nyugat* egyik antológiájának szerkesztőjeként kerül szóba, hanem egy másik tanulmányban mint *Az orosz irodalom története* című cikk egyetemista szerzője, illetve egy harmadikban mint Bálint András Babits-estjének kétszeresen értelmezett hőse. Schöpflin Aladárnak pedig több művével, *A piros ruhás nő* című regényével, *A város* című esszéjével, illetve az 1920-as évekbeli alkotói periódusával is foglalkozik különböző írásaiban a szerző.

Schöpflin Aladár munkásságának relatíve hangsúlyos megjelenése minden bizonnyal nem véletlen. Az ő munkáival kapcsolatban fogalmazódik meg az az irodalomtudósi alapállás, amely Schiller Erzsébet kutatói mentalitását is jellemzi: „a társadalmi és az esztétikai hagyomány együttes feltárásának” igénye (105). Valójában az esztétikum érintkezése a társadalommal az a „határvidék”, mely Schiller Erzsébet érdeklődésének homlokterében áll, és írásait a legmélyebb szinteken egymással összeköti; az alkotó személyiség (vagy csoportosulás – jelen esetben a *Nyugat*), illetve irodalmi mű (vagy életmű) identitásának keresése, kialakulása/kialakítása egy adott történelmi-társadalmi közegben.

Tulajdonképpen a *Nyugat* identitásképző törekvéseinek egyes aspektusait írja le, tárja fel a szerző az első nagy tematikus egység különböző témájú *Nyugat*-tanulmányaiban. A folyóirat legelső számának elemzése a *Nyugat*ot életre hívó három alap gondolat érvényesülésére és a már ebben a számban megmutatkozó, jól körülhatárolható szellemiségre fókuszál, miközben nagy hangsúlyt fektet a folyóirat vers- és prózaeszményének bemutatására is.

Az alapvetések mellett a korai *Nyugat* identitásának két érdekes és kevésbé ismert aspektusa is a vizsgálódások tárgyát képezi: a folyóirat viszonya a természettudományokhoz és a kép-

zóművészetéhez. Ez utóbbi egyértelműen fontosabb szerepet játszott arculatának kialakításában. Ennek ellenére, az előzmények, valamint a korai *Nyugat*ban megjelent művészeti írások (különös tekintettel Lengyel Géza munkáira) áttekintése során a szerző arra a következtetésre jut, hogy „a *Nyugat* nem használt ki minden lehetőséget arra”, hogy a kortárs képzőművészetekkel való kapcsolatát „szélesebb kulturális összefüggésben bemutassa” (48).

Az alkotó személyiség identitásának kérdése explicit módon jelenik meg a kötet egyik legizgalmasabb, *Markovits Rodionról. A zsidó identitás kérdései az életműben* című tanulmányában. Az életmű végéről, az önéletrajzi ihletésű *Reb Áncsli és más avasi zsidókról* szóló széphistóriától indítva az elemzést, Schiller Erzsébet egy önmagába visszatérő vonal mentén követi nyomon Markovits alkotói identitásának alakulását, a folyamatot, melynek végpontján az író „bele- vagy tán visszairta magát abba a hagyományba, amelynek letéteményesei körülvtették őt gyerekkorában” (129). Az életút és életmű kölcsönös összefüggéseinek bemutatása nem csupán irodalomtörténeti, de szociográfiai és szociálpszichológiai szempontból is rendkívül érdekes jelenséget tár fel.

Az alkotói identitás egy elméletibb kontextusát rajzolják ki a már említett Schöpflin Aladár-tanulmányok. Ezekben Schöpflin kritikus-irodalomtörténeti munkásságából a „városiasodás – asszimiláció – irodalom viszonyrendszer” és a „társadalmi mozgásoktól nem független esztétikai hagyomány” (93) problémaköre válik hangsúlyossá, mint két, a vizsgált periódust meghatározó elv.

A receptáció kultúraformáló szerepéből kiindulva vizsgálja két korszak, két öntörvényű alkotó személyiség egymásra vetítését/vetíthetőségét az *Egy színpadi olvasat* című írás. Bálint András 1990-es, *Esti kérdés* című Babits-estjének „rekonstruálása” során Schiller Erzsébet arra a következtetésre jut, hogy „a színháznak, a színpadnak van olyan lehetősége, hogy a színészi beleélés képességével Babits szövege által Babitsot mint drámahost állítsa színpadra, közvetítőjeként pedig egy színész Babits gondolatainak, szavainak segítségével önmagáról beszéljen” (145). Ennek mikéntjével ismerteti meg az olvasót a számos filológiai háttérinformációt is felvonultató írás.

Az alkotói identitás mindig izgalmas vetülete a szerző és fiktív hőseinek, illetve egy adott mű világának a kapcsolata. E témában a kötet talán legeredetibb írása, a „Fehérek közt egy ... afrikai” vet fel egy sajátos szempontot: Puskin *Nagy Péter szerencsenének* és Péterfy Gergely *Kitömött barbárjának* összeolvasása a testnek az identitásképzésben játszott megkerülhetetlen szerepére világít rá. A két történet „döbbenetes hasonlóságát” Schiller Erzsébet abban látja, hogy „megmutatják, hogyan áll szemben egymással test és szellem. Még durvábban: fekete test és fehér szellem” (245).

Egészen más módon alakul élet és irodalom, szerző és hőseinek kapcsolata Balázs Béla *Az én orosz barátnőim* című novelláskötetében, ahol az identitásképzés egyik kulcsmozzanata a Dosztojevszkij-regényekhez való viszony. A novellák és a szerzőjük életútja között kimutatható összefüggések arra utalnak, hogy „Balázs Béla egyrészt a vele történt eseményekben ráismer Dosztojevszkij hőseire, gondolataira, másrészt szövegeit úgy szerkeszti meg, élményeit úgy rendezi, hogy azok alárendelődnek a regényértelmezéseinek” (191).

Schiller Erzsébet tanulmánygyűjteményének sokszínűségét csupán villanásszerűen idézik meg a kiemelt részletek, melyek sora nem is fedile teljes mértékben a kötet írásait. A recenzió terjedelmi korlátain pedig már messze túlmutatna annak a gazdag és szakszerű kulturális-történelmi, valamint filológiai háttérnyagnak akár csak rövid áttekintése is, amely az egyes témákat, tematikus egységeket megalapozza, gazdagítja. Az olvasónak magának kell követnie a szerzőt a társadalmi és esztétikai hagyomány együttes feltárására irányuló törekvésében, megtapasztalni, hogyan vetnek mindahányszor új fényt a vizsgált anyagra a két szféra közti összefüggéseket felmutató pontos és finom megfigyelései, s érzékelnie a szövegeken és azok érintkezési pontjain átsejlő hitét a kulturális és irodalmi hagyomány megtartó erejében, legyen bármilyen is az adott történelmi-társadalmi közeg.

SZABÓ TÜNDE

SZÁVAI Dorottya, Egyenes labirintus – komparatistikai tanulmányok (Budapest: Gondolat Kiadó, 2016), 102.

Az *Egyenes labirintus* egy rövid, de rendkívül tartalmas és gondolatgazdag tanulmánykötet, amely szerzője francia kultúrán érlelt, európai értelmiségi szemléletmódjának hű lenyomatát adja. A kötet öt fejezetét Száva Dorottya egy-egy esszének, vagyis *kísérlet*nek tekinti: arra irányuló kísérletnek, hogy igazolja a francia–magyar lírai hagyomány párbeszédkészségét, és bemutassa a két kulturális és irodalmi kapcsolatrendszer szellemi örökségét. A kultúraközi közvetítés értéktelmentő szerepére épülő rövid előszó után az egyes esszék alaposan átgondolt rendben követik egymást, és az áttekintő irodalomelméleti bevezetőtől a konkrét szövegolvasatig ívelő intellektuális térben egyértelműen megmutatkozik a szerző elemzői eszköztárának és összetett gondolkodásmódjának gazdagsága.

Az első fejezetben Jean Starobinski francia esztétorténész komparatistikai munkásságának összegzése során körvonalazódik az az előfeltevés-rendszer, amely Száva Dorottya szemléletmódját is meghatározza. Ennek értelmében az irodalomkritika dinamikus viszonyt hoz létre a műalkotás és a befogadó között azzal a céllal, hogy ráirányítsa a figyelmet a remekműre, mint a kulturális értékek közvetítőjére.

Az *Esszé az esszéről* című fejezet a nagy magyar műfordító és esszéista Gyergyai Albert kultúraközvetítő szerepét és jelentőségét összegzi. A szerző személyes gyermekkori emlékeinek felidézésével Gyergyairól nem csak szakmai képet rajzol, hanem bemutatja az intenzív társadalmi életet élő magánember közegét is, aki méltán válhatott magyar értelmiségi körökben a magyar–francia kulturális párbeszéd nagykövetévé. Ugyanakkor a kimagasló szakmai eredményeit tükröző esszéinek célját abban látja és látatja, hogy a művelt magyar olvasót végigkalauzolja a francia és európai gondolkodók világában.

A harmadik fejezet az 1962-ben megjelent *Anthologie de la poésie hongroise*-t teszi tárgyává. A magyar líra nyolcszáz évnyi terméséből válogató, ideológiamentes és kifejezetten a francia olvasóközönség ízlésének megfelelő antológia mint kánonképző válogatás kelti fel a szerző figyelmét. A francia műfordító hagyománytól eltérően

a szerkesztő, Gara László ragaszkodott ahhoz, hogy a fordítók maguk is költők legyenek, és ehhez a korabeli irodalmi paletta legkiemelkedőbb alakjait sikerült megnyernie, ami minden bizonynyal jelentősen hozzájárult az antológia franciaországi és nemzetközi sikeréhez. Szávai Dorottya az antológia legsikeresebb darabjainak Pilinszky János verseinek fordítását tekinti, így nem meglepő, hogy az esszékötet következő fejezetét ennek a témának szenteli.

A lehetetlen mint a költészet tere című esszé Pilinszky és Lorand Gaspar költészetének összevetése során arra a kérdésre keresi a választ, hogy a francia kulturális közegben miként érhető tetten a magyar irodalomtól való érintettség nyoma a Gaspar-életműben. Az erdélyi származású, de kizárólag francia nyelven író szerző azért is válik a vizsgálat ideális tárgyává, mert ő az egyetlen kétnyelvű költő műfordítója a magyar irodalomnak Franciaországban. Ráadásul Pilinszky és Gaspar költészete poétikai szempontból is nagy hasonlóságot mutat: a redukált, lecsupaszított és hermetikus versnyelven kívül, a *sivatag* mint a verstér központi metaforája és a *csönd* poétikai terének meghatározó szerepe mindkettjük művészetében visszaköszön.

A kötetet a szoros szövegolvasáson alapuló, *Szomorú keringő* című verselemzés teszi befejezetté. Weöres Sándor *Valse triste* című versét annak francia fordításával veti össze a szerző, és arra a rendkívül meggyőző következtetésre jut, hogy Robert Sabatier tolmácsolásában a szöveg az eredetnél sokkal elégikusabb hangzásúnak tűnik. Ennek a hangnemváltásnak azonban a tágabb irodalmi beágyazottság szempontjából vesztesége és nyeresége is van: jóllehet az eredeti címén *Őszi melódiának* nevezett magyar vers Sabatier szövegváltozatában elveszti a magyar líratörténet nagy ősz-verseivel összecsengő intertextuális áthallásait, az elégikus célnyelvi megfeleltetés jóvoltából a fordítás a francia líratörténetben a verlainéi dal költészeti hagyományának válik részévé.

Összességében elmondható, hogy az *Egyenes labirintus* a kortárs magyar komparatistikai kutatásoknak egy olyan területére repíti az olvasóját, amely a francia–magyar irodalmi kapcsolatok leírásához újszerű szempontrendszert kínál. Legfőbb újdonságát azonban az adja, hogy az iroda-

lomtudomány eszköztárával fordítástudományi kérdéseket vizsgáló esszékötet tökéletesen párbeszédképesnek bizonyul napjaink nemzetközi fordítástudományi szemléletével. Így tudománytörténeti szempontból éppen abban rejlik ereje, hogy a komparatistika jegyében fogant kísérletek a humántudományok körében indirekt módon több diszciplína számára is megújító erővel hathatnak. Reméljük, hogy az esszékötet csak a kezdetét jelenti a szerző jövőbeni tudományos vizsgálódásának.

MUDRICZKI JUDIT

David STAINES, ed., *The Cambridge Companion to Alice Munro*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 201.

A szerkesztő bevezetőjét követően a tanulmánykötetben tíz írás található, amelyekben kanadai és európai irodalomtudósok elemzik az első kanadai Nobel-díjas író művészetének különböző aspektusait, többek között a vidéki kisváros világát, a szerző stílusát, az élettörténet al-műfajhoz való viszonyát, a nő-és anya-karakterek fő vonásait, „nem-dogmatikus” feminizmusát, vagy éppen a görög, a kelta és az északi mitológia, valamint a populáris dalok motívumait Munro elbeszéléseiben.

Az első tanulmányban Staines kiemeli, hogy Munro olvasottsága kitapintható utalások formájában egyre hosszabb és bonyolultabb szerkezetű-cselekményű elbeszéléseiben is, a témaválasztást illetően pedig magát Munrót idézi: „Az amerikai Dél írói voltak az elsők, akik valóban erősen hatottak rám, mivel megmutatták, hogy lehet kisvárosokról, vidéki emberekről is írni ... a déli nőírókat különösen szerettem. Volt egy olyan érzésem, hogy a nők tudnak írni a bizarr, groteszk, marginális dolgokról.” (12) Munro történeteinek legnagyobb hányada a fiktiiv, nagyvárosoktól távolos Jübilében játszódik, nem egyszer e kisváros peremén kívül elhelyezkedő, mindentől távol lévő házakban – az itt élő lányok és asszonyok, amint arra Marilyn Simonds rámutat, arra vágyunk, hogy elhagyhassák ezeket a helyeket, amelyek gyakran rejtélyes titkok őrzői. Maria Lösch-nigg szerint Alice Munro egyszerre feminin,

feminista és nem-feminista író, aki nem veti meg/ el a maskulin narratívát, olykor a női látószög paródiáját is véghezviszi, „az eseményeket egy lány szereplő tudatán keresztül mutatja be, de egyúttal megkettőzi azt az érett elbeszélő nő tudata segítségével” (69).

Talán a nőorsók ábrázolása miatt is érezheti azt a Munro-elbeszélések olvasója, hogy erősen önéletrajzi történetekkel van dolga: Coral Ann Howells az önreprezentáció különböző módozatait rendszerezi, kitérve természetesen a *Drága életem* (2012), ami a szerző 'legönéletrajzibb' könyve. E kötetre vonatkozóan H. Ventura E. T. A. Hoffman hatását emeli ki az önéletrajziság mellett. Margaret Atwood – a 'rivális' és Munronál talán nemzetközileg ismertebb szerző – *Az író arcképe fiatal nőként* alcímű tanulmányában a *Lányok, asszonyok élete* kötet alapján a fejlődési regény és a művészregény jellemzőit veszi sorra. *A Jupiter holdjai* kapcsán W. H. New kiindulópontja Munro azon nézete, hogy „az elbeszélés nem egy meghatározott cél felé vezető út, inkább házra hasonlít, olyan szerkezetre, amelyben a jól körülhatárolt terek úgy kapcsolódnak egymáshoz, hogy ezáltal a külső tér is átalakul” (116). New rámutat a Munro-elbeszélésekben gyakran előforduló öntükröző írásmódra is, ami egyrészt idézetekben, másrészt a történetmesélés formájára és funkciójára való utalásokban érhető tetten. Ezt az önreflexivitást, valamint a Munronál gyakori intertextualitást is tekintetbe véve mutat rá Robert McGill a posztmodern jellegre. Héliane Ventura úgy látja, Alice Munro egy női bárd, ami egyrészt felmenői révén életrajzi örökség, másrészt az írásmódban is tetten érhető, amennyiben gyakran tesz említést Homéroszról, a skót dalnokokról, északi sagákról, az amerikai folklórról és kanadai népszerű dalokról – ily módon nem pusztán intertextuális, de intermuzikális utalások is jelen vannak elbeszéléseiben, olyannyira, hogy a *Boldog árnyak tánca* kötet a címet is Gluck *Orfeusz és Euridikéből* veszi. „Az Orfeuszra való utalással ... Munro a zenei kísérettel előadott költészet orális hagyományában helyezi el művét.” (156) Az eposzokra emlékezteti a tanulmány szerzőjét Munro azon írói módszere is, hogy mintegy „létárt” készít a világról. Az északi mitológia, az Edda-dalok jelenléte a Munro művekből készült legismertebb filmes feldolgozás, az Oscar-díjra is jelölt és hazánkban is játszott *Egyre*

távolabb alapjául szolgáló, eredetileg *A medve felment a hegyre* címmel megjelent történet hőse révén a leglátványosabb, hiszen Grant az angol-szász és északi irodalom professzora.

A Cambridge Companion sorozat egyes szerzőkről, valamint nemzeti irodalmakról, illetve irodalmi korszakokról, műfajokról jelentetett meg eddig közel háromszáz kötetet, amelyek mind az oktatásban, mind a tudományos kutatásban alapműnek számítanak, emellett az adott téma, szerző iránt érdeklődő szélesebb olvasóréteget is képesek megszólítani. A fentiekben bemutatott kötet, valamint a végén található felsorolás a korábban megjelent kézikönyvekről több fájó sebet tép fel a hazai felsőoktatásért és irodalmi közéletért aggódó személyben: egyrészt, miért nem működik egyetlen – egyébként tudományos és oktatási teljesítményét illetően elismert – egyetemünkön sem mérvadó, netán nemzetközileg is jegyzett kiadó? Másrészt miért nem létezik idegen nyelven tanulmánygyűjtemény a kortárs magyar irodalomról, hogy a magyar nyelven megírt regények öröndetesen nagyszámú fordításait kézbe véve a külföldi olvasó (vagy azt netán egyetemi kurzusba integráló oktató) kontextusba tudja helyezni ezeket a műveket?

KÜRTÖSI KATALIN

Ilaria Zamuner, a cura di, «M'exalta el nou i m'enamora el vell» – J. V. Foix (e Joan Miró) tra arte e letteratura. (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2017), XII – 110. + 24 színes képmelléklet.

A kötet a 20. századi katalán irodalom egyik legfontosabb alakja előtt tiszteleg. 2014 decemberében Ilaria Zamuner, a kötet szerkesztője a Chieti-Pescara Egyetemen szervezett egy konferenciát, amelyen Josep Vicenç Foix (1893–1987) munkásságát mutatták be az olasz közönségnek. A konferencia címe: „Jo sóc aquell que en mar advers veleja” – J. V. Foix e le avanguardie storiche tra arte e letteratura [„Én vagyok az, aki ellenséges tengereken hajózik” – J. V. Foix, valamint a történeti avantgárd képzőművészet és irodalom összefüggései]. A kötet a konferencia-előadásokra épül, és az olasz Olschki kiadó jelentette meg a *Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»*, Serie I: *Storia, Letteratura, Paleografia*

sorozat 475. köteteként, a költő halálának 30. évfordulóján.

Négy olasz és két katalán nyelven írt tanulmányt, valamint J. V. Foix *És quan dormo que hi veig clar* [Akkor, amikor alszom, minden tiszta számomra] című művének 1975-ös facsimile kiadását tartalmazza a könyv. Az utóbbit az író barátja, Joan Miró (1893–1983) katalán festőművész illusztrálta. A tanulmánykötetben a költő korai prózáiról (*Gertrudis e KRTU*) és a *Sol, i de dol* [*Egyedül és gyászban*] című mű különféle kiadásairól olvashatunk, továbbá megtudhatjuk, hogy J. V. Foix hogyan kapcsolódik a provanszál irodalomhoz – különösen Jaufré Rudel trubadúrhoz –, és milyen szálak fűzték Joan Miróhoz.

A bevezetőben Eric Bou a műfaji határok elmosódásáról ír, amit Foix olykor a történeti kánon megsértésével ér el. Korai műveiben a szürrealizmus elemei jelennek meg. A sok álomszerű kép hatására az olvasó kétségbe vonja saját valóságérzékelését. Ilyen költői kép például a fekete ló, amely uralja lovasát. A metaforákon kívül fontos szerepe van a metonímiáknak. A Miró által kifejlesztett minimalista stílus jól alkalmazkodik Foix verbális gazdagságához.

Ilaria Zamuner szerint a modern irányzatok és a történeti, különösen a középkori költői hagyomány egymásba fonódása jellemzi a katalán költő művészetét. A kötet címe, Foix egyik versora is erről az egyesülésről tesz tanúságot: „*M'exalta el nou i m'enamora el vell*” [„Az új felemel, és a régi szerelmese vagyok én”].

A kötetben két katalán tudós munkája is helyet kapott, mindkét publikáció katalán nyelvű. Joan R. Veny-Mesquida a *Sol, i de dol* [*Egyedül és gyászban*] című mű különféle kiadásairól ír. Tanulmánya részletes filológiai dokumentáció. Joan M. Minguet Batllori művészettörténész a költő és a festő közös munkáit mutatja be, egyben értékeli a katalán avantgárd jelenségegyüttesét, különös tekintettel a festészetre.

A Foix és Miró álomszerűsége közötti kétértelmű kapcsolatokról értekezik Marco Alessandrini. Patrizio Rigobon tanulmánya közvetett módon kapcsolódik a kötet témájához. Írásában két fontos jelenségre tér ki, az egyik az irodalmi műfajok közötti – tipikusan modern jelenségeként értékelhető – finom labilitás, a másik pedig a fordítás kérdése. A szerző két katalán író, Joan Peruchó (1920–2003) és Miquel de Palol (1953–) re-

gényein keresztül mutatja be fordítói munkáját, illetve szemlélteti, hogy milyen módon tudja megoldani azokat a nehézségeket, amelyek a műfaji sokszínűségből fakadnak. Két szonettet elemez ebben az összefüggésben – egyébként ez a versforma Foix-hoz is nagyon közel állt.

A tanulmánykötet Foix művészetét az olasz közönségnek mutatja be, így az olvasók közelebb kerülhetnek a kevésbé ismert, huszadik századi katalán irodalomhoz is. Foix művei nagyrészt csak katalánul hozzáférhetőek, ez pedig nemcsak ismertségét, de a témával foglalkozók körét is óhatatlanul leszűkíti. Bár két tanulmány csak katalán nyelven olvasható, a könyvet mégis haszonnal forgathatják azok, akik teljes képet szeretnének kapni az avantgárd katalán költőről és műveinek jelentőségéről.

LENDVAI GYULA

IN MEMORIAM

BOJTÁR ENDRE
(1940–2018)

Szlavista nyelvésznek készült, de az Irodalomtudományi Intézet volt az első és egyetlen munkahelye mintegy fél évszázados szakmai pályája során. Orosz-cseh szakon végzett az ELTÉ-n, kivételes nyelvtudással rendelkezett: három világnyelv mellett beszélt vagy olvasott valamennyi szláv nyelven, élete derekán megtanult lettül és litvánul, a magyar baltisztika megalapítójává vált. Munkássága homlokterében kezdetben a cseh és a lengyel irodalom állt, alapművek kerültek ki a tolla alól, beleértve a szak- és szépirodalmi fordítások széles körét. A hatvanas évek végétől teoretikusként részese volt annak a folyamatnak, amely az irodalmi mű létmódjára koncentrálna megújította a magyar irodalomtudomány fogalmi készletét. Vibráló szellemi felkészültségét a kortárs irodalommal foglalkozó kritikáiban is kamatoztatta, olyan szerzők életművéhez szólt hozzá kivételes elméleti igényességgel, mint Konrád György, Tandori Dezső, Esterházy Péter, Nádás Péter és Kertész Imre. Az irodalmi közélet szervezésében maradandó teljesítményt nyújtott a 2000 című folyóirat egyik vezető szerkesztőjeként.

A szűken vett szakmai szcénában Bojtár neve összeforrt a közép- és kelet-európai komparasztika megújításával. A térség irodalmaira vonatkozó széles tárgyi tudását ugyanis képes volt összekapcsolni a strukturalizmussal kezdődő elméleti fordulattal, amelyet az egyes művek elemzésén túlmenően igyekezett kiterjeszteni az irodalmi folyamat rekonstrukciójára is. Ebben a kontextusban írta meg *A kelet-európai avantgarde irodalom* című korszakos jelentőségű monográfiáját, amelynek bevezető fejezetében összefoglalja mindazt, amit a műközpontú és értékorientált elméleti álláspont kínál az irodalomtörténet-írás számára (magyarul 1977, angolul 1992, szerbül 1999). Művének egyik elméleti erőssége az irodalmi irányzatról adott nagylélegzetű meghatározás: az egyedi műalkotásból kiindulva az értékelés, az értelmezés és a leírás hármasságát megkülönböztetve a szemantikai és poétikai rétegre alapozza az irodalmi irányzat fogalmi körülhatárolását. Ennek a könyvnek a párdarabja *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban*, amelyben a nemzetközi szakirodalomban is elsőként tette mérlegre az orosz, a cseh és a lengyel strukturalizmus eredményeit (magyarul 1978, angolul 1985). A munka önálló elméleti műnek is tekinthető, hiszen Mukařovský és Ingarden rendszerének és belső fejlődésének elemzése közben és után kirajzolódnak a szerző saját elméletének körvonalai is. Bojtár ugyanis elégedetlen volt Mukařovský egyik fontos következtetésével, miszerint az irodalmi mű esztétikai értéke csupán az esztétikai norma és az esztétikai funkció szintézise, s az „érték” nem lenne több, mint „egy cél elérésére

szolgáló képesség”. Ez a kontroverzia szülte Bojtár nagyszabású értéktanulmányát (*Az irodalmi mű értéke és értékelése*), amelynek főbb tételei már az említett két kötetben is megtalálhatóak voltak, s végső változatát a több szerző által jegyzett *A strukturalizmus után* című kötetben közölte. (1992) Ennek summázata az a megállapítás, hogy a „szemantikai tárgyra” fókuszáló irodalomtörténeti elemzés csak a művek „nem-esztétikai” értékeiről beszélhet, mert az esztétikai értékről a „műben lévő értékek és jelentések édeskeveset mondanak”. Hiába kínáljuk fel a „társadalmilag érvényes olvasatok kategóriáját”, mert az „egyazon irodalmi műhöz tartozó esztétikai értékek összehasonlítására nem állnak rendelkezésünkre kritériumok, s ezért az értékelés az irodalomtudomány módszereivel megoldhatatlan”. Ez a provokatívnak tetsző, állítólag szubjektivisták következtetés a befogadás-esztétika felismeréseivel korrigálta a strukturalista hagyományt, de nem húzta ki a szőnyeget a szakmai mérlegelés irodalomtörténeti felelőssége alól. Bojtár egész életműve a bizonyosság rá, hogy a kritikai műveleteket végző „hivatásos olvasó” szerepköréből van lehetőség átlépni az irodalomtudományi szférába, ahol a hamis objektivizmust az irodalmár személyes kvalitásai igazítják ki.

Bojtár Endrének azonban nem szegte kedvét az a szakadék, ami az elmélet szintjén elválasztja egymástól az irodalmi művek értékelő értelmezését a folyamatokat leíró irodalomtörténeti munkától. A szigorúan vett tudományosságot igyekezett egyeztetni azzal az égetően fontos társadalmi feladattal, amely a közép- és kelet-európai irodalom (s tágabban a kultúra) fejleményeit megismerteti hazai nyilvánossággal. Az általa képviselt komparatiztika annyiban tér el a hagyományos szlavisztikától, hogy a nyelvi rokonság szempontjától mentes történeti-tipológiai elemzésre épül. A régió irodalmaiból olyan izoglosszákat kanyarított ki magának, amelyekben egymás mellé kerültek az időben esetleg távoleső, de szemantikailag és poétikailag összetartozó művek, s a fejlődési irányokat a legjelentősebb szerzők legértékesebb alkotásain keresztül mutathatja be. Ennek a felfogásnak a jegyében készültek el a közép- és kelet-európai felvilágosodásról és a romantikáról szóló tanulmányai, melyek könyv formában először *„Az ember feljő”* (1986), majd átdolgozott változatban *„Hazát és népet álmodánk”* (2008) címmel jelentek meg (utóbbi szlovákul is, 2010). Ez a kutatási irány iskolát teremtett a magyar komparatiztikában, s ennek jegyében jött létre az irodalomtudományi intézetben a régió irodalmaival foglalkozó Közép- és kelet-európai Osztály.

Módszertani szempontból is egyedülálló, hogy az osztály kutatási programja ablakot nyitott a balti kultúra jelenségeire is. Több évtizedes munkásságával Bojtár Endre lerakta egy eddig még nem létező szakterület, a magyarországi baltisztika alapjait. A *Litván költők* antológiája (1980) után először litván nyelvkönyvet adott ki (*Kevés szóval litvánul*, 1985), majd a függetlenségét elvesztő három balti ország 1939/40-es drámai történetéről írt izgalmas értekezést (*Európa elrablása*, 1989, csehül 1994), s kiadott egy összefoglalást a litván történelem és kultúra csomópontjairól (*Litván kalauz*, 1990). Számos balti tárgyú szépirodalmi és történeti munka fordítása és szerkesztése után 1997-ben adta ki *opus magnum* jellegű

monográfiáját, az addigi munkásságát betetőző *Bevezetés a baltisztikába* című könyvét. (Az angol nyelvű változat 1999-ben jelent meg: *An introduction to Baltic Studies. The Culture of the Balts in the Antiquity*) A kötet első fejezete összegzi a balti népek történetét, részletezve azt az időszakot, amelyről a régészet és a nyelvészet tud a legtöbbet mondani. A második rész az általános nyelvtörténet keretében mutatja be a balti nyelvek eredetét és helyüket a nyelvek rendszertanában. A harmadik rész a balti nyelvű népeknek a legrégebb források által azonosítható mitológiájával, folklórával, ősvallásával, s az ezek köré épített kultúrájával foglalkozik. Az utolsó fejezet arra a fontos szempontra hívja föl a figyelmet, hogy a baltiak az írásbeliség támasza nélkül alakították ki nemzeti tudatukat, idegen forrásokból merítve minden múltjukra vonatkozó ismeretet. Sorsuk sokáig ennek megfelelően alakult: mint írástudatlan természeti népek a 20. századig kívül rekedtek a nyilvánosság által reprezentált történelmen. Bojtár baltisztikai munkásságára végül a *Litván–magyar szótár (Lietuvių–vengrų kalbų žodynas)* tette fel a koronát (Vilnius, 2007, 984 l.).

Bojtár Endre – sokunk számára Bandi – halála nagy veszteség intézetünk számára, mert nemzetközi súlyú életműve mellett egy lassan fél évszázados, porladó örökség gondozására is figyelmeztet. Az akadémiai humán tudományosság meggyengült bástyáit éppen a hozzá hasonló kreatív, nyugtalan, esetenként kellemetlen értelmiségiek gondozták a legnagyobb felelősséggel, s bár méltatlan módon nem választották be az MTA tagjai közé, rendkívüli teljesítményét kutatók nemzedékei fogják hasznosítani.

TARTALOM

Tzvetan Todorov, a közvetítő

TANULMÁNYOK

ANGYALOSI GERGELY: Todorov, a közvetítő	3
TZVETAN TODOROV: Az irodalom fogalma (Fordította: Schneller Dóra)	14
TZVETAN TODOROV: Az olvasás mint konstrukció (Fordította: Marczisovszky Anna)	27
TZVETAN TODOROV: Dialogikus kritika? (Fordította: Jeney Éva)	38
MARSÓ PAULA: „Törékeny boldogság”: Tzvetan Todorov Rousseau-olvasata kapcsán	49
ANGYALOSI GERGELY: Egy festő a felvilágosodás árnyékában	54
Z. VARGA ZOLTÁN: Kellem és kötelem. Egy közvetítő arcképe	59

KÖNYVEK

ROSSANA FENU BARBERA: Dante’s Tears. The Poetics of Weeping from <i>Vita Nuova</i> to the <i>Commedia</i> / DRASKÓCZY ESZTER	67
RAFFAELE RUGGIERO: Baldassarre Castiglione diplomatico. La missione del cortegiano / SZKÁROSI ENDRE	68
ANDRÉ BRETON: Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia, 1919–1924 / SCHNELLER DÓRA	69
SCHILLER ERZSÉBET: A magyar és az orosz irodalom megszgyein. Válogatott tanulmányok / SZABÓ TÜNDE	70
SZÁVAI DOROTTYA: Egyenes labirintus – komparatiztikai tanulmányok / MUDRICZKI JUDIT	72
DAVID STAINES (ed.): The Cambridge Companion to Alice Munro / KÜRTÖSI KATALIN	73
ILARIA ZAMUNER (a cura di): «M’exalta el nou i m’enamora el vell» – J. V. Foix (e Joan Miró) tra arte e letteratura / LENDVAI GYULA	74

IN MEMORIAM

BERKES TAMÁS: Bojtár Endre (1940–2018)	77
--	----

SOMMAIRE

Tzvetan Todorov, le médiateur

ÉTUDES

GERGELY ANGYALOSI: Todorov, le médiateur	3
TZVETAN TODOROV: La notion de littérature (Traduit par <i>Dóra Schneller</i>)	14
TZVETAN TODOROV: La lecture comme construction (Traduit par <i>Anna Marczisovszky</i>)	27
TZVETAN TODOROV: Une critique dialogique? (Traduit par <i>Éva Jeney</i>)	38
PAULA MARSÓ: « Frêle bonheur », - A propos de la lecture de Rousseau par Tzvetan Todorov	49
GERGELY ANGYALOSI: Un peintre à l'ombre des Lumières	54
ZOLTÁN Z. VARGA: Grâce et engagement. Portrait d'un passeur	59

LIVRES

67

IN MEMORIAM

77

SUMMARY

Tzvetan Todorov, the Mediator

STUDIES

GERGELY ANGYALOSI: Tzvetan Todorov, the Mediator	3
TZVETAN TODOROV: The Notion of Literature (Translated by <i>Dóra Schneller</i>)	14
TZVETAN TODOROV: Reading as Construction (Translated by <i>Anna Marczisovszky</i>)	27
TZVETAN TODOROV: Dialogical Criticism? (Translated by <i>Éva Jeney</i>)	38
PAULA MARSÓ: 'Fragile Happiness': Todorov Reads Rousseau	49
GERGELY ANGYALOSI: A Painter in the Shadow of Enlightenment	54
ZOLTÁN Z. VARGA: Grace and Commitment: Portrait of a Ferryman	59

BOOKS

67

IN MEMORIAM

77

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

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

1964

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

1965

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

1966

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

1967

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

1968

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

1969

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

1970

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

1971

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

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa

- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede
1973
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974
1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 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. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi,
kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 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. Svájci népeinek irodalma – svájci irodalom?
 1985
 1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban
 1986
 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában
 1987
 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
 4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
 1988
 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
 3 – 4. sz. A stílisztika útjai és lehetőségei
 1989
 1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
 2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
 (A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája
 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. Posztstrukturalizmus. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
 3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány
 1996
 1 – 2. sz. Intertextualitás

3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 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 írói 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
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 3. sz. Frege aktualitása
 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 3. sz. Ökokritika
 4. sz. Etikai kritika
- 2008
1. sz. A második olvasat

- 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
 4. sz. Az autonómia új esélyei
 2009
- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
 4. sz. A jövőbelátás poétikái
 2010
- 1 – 2. sz. Térpoétika
 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
 4. sz. A szerző poétikája
 2011
- 1 – 2. sz. Testírás
 3. sz. Meghekkelt valóságok
 4. sz. Új gazdasági kritika
 2012
- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
 3 – 4. sz. Boccaccio 700
 2013
1. sz. Narratív design
 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
 3. sz. Corpus alienum
 4. sz. Esztétika és politika
 2014
1. sz. Cseh dekadencia
 2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
 3. sz. Az archívumok elméletei
 4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón
 2015
1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
 3. sz. Horatius *Ars poetica*
 4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban
 2016
1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
 2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
 3. sz. Műfaj és komparatistika
 4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában
 2017
1. sz. A százéves dada
 2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
 3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
 4. sz. Fénykép és irodalom
 2018
1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő

HU ISSN 0017-999X



MTA

Bölcsészettudományi
Kutatóközpont

**Irodalomtudományi
Intézet**

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet

Felelős kiadó: Fodor Pál, MTA BTK főigazgató
Nyomdai előkészítés:

MTA BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport
Vezető: Kovács Éva

Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomdai munkák: Argumentum Kiadó és Nyomda Kft.
F. v.: Láng András