

Keserű József
Bevezetés az irodalomtudományba

Szakmai lektorok:
doc. PaedDr. Peter Andruška, PhD.
Mgr. H. Nagy Péter, PhD.

Nyelvi lektor:
Vajda Barnabás

Keserű József

Bevezetés
az irodalomtudományba



Selye János Egyetem
Tanárképző Kar
Komárom, 2016

A kiadvány az Emberi Erőforrások Minisztériuma és
a PRO SELYE UNIVERZITAS n.o. támogatásával készült.

© Dr. habil. PaedDr. Keserű József, PhD., 2016

ISBN 978-80-8122-174-3

Tartalom

Bevezetés – Az irodalomtudomány természete	7
1. Alapfogalmak	15
1.1. <i>A szerző</i>	15
1.2. <i>A mű</i>	17
1.3. <i>A befogadó</i>	19
1.4. <i>A recepció fázisai</i>	21
1.5. <i>A mimézisz</i>	27
1.6. <i>A kánon</i>	28
2. A modernitás	31
2.1. <i>Alteritás és modernitás</i>	31
2.2. <i>A modernitás kezdetei</i>	33
2.3. <i>A felvilágosodás tervezete</i>	34
2.4. <i>Irodalomtudomány a modernitásban</i>	36
3. A premodern irodalomtudomány	39
3.1. <i>A premodern hermeneutika</i>	39
3.2. <i>Az irodalomtudományi pozitívizmus</i>	42
3.3. <i>A szellemtörténet</i>	46
4. A modern irodalomtudomány	49
4.1. <i>Az orosz formalizmus</i>	50
4.2. <i>Az angolszász Új Kritika</i>	54
4.3. <i>A strukturalizmus</i>	56
5. A posztmodern irodalomtudomány	63
5.1. <i>A posztstrukturalizmus</i>	65
5.2. <i>A posztmodern hermeneutika</i>	69

5.3. <i>A recepcióesztétika</i>	74
5.4. <i>A dekonstrukció</i>	78
Irodalomjegyzék	85

Bevezetés –

Az irodalomtudomány természete

Korunkban nem mindig bizonyul egyszerű dolognak különbséget tenni tudomány és áltudomány között – legalábbis *első látásra*. Egyfelől azt tapasztalhatja a tudomány iránt érdeklődő, hogy a könyvtárak polcain jól megférnek egymás mellett olyan könyvek, amelyek egy bizonyos (tudományos) kérdést homlokegyenest ellenkezően magyaráznak, másfelől azzal a vélekedéssel is egyre gyakrabban találkozhat, hogy csupán az ún. kemény tudományok (vagy más néven természettudományok, mint például a fizika, a kémia, a biológia vagy a kozmológia) számítanak *igazi* tudománynak, míg az emberrel foglalkozó diszciplínák (az irodalom, a történelem, a filozófia stb.) nem.

Ez a könyvecske – mely elsősorban oktatási segédanyagként szolgál irodalomszakos egyetemi hallgatók számára¹ – látenszen is vitatni fogja a fenti állításokat. Egyrészt meggyőződésem, hogy tudomány és áltudomány között mindig világos különbséget lehet (és kell is) tenni, másfelől pedig úgy vélem, a tudomány fogalma nem korlátozható kizárólag a természettudományok területére. Mint – remélhetőleg – látni fogják, az, amit tudományos gondolkodásnak hívunk, az irodalommal való szisztematikus foglalkozás során is kimutathatóan jelen van.

Mielőtt alaposabban körüljárnánk az irodalomtudomány természetét érintő kérdéseket, előbb néhány szó a könyv felépítéséről. Mivel magyar nyelven több remek összefoglaló (Bókay 1997, Jefferson – Robey 1995), illetve két – szintén jól használható – szöveggyűjtemény (Bókay – Vilcsek 1998, Bókay 2002) is olvasható az irodalomtudomány egyes irányzatairól, nem láttam szükségét annak, hogy egy újabb ilyen könyvet írjak. Ez a könyv egyrészt rövidebb az említetteknel, másrészt máshová

¹ Ez az oktatási segédanyag „Az oktatás minőségének növelése a tanulmányi programok kialakításával és innovációjával, továbbá az emberi erőforrások és a karrier-tanácsadás fejlesztésével” (ITMS: 26110230108) projekt keretén belül jött létre. A projekt európai uniós források felhasználásával valósult meg.

helyezi a hangsúlyokat. Mivel a cél elsősorban az volt, hogy az egyetemi irodalmi tanulmányaikat megkezdő hallgatóknak nyújtsak segítséget a tárgykörben való tájékozódásban, nagy hangsúlyt fektettem az alapfogalmak alapos kifejtésére.

Az irodalomtudomány története során kialakult irányzatok ismertetése szűkebb merítéssel történt. A soron következő oldalakon kevés szó esik majd arról, hogy mit gondoltak az irodalomról a 19. századot megelőzően, és egyáltalán nem lesz szó arról, hogy mi zajlott le az irodalomtudományban az utóbbi fél évszázadban. Nem mintha ezek a kérdések nem lennének fontosak – éppen ellenkezőleg, nagyon is azok. Az, hogy mégsem esik szó róluk, mindenekelőtt módszertani megfontolásokra vezethető vissza. Sokakkal együtt én is úgy gondolom, hogy – egy hosszabb folyamat betetőzéseként – a 19. században alapvető változás állt be az irodalom létmódját, illetve annak megítélését illetően. Ez természetesen nem teszi feleslegessé mindazt, ami a 19. századot megelőzően az irodalomtudományban történt, de legalább részben indokolja a jelzett hangsúlyeltolódást.

Hosszas fontolgatás után úgy döntöttem, hogy az irodalomtudomány aktuális kérdéseire és újabb megközelítésmódjaira nem térek ki ebben a könyvecskében – elsősorban azért, mert szétfeszítené a könyv kereteit. Arról, hogy milyen irány(ok)ban fejlődött az irodalomtudomány az utóbbi ötven évben, egy másik könyvben – amelyet e mostani folytatásának szánok – próbálok meg számot adni. Az érdeklődőknek egyelőre az irodalomjegyzék vonatkozó tételeit tudom a figyelmébe ajánlani.

*

Az irodalomtudománnyal való ismerkedést mivel is kezdhethetnénk mással, mint magának az **irodalomtudomány** kifejezésnek, illetve e terminus idegen nyelvi megfelelőinek körüljárásával. Amit a magyarban irodalomtudománynak hívunk, azt német nyelvterületen *Literaturwissenschaft*-nak nevezik (ami az irodalomtudomány kifejezés szó szerinti megfelelője). Az angolban ezzel szemben nem találunk olyan kifejezést, hogy *literary science*; angolszász nyelvterületen a *science* kizárólag a kemény tudományokat jelöli. Az irodalomtudomány angol megfelelője a *literary criticism*. A *criticism* – ezt majd az angolszász Új Kritika taglalásánál is látni fogjuk – tehát nem azonosítható a magyar kritika kifejezéssel. Ami azonban ennél is fontosabb: az angol terminus a magyarnál és a németnél egyértelműbben jelzi, hogy az irodalomtudomány egy kissé másfajta tudomány, mint a fizika, a kémia, a biológia stb.

Milyen tudomány akkor az irodalomtudomány? Az egyszerűség kedvéért bontsuk elemeire az irodalomtudomány szót, és vizsgáljuk meg külön-külön az összetétel két tagját.

Tegyük fel előbb azt a kérdést, hogy mit tekinthetünk egyáltalán tudománynak, illetve – egy kicsit másképp fogalmazva – mi jellemzi a tudományt általában. A tudományos gondolkodásmód eredete az ókorig nyúlik vissza, de talán nem árt szem előtt tartani, hogy a tudományos magyarázatok a szó klasszikus értelmében vett bölcsellettől csak sok-sok évszázaddal később, a felvilágosodás idején kezdenek különválni. A felvilágosodás gondolkodói igyekeztek a racionalizmus szerepét hangsúlyozni, és amellett érveltek, hogy valódi (tudományos) tudásnak az számít, ami ténylegesen igazolható. A tudomány egyik fontos kritériuma ebből adódóan a **verifikálhatóság** lett. Ez az elv kimondja, hogy egy ismeret csak akkor számít tudománynak, ha – akár többször is – alávethető az igazság próbájának. Fontos hangsúlyozni itt az **ismételhetőség** mozzanatát. Ha egy tudományos kísérletet ugyanolyan körülmények között, ugyanolyan paraméterekkel megismétlünk, ugyanazt az eredményt fogjuk kapni.

Amennyiben ezt a két elvet – a verifikáció és az ismételhetőség elvét – megpróbáljuk az irodalomra alkalmazni, különös, de nem meglepő eredményt kapunk. Nevezetesen azt, hogy az irodalomtudomány egyiküket sem teljesíti. Ennek ellenére a 20. századtól kezdődően – miután az irodalmi művek értékelése kikerült a szűkebben vett esztétika fennhatósága alól – a művészetfilozófusok egyre gyakrabban beszéltek arról, hogy a műalkotás – különösen az irodalmi műalkotás – nemcsak szépséget hordoz magában, hanem valamiféle igazságot is (vö. Heidegger 1988). Ez az igazság azonban nem azonosítható problémamentesen a tudomány igazságfogalmával. Mint a későbbiekben látni fogjuk, egy irodalmi alkotás állításai nem vetethetők alá igazságpróbának. Az, hogy Franz Kafka híres elbeszélésében, *Az átváltozásban* Gregor Samsa egy nap arra ébred, hogy szörnyű féreggé változott, nem hazugság és nem is tévedés. Egyszerűen csak fikció, s mint ilyen, más megítélés alá esik.

Az ismételhetőség elve ugyancsak másképp jelenik meg az irodalmi olvasás tapasztalatában, mint a tudományban. Míg egy fizikai vagy kémiai kísérlet ugyanazon paraméterek mellett mindig ugyanazt az eredményt adja, addig az irodalomolvasás tapasztalatáról az mondható el, hogy ugyan ismételhető ez is (annyiszor olvashatjuk újra a *Bűn és bűnhődést*, ahányszor csak akarjuk, vagy ahányszor csak az időnk en-

gedi), de az eredmény minden esetben más lesz. Ha újraolvasunk egy könyvet, mindig fennáll a lehetősége annak, hogy felfedezünk benne valami újat, valamit, ami eddig rejtve maradt. Különösen érdekes tapasztalat, amikor egy könyvet hosszú idő után olvasunk újra. Ilyenkor előfordulhat, hogy a könyv egészen mást mond nekünk, mint először. Mindez azzal is magyarázható, hogy az eltelt évek során mi is megváltoztunk; már nem ugyanúgy gondolkodunk, mint egykoron, mások a tapasztalataink, más az ízlésünk stb.

Mindezek ellenére nem kell megkérdőjeleznünk az irodalomtudomány tudományos jellegét. Már csak azért sem, mert a tudományosság további kritériumát az irodalomtudomány is teljesíti. Először is az irodalomtudománynak – mint minden tudománynak – van saját **tárgya**; az irodalomtudomány esetében ez, természetesen, nem más, mint az irodalom. Másodszor az irodalomtudomány rendelkezik egy jól körülhatárolható **fogalmi apparátussal**. *Poétika, kronotoposz, metaforikus szerkezet, szimbolista költészet, omnipotens narrátor* – ezek a fogalmak mind az irodalomtudomány szótárából származnak, s jelentésük – az esetek többségében legalábbis – egyértelmű. A *terminus technicusok* mellett az irodalomtudomány rendelkezik továbbá jól körülírható **módszertannal** (illetve módszertanokkal) is. Egy irodalmi művet elemezhetünk narratológiai, retorikai, diszkurzív poétikai stb. szempontból, attól függően, hogy az adott mű melyiket igényli a leginkább; ezek mindegyike sajátos és jól megalapozott megközelítésmódokat tesz lehetővé.

E fogalmak és megközelítések az irodalomtudomány több évszázados fejlődése során alakultak ki, és talán érdemes hangsúlyozni, hogy ez a fejlődési folyamat nem állt meg. A fejlődés szó itt a tudomány egyik legfontosabb jellemzőjére utal, arra, hogy igyekszik egyre pontosabb képet kapni a tárgyról, ennek érdekében pedig képes maga mögött hagyni azokat a magyarázatokat, amelyek az újabb belátások fényében meghaladottá váltak. Innen nézve az irodalomtudomány nem feltétlenül egymással versengő irányzatok, iskolák és értelmezői közösségek harcmezejeként jelenik meg, hanem olyan folyamatos önreflexióként, amely reagál az őt ért külső és belső kihívásokra.

Vessünk most egy pillantást az irodalomtudomány szóösszetétel másik tagjára, és tegyük fel a kérdést: **mi az irodalom?** Aligha túlzás azt állítani, hogy ez az irodalomtudomány egyik legalapvetőbb kérdése. Ezt a könyvet olvasva azzal fog szembesülni az olvasó, hogy e kérdésre a különböző korok irodalomtudósai eltérő

válaszokat adtak, s ez már önmagában is jelzi, hogy a kérdés – tűnjék bármilyen egyszerűnek – mégsem könnyen megválaszolható. Akár zavarba ejtőnek is tekinthetnénk e jelenséget, hiszen miféle tudomány lehet az, amely sokféle, egymástól olykor igen távol eső válaszokat adott a saját tárgyát firtató kérdésre. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy ebben semmiképpen sem az irodalomtudomány gyengeségét vagy hiányosságát kell látnunk. Másról van itt szó, arról, hogy maga az irodalom történetileg változó fenomén. Nem nehéz észrevenni, hogy különböző korokban különböző típusú szövegeket tartottak irodalmi műveknek. Továbbá arról sem szabadna megfeledkeznünk, hogy egy szöveg irodalmisága nem feltétlenül a szöveg inherens tulajdonsága. Más szóval egy szöveg idővel szert tehet irodalmiságra, de el is veszítheti azt. A barokk főurak levelei például abban a korban, amikor íródtak, nem számítottak irodalmi műveknek, ma viszont minden további nélkül irodalmi művekként olvassuk őket. Ugyanúgy fordítva is igaz: nem egy olyan mű akad a régi irodalomban, amelyet a maga idején irodalmi műnek tartottak, ma viszont kevesen képesek őket (irodalomként) olvasni.

E belátás igazolásaként vessük fel azt a kérdést, hogy irodalmi műveknek tarthatók-e az alábbi művek.

(a) *Halotti Beszéd* (mai olvasatban – részlet)

Látjátok, feleim, szemetekkel, mik vagyunk! Bizony por és hamu vagyunk. Menynyi malasztban (kegyelemben) teremté először (isten) a mi őszünket, Ádámot, és adta vala neki a paradicsomot házul (lakóhelyül). És a paradicsomban való minden gyümölcsből mondta neki, hogy éljen, csupán egy fa gyümölcsétől tiltá el. De mondá neki, miért ne egyék, „Bizony, amely napon eszel azon gyümölcsből, halálnak halálával halsz.” Hallá holtát az ő teremő istenétől, de feledé. Engede az ördög intésének és evék azon tiltott gyümölcsből. És azon gyümölcsben halált evék. (...)

(b) *A szonett*

a
b
b
a

a

b (Ennél a sornál megakadt,)

b

a

c

d

d

c

d

c (aztán mégis folytatta és befejezte.)

(c) *Fasírt*

A megdarált húst összedolgozzuk tojással, tejbe áztatott zsemmlével, sóval, borssal, és forró zsírban vagy olajban húspogácsákat sütünk belőle.

Figyelem! Nekünk, emlősöknek nem mellékes kérdés, hogy mi daráljuk-e a húst, vagy bennünket darálnak-e meg.

(d) Tojáséj

Irodalmi mű-e egy szöveg attól, hogy neves író írta? Irodalmi-e attól, hogy régen született és kulturális örökségünk részévé vált? És vajon irodalmivá tesz-e egy szöveget az, ha egy irodalomtankönyvben találkozunk vele? Ezek a kérdések mind arra mutatnak rá, hogy az irodalom intézményként (is) működik. De mit jelent ez?

Tegyük fel a kérdést: hol találkozunk életünk során irodalommal? Az iskolában, könyvtárakban, könyvesboltokban, a médiában, a világhálón stb. Túl azon, hogy ezek mind-mind saját intézményi háttérrel rendelkeznek, jelentős mértékben befolyásolják azt is, hogy miként vélekedünk magáról az irodalomról. Azok az intézmények, amelyeken keresztül találkozunk az irodalommal, meghatározzák az irodalomról alkotott **előfeltevéseinket**. Ha valaki például azt a kérdést teszi fel egy mű olvasása során, hogy mi lehetett a szerző szándéka (vagy mit akart a szerző mon-

dani), az nagy valószínűséggel azért kérdezi ezt, mert az iskolában, ahol irodalmat tanult, találkozott ezzel a kérdéssel.

Előfeltevéseink mindig vannak és mindig is lesznek. Nincs olyan tapasztalat, amelyet ne előzne meg valamilyen előfeltevés. A cél nem is az, hogy megszabaduljunk az előfeltevéseinktől, hanem inkább az, hogy tudatosítsuk őket. Aki például tudatosítja, hogy a szerzői intencióra vonatkozó kérdés miért nem visz közelebb bennünket a mű megértéséhez, egy fokkal reflektáltabb olvasóvá vált, mint az, aki nem volt képes ennek belátására. Az egyetemi irodalomoktatás egyik célja pontosan az, hogy a lehető legtudatosabb olvasóvá nevelje az egyetemi hallgatókat. Éppen ezért talán nem lesz haszontalan foglalatosság, ha kitérünk néhány olyan előfeltevésre, amelyek régóta meghatározzák irodalomértésünket (s amelyeket éppen emiatt érdemes felülvizsgálni).

Az irodalomról való gondolkodás egyik tartós és nehezen felszámolható előfeltevése, hogy az irodalmi mű ábrázolja a valóságot. Ezt az előfeltevést – Kulcsár Szabó Ernőt követve (Kulcsár Szabó 2000) – **az ábrázolás elvének** nevezem. A realizmus fogalma – amely abból indul ki, hogy az irodalomnak a társadalmi valóság hű ábrázolása lenne a célja – erre az előfeltevésre épül. Mindez azt sejteti, hogy az irodalom a valósághoz képest másodlagos, hiszen azt – legjobb esetben is – csak utánózni tudja. A mimészisről szóló alfejezetben majd látni fogjuk, hogy a probléma ennél összetettebb. Itt csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy nem szabad elfelejtenünk: az irodalom létmódja a nyelv. A nyelvről pedig mára bebizonyosodott, hogy nem egyszerűen eszköze a valóság megragadásának, hanem konstitutív tényezőként jelenik meg a valóság létrehozásában. Ha képesek vagyunk ezt belátni, akkor az ábrázolás kérdését is óvatosabban fogjuk kezelni. Az irodalom nem csupán ábrázolja a valóságot, hanem legalább annyira létre is hozza azt.

Talán ennél is szívsósabb előfeltevést takar a **szerző elve**. Ennek lényege, hogy az irodalmi mű jelentése visszavezethető a szerzői szándéokra. Más szóval, a mű azt jelenti, amit a szerző mondani akart vele. Az iskolai irodalomórák jól ismert tapasztalata lehet az a tanácstalanság, amely a tanulók (és néha a tanár) arcára kiül annak a kérdésnek a kapcsán, hogy vajon mit akart a szerző mondani. Aki így viszonyul az irodalmi műhöz, az összekeveri a szerzői szándékot (*intentio auctoris*) a mű szándékával (*intentio operis*). Bármilyen furcsának tűnik, a kettő között van különbség. A számos példa közül, amelyekkel alá lehetne támasztani mindezt, álljon itt egyetlen, ám annál reprezentatívabb. *Széljegyzetek A rózsá nevéhez* című írásában Umberto

Eco, a neves irodalomtudós és regényíró arról számol be, hogy az első regényéről szóló kritikák közül éppen azok tetszettek neki a legjobban, amelyek olyan dolgokat vettek észre a regényben, amelyekre ő maga nem is gondolt. Ez a példa is jelzi, hogy a mű esetenként sokkal bonyolultabb lehet azoknál az előzetes elképzeléseknél, amelyeket szerzői szándékként tartunk nyilván. Sőt talán az a kijelentés is megkockáztatható, hogy egy irodalmi mű annál gazdagabb, minél több jelentésréteggel rendelkezik – miközben a szerzőnek nem kell tudnia ezek mindegyikéről.

Végezetül röviden említést kell tennem egy harmadik – igen makacs – előfeltevésről, amely azt vélelmezi, hogy az irodalmi mű létrejöttében nagy szerepet játszanak a szerző megélt élményei, valamint az ihlet. Ezt nevezhetjük **az élmény elvének**. Természetesen minden szerző elsősorban (de nem kizárólag) a saját életéből merít témát, ötleteket, motívumokat stb. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy ezek az élmények mindenféle változtatás nélkül kerülnek be az irodalmi műbe. Éppen ellenkezőleg, azt az író, aki nem képes elszakadni az általa megélt élményanyagtól, dilettánsnak nevezzük (Füst 1963). Ideális esetben az író által megélt élmények jelentős transzformáción esnek át az írás folyamatában. Kosztolányi – a rá jellemző szellemességgel – így foglalta ezt össze: „Az igazi költő nem érti az életet, s azért ír, hogy az írással mint tettel megértse. (Nem azért, hogy másokkal, mint valami tanítómester, megértesse.)” (Kosztolányi 2002, 397).

Élmény nélkül nincs művészet – a lehető legtagabban értve itt az élmény szót –, de vajon lehet-e verset írni ihlet nélkül? Születhet jó vers megrendelésre? Egyes, áthagyományozott előfeltevéseink azt sugallják, hogy nem. A tapasztalat viszont mást mond. Álljon itt egy híres példa ennek alátámasztására. Mint köztudott, a magyar irodalom egyik legtöbbet idézett, legtöbbet szavalt, legszebb stb. versét, *A Dunánál* című ódát József Attila felkérésre írta a Szép Szó című folyóirat egyik számához. Ha a költő megvárta volna az ihlet pillanatát, lekési a lapzártát, és nem készül el a vers (vagy nem ez a vers készül el). Az úgynevezett „külső” körülmények azonban jelentős mértékben beleszóltak az alkotás folyamatába, de ezt – azt hiszem – egyikünk sem bánja.

1. Alapfogalmak

A bevezetésben utaltam rá, hogy a „mi az irodalom?” kérdés egyszerre alapvető, ugyanakkor félrevezető kérdés. Alapvető, mert az irodalomtudománynak tudnia kell választ adni arra a kérdésre, hogy mi képezi a tárgyát; és félrevezető, mert azt sugallja, hogy az irodalom létezik a történetiségen kívül, mint valamiféle változatlan dolog. Ez pedig nem így van. Nem nehéz belátni, hogy nem minden korban értették ugyanazt irodalmon, sőt maga az „irodalom” szó sem létezett mindig. Továbbá azt is szem előtt kell tartanunk, hogy egyes szövegek irodalmisága is ki van szolgáltatva a történetiségnek.

A fenti kérdésre tehát többféle – igen különböző – válasz adható. Az alábbiakban csak kettőt emelek ki.

Az irodalom nem választható el azoktól az **intézményektől**, amelyek az irodalom tanulmányozását lehetővé teszik: ide tartozik a könyvkiadás és -terjesztés, a kritika, de az irodalomtörténet-írás, sőt az oktatás is. Manapság az irodalommal többnyire intézményes keretek között találkozunk.

Az irodalom ugyanakkor egy sajátos **kommunikációs forma** is, amelynek három alaptényezője van:

Szerző ————— Mű ————— Befogadó

A továbbiakban ez a gondolat képezi a vezérfonalat. Nézzük tehát e tényezőket sorjában:

1.1. A szerző

Az irodalomtudományban a szerző kérdése valamivel összetettebb annál, mint elsőre gondolnánk. A köznyelv szerzőnek nevezi azt a személyt, aki a művet megírja. Az irodalomtudományban erre a személyre az **empirikus szerző** fogalmát használjuk (Eco 1995). Az empirikus szerző tehát egy hús-vér személy, olyasvalaki, akinek

életrajza van, és sok más egyéb tekintetben is hasonlít hozzánk. Az empirikus szerző fogalma mellett az irodalomtudományban megjelenik az **implicit szerző** fogalma is. Az implicit szerző nem azonos a mű megalkotójával, hanem magán a művön belül rendelkezik szerzői funkcióval. Egy példával megvilágítva mindezt: Kosztolányi Dezső *Pacsirta* című regényében olvasható egy levél, amelyet a mű női főszereplője írt a szüleinek. Ennek a levélnek az empirikus szerzője Kosztolányi, implicit szerzője azonban Pacsirta.

Vannak művek, amelyeknek szerzője ismeretlen (ilyenek például a népdalok vagy a népmesék). Ez nem azt jelenti, hogy nincs szerzőjük – szerző ugyanis mindig van –, csupán azt, hogy nem ismerjük őt/őket. Előfordul az is, hogy a hagyomány lát el szerzői névvel olyan műveket, amelyek szerzősége vitatható (ilyenek például a homéroszi eposzok, amelyeket már azon egyszerű oknál fogva sem írhatott ugyanaz a személy, mivel legalább száz év telt el a létrejöttük között). A szerző fogalma a 18-19. század fordulója óta jogi kategória is (lásd szerzői jog).

Ha egy mű jelentése – mint ahogy sokan (és főleg meggyőzően) rámutattak – nem azonos a szerző előzetes gondolataival vagy szándékeival, akkor felmerülhet a kérdés, hogy milyen funkciót tulajdonítsunk a szerzőnek az irodalmi kommunikációban. Noha Barthes óta általánosan elfogadott nézet, hogy a szerző „halott” (Barthes 1998, 50–55), azt mégsem állíthatjuk, hogy ne lenne benne valamiképpen a szövegben, amelyet létrehozott. Feltételezhetően minden szöveg tartalmaz olyan elemeket, amelyek magára a(z empirikus) szerzőre utalnak vissza. De nem ez az érdekes. Ennél sokkal fontosabb, hogy a szerzői név lehetővé tesz olyan eljárásokat, amelyek meghatározzák az irodalomról (és ezen belül a szerzőről) való gondolkodásunkat. Michel Foucault mutat rá arra, hogy csak a büntetőjog széles körű elterjedésével válik fontossá az a gyakorlat, amelynek során a műveket szerzői névvel látják el. A név lehetővé tette a művek besorolását és kategorizálását, ugyanakkor ennek köszönhető az is, amit Foucault a tulajdonítás gyakorlatának nevez „Valójában az, amit az egyénben »szerzőként« különítünk el (vagy ami szerzővé tesz egy egyént), nem egyéb, mint többé-kevésbé pszichologizáló projekciója mindannak, amit mi magunk művelünk a szöveggel: vagyis az összehasonlításoknak, a kiválasztott jellemző jegyeknek, megállapított folytonosságoknak és a kizárásoknak” (Foucault 1999, 129). Magyarán: a szerző nem egyszerűen egy személy, aki szükségszerűen megelőzi a művet, hanem egyúttal **funkció** is, amelyet egy szövegnek olvasóként tulajdonítunk. Mindannyian létrehozuk – önkéntelenül is – a szerzőről kialakított

képünket (ilyen értelemben mindannyiunknak van egy – többé-kevésbé hasonló, mert az intézmény által formált – képe Petőfiről, József Attiláról stb.). Fontos azonban tudnunk, hogy ezek csupán projekciók.

A későbbiekben látni fogjuk, hogy egyes irodalomtudományi irányzatok különböző státuszt tulajdonítottak a szerzőnek. Voltak elméletek, amelyek szerint a szerző a legfontosabb tényezője az irodalmi kommunikációnak (ilyen volt a pozitivizmus), és voltak, amelyek szerint a szerzőt nem kell figyelembe venni (ilyen volt például az orosz formalizmus és az angolszász Új Kritika). Egy dolog azonban biztos, a szerző kategóriája továbbra is részét képezi az irodalomról szóló diskurzusnak.

1.2. A mű

Addig nem mondhatjuk valakire, hogy szerző, amíg nem hozott létre önálló műalkotást. De mit nevezünk műnek? Azt, amit a szerző létrehozott? E kérdések ráirányítják a figyelmet arra, hogy a mű ugyanolyan fontos tényezője az irodalmi kommunikációs folyamatnak, mint a szerző. A kettő egymást feltételezi. Szerző nélkül nincs mű, mű nélkül nincs szerző.

A mű létrehozásának folyamatát **produkciónak** vagy alkotásnak nevezzük. A produkció kérdését az esztétika és az irodalomelmélet sokáig kitüntetett kérdésként kezelte. Évszázadokig abból az előfeltevésből indultak ki, hogy a szerző a művön keresztül valamiféle – előre meghatározott tartalommal bíró – üzenetet juttat el a befogadóhoz. Ennélfogva nagy hangsúlyt helyeztek az alkotói folyamat egyes részeinek megmagyarázására, s főként ezeket a kérdéseket firtatták: Hol született az író? Milyen volt a családi háttere? Hol tanult? Mikor és milyen körülmények között írta meg a művet? Milyen okok vezettek a mű megírásához? Túl azon, hogy e kérdésekre esetenként igen nehéz – néha pedig egyenesen lehetetlen – válaszolni, mára az is nyilvánvalóvá vált, hogy az ilyen és ehhez hasonló kérdések feszegetése nem feltétlenül visz bennünket közelebb a mű jobb és alaposabb megértéséhez. Nem meglepő tehát, hogy körülbelül a 20. század hatvanas éveitől kezdődően a hangsúly a produkció kérdéseiről fokozatosan áttevődik a recepció kérdésére.

A **recepció** befogadást jelent. A fogalom elsőként a jogtudományban, a teológiában és a filozófiában jelent meg, innen került át az irodalomtudományba. A recepció

fogalmát kezdetben úgy értették, mint a befogadás passzív aktusát, amely a megértést a már korábban ismertek újrafelismeréseként határozta meg. Az újkor küszöbén aztán kialakul a fogalom egy másik – ma is használatos – jelentése, amely a recepciót aktív tevékenységnek tekinti. Eszerint egy szöveg jelentése sosem előzetesen adott, hanem rá van utalva a befogadó aktív közreműködésére, ennek következtében pedig a megértés is mindig folyamatos újraértésként definiálódik.

Először a mű fogalma még kevésbé tűnik problematikusnak, mint a szerző fogalma. De ez csak első ránézésre tűnik így. Azt mondhatnánk, a mű az, amit a szerző megír, amit kiadnak és amit mi, olvasók olvasunk. Ez kétségtávolú így is van. Azt azonban már nehezebb lenne megmondani, hogy mi alapján döntjük el, hogy egy nyomtatásban megjelent és általunk olvasott írás irodalmi műnek számít-e vagy sem. Mint ahogy néha azt sem könnyű megállapítani, hogy hol húzódnak a mű határai. Ha figyelembe vesszük, hogy egy-egy mű több változatban maradt fenn (mint például Hölderlin versei), vagy befejezetlen maradt (mint *Az eltűnt idő nyomában* vagy *A tulajdonságok nélküli ember*), vagy a szerző időről időre újraírta a korábban már késznek tekintett alkotást (mint egyes verseit Tözsér Árpád), akkor máris sokkal problematikusabbnak tűnik a mű létmódja.

Alighanem igazat kell adnunk Michel Foucault-nak, aki szerint a mű egysége legalább annyira illuzórikus, mint a szerzőé. Utóbbit (látszólag) a név szavatolja, az előbbit pedig az a tér, amelyet a könyv elfoglal a könyvespolcon. A fenti kérdések azonban azt sejtetik, hogy a mű határainak kijelölése nem ennyire egyszerű feladat. Ennek a dilemmának a feloldására Roland Barthes egy fogalmi megkülönböztetést vezetett be: a mű mellett (amelynek létszólag evidensek a határai) **szövegről** is beszélt (amely éppen azzal tűnik ki, hogy nem zárható be egy könyvbe). Minden szöveg nyitott más szövegek felé, mondja Barthes, hiszen a szövegek létmódja nem más, mint az egymásra utalás. Ha olvasunk valamit, az nagy eséllyel kapcsolatba lép az általunk korábban olvasottakkal. Úgy is fogalmazhatunk, hogy virtuális könyvtárunk megfelelő polcára kerül, azok mellé a szövegek mellé, amelyekkel párbeszédbe lépett.

Magától értetődő, hogy ez a képzeletbeli hely olvasónként változhat. Nem ugyanazokat a könyveket olvassuk, illetve amikor mégis, akkor sem feltétlenül ugyanúgy. A mű értelme ennél fogva nem is lehet előre adott; minden esetben rá van utalva a befogadó általi értelmezésre. Ezt azonban megint csak könnyű félreérteni. Ebből ugyanis nem az következik, hogy egy műnek annyi jelentése van,

ahány olvasója (vagy hogy minden olvasójának mást mond). Minden mű több jelentést tesz lehetővé – minél nyitottabb, annál többet –, de ezek száma véges.

A **nyitott mű** fogalmát Umberto Eco vezette be az irodalomelméleti és a tágabban vett esztétikai diskurzusba. Nyitott műveknek azokat a műveket nevezzük, „amelyeket az interpretátor esztétikai használatuk közben fejez be” (Eco 2006, 73). Eco elgondolása megkerülhetetlen, definíciója mindazonáltal kevésbé szigorúnak tűnhet, hiszen melyik műre nem érvényes, hogy azt az interpretátor (bizonyos értelemben) maga fejezi be. Hangsúlyozom: bizonyos értelemben. Ahhoz ugyanis, hogy a mű egyáltalán műként funkcionáljon, mindig szükséges a befogadó is, aki életre kelti azt. Ilyenformán a folyamat mindig a befogadóban, az ő tudatában ér véget. Maga Eco is elismeri, hogy minden mű nyitott (amennyiben több jelentést hordoz magában) és zárt is egyben (amennyiben nem jelenthet *bármit*), s hogy a nyitottságot és a zártságot illetően legfeljebb csak fokozatbeli különbségekről beszélhetünk. Az *Apokrif* például sokkal nyitottabb vers, mint *Az anyám tyúkja*. Ez nem azt jelenti, hogy értékesebb, vagy hogy jobban sikerült. A különbség azzal is magyarázható, hogy Petőfi tudatosan törekedett a közérthetőségre, míg Pilinszky költészetét nagy mértékben határozta meg a hermetizmus poétikája, amely – egyszerűen szólva – a jelentés elrejtését tűzte ki célul. Eco szerint a 19. század vége óta az alkotók – vagy legalábbis egy jelentős részük – tudatosan törekszik nyitott művek létrehozására.

1. 3. A befogadó

Az a gondolat, hogy a befogadó is lényeges szerepet játszik az esztétikai kommunikáció folyamatában, meglepő módon csak a 20. század hatvanas éveitől vált széles körben elfogadottá, noha szórványos előzményeit fellelhetjük már jóval korábban is. Montaigne például az *Esszé*kben ekképp fogalmaz: „Egy képzett olvasó gyakran más tökéletességeket fedez fel a szövegekben, mint olyanokat, amelyeket a szerző maga helyezett beléjük” (idézi Jauss 1997, 20). Ez a kijelentés nemcsak azt sugallja, hogy az olvasás nem egyszerűen passzív befogadása annak a gondolatnak, amit a szerző mondani akart, hanem azt is, hogy az olvasó – ha kellően nyitott és felkészült – újabb és újabb jelentésekkel gazdagíthatja a művet.

Ez a gondolat a későbbi századok során többször visszatér az esztétikai gondolkodásban, míg nem a 20. század második felére általánosan elfogadottá válik. A német kora romantika kiemelkedő gondolkodója, Friedrich Schlegel például az olvasó együttműködésére hívja fel a figyelmet. Schlegel szerint a szöveg nemcsak a szerző produktuma, hanem az olvasóé is, aki képessé válhat arra, hogy továbbgondolja a műben foglaltakat. Ugyanezt hangsúlyozza Hegel is, aki szerint a műalkotás nem önmagáért van, hanem számunkra, befogadók számára létezik. Száz évvel később Paul Valéry már sokkal egyértelműbben – és némileg zavarba ejtően – fogalmaz, amikor ezt mondja: „Verseimnek az az értelme, amit tulajdonítanak nekik.” Ezek a kiragadott példák mind-mind arra utalnak, hogy az olvasó szerepe a befogadás folyamatában egyáltalán nem passzív.

Remekül megvilágítja ezt a gondolatot Jorge Luis Borges argentin író egyik szövege, a *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője*. A szöveg – amely műfaját tekintve fikatív kommentár – azzal a gondolattal játszik el, hogy vajon újra tudnánk-e írni szóról szóra egy olyan világirodalmi klasszikust, mint Cervantes *Don Quijotéja*. A borgeses fikció szerint erre egy Pierre Ménard nevű francia író vállalkozik, és – ami igazán meglepő – sikerül is neki. Bár Ménard nem az egész *Don Quijotét* írja újra, hanem annak csak egyes részeit, a lényegen ez nem változtat. A gondolat, hogy szóról szóra újraírjunk, azaz újrateremtsünk (és nem lemásoljunk!) egy már létező szöveget, természetesen képtelenség. Amire azonban Borges rámutat ezzel a „képtelenséggel”, az egy hihetetlenül fontos meglátás. Eszerint háromszáz év távlatából (ennyi idő választja el egymástól Cervantest és Ménard-t) ugyanaz a szöveg már nem ugyanazt jelenti. Nem lehet ugyanis semmissé tenni azt a háromszáz évet, amely időközben eltelt. Ez alatt az idő alatt rengeteg új eszme és tudományos felfedezés látott napvilágot, amelyek átalakították a gondolkodásmódunkat. Ménard már nem képes úgy szemlélni a világot (és úgy olvasni a *Don Quijotét*), mint Cervantes. És tegyük hozzá, mi sem tudjuk már úgy olvasni, mint Ménard. Az újraírás egyben újraolvasást is jelent, ez pedig – a változó kontextusnak köszönhetően – sosem hagyja érintetlenül a mű jelentését. Ha egy bizonyos idő elteltével újraolvasunk egy művet, az már nem ugyanazt fogja számunkra jelenteni. Ez az egyik legjobb bizonyítéka annak, hogy mi olvasók nemcsak passzív befogadói vagyunk egy „előre gyártott” értelemnek.

1. 4. A recepció fázisai

Azt, hogy hogyan valósul meg egy mű megírása (a produkció), azaz hogy miként lesz a kezdeti sejtésekből, ötletekből, élményekből, tapasztalatokból mű, nem nagyon tudjuk. Azt viszont, hogy mi történik, amikor olvasunk, egy kicsivel világosabban látjuk. A recepció összetett folyamat, amelynek különböző szakaszai vagy fázisai vannak. Ezek a fázisok, természetesen, csak analitikus módon különíthetők el egymástól. Ha a recepciónak a legelterjedtebb formájából, az olvasásból indulunk ki, a folyamatot a következő fázisokra bonthatjuk:

olvasás — megértés — értelmezés — alkalmazás

Nézzük őket sorjában.

Az olvasás

Az emberiség egyik legnagyobb horderejű felfedezése kétségkívül az alfabetikus írás feltalálása volt. Néha még ma is elcsodálkozunk azon, hogy miként is működik az írás és az olvasás: (általában) fekete jeleket (betűket) látunk egy (általában) fehér papíron (vagy újabban más, elektronikus hordozókon), és ezeket a jeleket szavakká, mondatokká, majd szöveggé alakítjuk (olvassuk össze), közben pedig nemcsak gondolatok születnek a fejünkben, hanem időnként érzelmi reakciókat is produkálunk. Ezen a „csodán” alapul az emberiség egyik legvarázslatosabb illúziókeltő eszköze: az irodalom.

Elgondolkodtató, hogy a Földön élő közel 9 millió fajból az emberen kívül nincs még egy olyan, amely rendelkezne az olvasás képességével. Az állat- és növényvilág egy része képes kommunikálni a környezetével, egyes állatfajok képesek a gondolkodásra, az emberhez genetikailag legközelebb álló főemlősök pedig egy egész sor dolgot meg tudnak tanulni, amit az ember is tud (öngyújtóval tüzet gyújtani, számítógépes játékon játszani és más hasonló dolgokat). Olvasni azonban – ahogy Márai Sándor is megjegyezte – csak az ember olvas. Mindezt nem azért hangsúlyozom, hogy érveket gyűjtsek fajunk felsőbbrendűsége mellett, hanem mert úgy vélem, az evolúciónak az a produktuma, amit ma embernek hívunk, valószínűleg nem tartana itt, ha nem találta volna fel az írást és az olvasást. A leírt szöveg nemcsak

adatok tárolására alkalmas, de egy sajátos reflektív viszony kialakítására is lehetőséget teremt. Ez utóbbi különösen az irodalom kapcsán érdekes, hiszen az irodalmi mű egyszerre világszerű – abban az értelemben, hogy a világról, a dolgokról, gondolatokról és érzelmekről szól, és abban az értelemben is, hogy egy világot hoz létre –, ugyanakkor pedig szövegszerű, vagyis a létmódja nyelvi természetű. Innen már csak egy lépés annak felismerése, hogy miként határozza meg világhézelésünket, -felgósunkat és gondolkodásunkat a nyelv.

A megértés

Vajon hogyan függ össze egymással az olvasás és a megértés? Feltételezi-e az előbbi az utóbbit? Más szóval: amikor olvasunk, azt mindig értjük is, vagy esetleg vannak az olvasásnak olyan összetevői, amelyek kívül maradnak a megértésen? Olyan kérdések ezek, amelyeket újra és újra feltesz magának az irodalomtudomány.

Kosztolányinak van egy rövidke írása, amely a *Portugálul olvasok* címet viseli. Ennek a szövegnek a beszélője arról számol be, hogy amikor egyszer nyaralni ment, a sietős pakolás közben véletlenül egy portugál könyvet tett a bőröndjébe – amivel csak az volt a gond, hogy nem tudott portugálul. A történet azonban itt nem ér véget. A folytatásban ezt olvashatjuk: „De a szabadban kényszerűségből ráfanyalodtam az egyetlen könyvre, és magányom börtönében, melynek egyik falát dolomit-sziklák, másik falát rengeteg erdők alkották, az ég s víz színe előtt, silabizálni kezdtem a szövegét. Eleinte nehezen ment. Aztán belemelegedtem. [...] Első héten véres verejtéket izzadtam. Második héten sejtettem, miről van szó. Harmadik héten már portugálul köszöntem a madaraknak, kik szintén portugálul beszélgettek velem” (Kosztolányi 2002, 50).

Amellett, hogy a történet nagyon szellemes, az idézet utolsó fél mondatának ironiája utalásként is felfogható arra, hogy nem lehetséges három hét alatt, nyelvtanár és egyéb segédeszközök híján megtanulni portugálul (sem), sőt megfelelő szintű nyelvtudás nélkül a szöveg gyakorlatilag olvashatatlan lenne. Pontosabban: ha technikai értelemben el is tudnánk olvasni, érteni egy kukkot sem értenénk belőle.

Minden jel arra mutat, hogy a megértés nem választható el az olvasástól. Az igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy – amennyiben igaza volt a 20. század egyik legnagyobb hatású filozófusának, Martin Heideggernek – a megértés eleve hozzátartozik az ember létéhez. Némileg leegyszerűsítve a gondolatot azt mondhatjuk,

hogy a megértésre való irányultság áthatja minden tapasztalatunkat. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy mindig mindent értünk – éppen ellenkezőleg, valószínűleg sosem értünk maradéktalanul mindig mindent –, hanem csupán azt, hogy valamit, legyen az olykor bármilyen kevés, mindig megértünk (talán még egy portugál könyvből is, ha mondjuk tudunk valamennyire spanyolul).

Az értelmezés

A megértés azonban nem mindig jön magától. Vannak esetek – egyes irodalmi művek olvasása pontosan ilyennek számít –, amikor a leírtak értelmezésre (interpretációra) szorulnak. Úgy is fogalmazhatunk, hogy egy szöveg akkor szorul értelmezésre, amikor a megértése akadályokba ütközik.

Ezzel a problémával már az ókor embere szembesült, amikor a homéroszi és a bibliai szövegeket próbálta olvasni. Azt tapasztalta ugyanis, hogy a leírtak nem mindenhol érthetőek a számára, és rájött arra is, hogy amennyiben érteni akarja ezeket a szövegeket, ki kell dolgoznia az értelmezés tudományát vagy művészetét. Így jött létre a **hermeneutika**, az írott szövegek értelmezésének tudománya.

Az értelmezés kettős funkciót tölt be: egyrészt tisztázza azt, ami korábban homályos volt, másrészt jelentheti a szöveg bemutatását, annak fennhangon történő megszólaltatását is (az „interpretáció” szót egyes nyelvekben – például a szlovákban – gyakran az utóbbi értelemben használják). Az értelmezés a megértésen alapul – és nem fordítva –, ez annyit tesz, hogy az értelmezés azt bontja ki, ami a megértésben már ott volt, de még artikulálatlan formában. Az interpretáció artikulált beszéd. Ugyanúgy elmondható, hogy egy szöveg megszólaltatása nem történhet meg anélkül, hogy valamiképpen ne értelmeznénk a szöveget (ezért fontos például, hogy az irodalomórán a művet vagy annak részletét először a tanár olvassa fel, ne a diák).

Amikor értelmezzünk, akkor egy olyan folyamat játszódik le bennünk, amelynek során az új ismereteket beillesztjük egy összefüggésrendszerbe. Értelmezéseink mindig kapcsolódnak saját korábbi értelmezéseinkhez, sőt másokéhoz is. Az értelmezés nem privát ügy. Amikor értelmezzünk, gyakran odafordulunk valaki felé, az ő számára próbáljuk meg tisztázni a szöveg értelmét. Különösen nyilvánvaló ez egy irodalomórán, ahol az értelmezés közös munka eredménye (illetve az kellene, hogy legyen). Nem szerencsés az a gyakorlat, melynek során a tanár a saját, előre adott értelmezését próbálja meg elfogadtatni a tanulókkal, hiszen ilyen esetekben a tanuló számára

nem adatik meg a lehetőség, hogy ő maga is értelmezővé váljon. Ráadásul nincs rá garancia, hogy a tanár értelmezése minden tekintetben helytálló. Az értelmezés közösségi jellege azt is jelenti, hogy a saját értelmezésünket konfrontáljuk mások értelmezésével, és ha kell, annak megfelelően korrigáljuk. Már Platón rámutatott arra, hogy egy valódi beszélgetésben – amikor nemcsak csevegünk, hanem valamiről, egy tárgyról, egy dologról folytatunk diskurzust – a beszélgetőpartner kontrollinstanciaként működik, azaz megakadályozza, hogy elszakadjunk a beszéd tárgyától és reflektálatlan kijelentésekre ragadtassuk magunkat. Ez az „ellenőrző” funkció, természetesen, kölcsönös – a beszélgetőtárs számára mi képezünk kontrollinstanciát.

Gyakori tévedés, hogy az értelmezés szubjektív, vagyis hogy mindenki úgy értelmez, ahogy akar. Az ugyan igaz, hogy különbözőek vagyunk, mások a tapasztalataink, a világról alkotott elképzelésünk stb., ez azonban nem jelenti azt, hogy értelmezéseink szubjektívek lennének. Az értelmezés egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy magáról a dologról (a mi esetünkben az irodalmi műről) szól. Nem pedig rólunk. Umberto Eco ilyen értelemben tesz különbséget **értelmezés és használat** között. Ha kijelentéseink visszaigazolhatóak a szövegből, azaz, ha alá tudjuk őket támasztani a szövegből vett példákkal, akkor az értelmezésnek számít. Ha viszont nem tudjuk ezt megtenni, akkor használatról beszélünk. A használat során nem a szövegről teszünk kijelentéseket, hanem a befogadóról, illetve annak érzéseiről és gondolatairól. Természetesen a használat a szövegekhez való viszonyulásnak teljesen legitim módja. Ám abban a pillanatban, amikor belépünk a szociális térbe – például egy irodalomórára –, magunk mögött kell hagynunk a használat kínálta lehetőségeket és értelmezővé kell válnunk. Miért? Azért, mert míg a használat nem megosztható (a hallgatóság valószínűleg nem tud mit kezdeni a privát érzelmeinkkel), addig az értelmezés igen. Ha a szövegről teszünk kijelentéseket, akkor azok végig ellenőrizhetőek és megoszthatóak maradnak, ellentétben azzal, amikor önmagunkról beszélünk. Az értelmezéseinket tovább tudjuk adni, az érzelmeinket már kevésbé.

Az értelmezés lezárhatatlan folyamat, sosem fogunk a végére jutni. Ez azonban korántsem tragédia, éppen ellenkezőleg. Amikor újraolvasunk egy művet, mindig lehetőséget teremtünk arra, hogy felszínre kerüljenek a műnek olyan jelentésrétegei, amelyek ez idáig rejtve voltak. Az újraolvasás egyúttal újraértelmezés is, amely gazdagítja a művet. Egy irodalmi mű annál gazdagabb, minél több értelmezés adható róla. Ezek száma azonban – mint ahogy utaltam rá – véges. Az irodalmi mű mindig több jelentést hordoz magában, sőt ezek a jelentések – jusson eszünkbe Borges pél-

dája – sokszor előreláthatatlanok. Nem tudjuk, hogyan fogják értelmezni a *Hamletet* vagy a *Don Quijotét* ötven vagy száz év múlva. Eddigi tapasztalataink azt mutatják, hogy másképp, mint mi és az elődeink.

Végezetül érintenünk kell még két fontos kérdést: Szükség van-e értelmezésre? Vannak-e a helyes értelmezésnek kritériumai?

Valóban szükségünk van az értelmezésre? Nem elég nekünk az olvasás, illetve a mű tisztán élményalapú befogadása? Friedrich Nietzsche művét, *A tragédia születését* olvasva közel kerülhetünk ahhoz, hogy az előbbi kérdésre nemmel, az utóbbira pedig igennel feleljünk. Nevezett művében Nietzsche nemcsak apollóni és dionüszoszi princípiumokról beszél, hanem szókratészi princípiumról is. Azt állítja, hogy a mai kor emberei szókratészi emberek, mert mindent meg akarnak magyarázni ahelyett, hogy egyszerűen élveznék azt. Szókratész örökösei vagyunk, mert állandóan nyomja a vállunkat az értelmezés kényszerének terhe, sugallja Nietzsche.

Sok igazság van abban, amit Nietzsche mond (valóban érdemes elgondolkodni azon, hogy mennyire vagyunk képesek átadni magunkat a mű önfeledt élvezetének), egyvalamiben azonban feltehetően téved. Az értelmezés nem olyasmi, amit meg tudunk úszni. Ha igaz, amit Günter Figal mond – hogy a mű „mindig csak az interpretáción keresztül tapasztalható meg” (Figal, 2009, 72) –, akkor eleve nincs rá lehetőségünk, hogy mellőzzük az értelmezést. Legfeljebb azt tehetjük meg, hogy reflektálatlanul értelmezünk, ez azonban nem éppen követendő példa. Ráadásul korántsem egyértelmű, hogy az értelmezés és a műélvezet feltétlenül kizárják egymást. Hans Robert Jauss például egyaránt beszél megértő élvezetről és élvező megértésről, megerősítve bennünket abban, hogy egy értelmezés létrehozása szintén lehet örömteli folyamat, s hogy a reflektált tudás nem gátolja, hanem éppenséggel elmélyítheti az olvasói élményt.

Ellenőrizhető-e az értelmezés helyessége? Noha erről a kérdésről is megoszlanak a vélemények, az én válaszom egy határozott igen. Egyes irodalomtudósok például feltételezik, hogy létezik tökéletes (tökéletesen helyes) értelmezés, és szerintük minden értelmezés jó, ami ezt megközelíti. Ezzel az elgondolással szemben felvethető az az egyszerű – mindazonáltal nehezen kikezddhető – ellenvetés, hogy ha létezne egy adot mű tökéletes értelmezése, akkor nyilván már megírták volna. A tapasztalat azonban – mint fentebb utaltam rá – nem ezt mutatja.

Mások úgy vélekednek, az irodalmi mű hasonlóan épül fel, mint egy barack. Van egy szilárd magva, amely változatlan és mindenki számára ugyanúgy mutatkozik

meg; és van egy puha része, amelyet mindenki a saját értelmezői horizontja felől értelmez. Roman Ingarden például hasonló értelemben beszél „üres helyekről” az olvasásban. Ezeket az „üres helyeket” mindig az olvasó tölti be az olvasás során egyéni tudásának és diszpozícióinak függvényében. Az ő nyomán Wolfgang Iser is beszél kitöltetlen helyekről az olvasásban. Ő az értelmezést dinamikus folyamatnak látja, amelynek során figyelmünk folyamatosan ingázik a már olvasottak és az elolvasandók között.

Sajnos azonban (mások szerint: szerencsére) a műalkotás szilárd centrumának gondolata is kritikával illethető. A dekonstrukció képviselői például úgy vélekednek, hogy egy szöveg centruma folyamatosan elmozdul, ennek következtében pedig lehetetlenség megragadni. Ebből számukra az következik, hogy nincs valódi megértés; a megértés csupán a félreértés egy produktív esete.

Az itt vázlatosan felsorakoztatott gondolatok ellenére úgy vélem, van kritériuma a helyes értelmezésnek. Ez pedig nem más, mint maga a szöveg. Nem akkor értelmezünk egy művet helyesen, ha eltaláljuk, mire gondolt eredetileg a szerző, hanem ha megfejtjük azt, hogy mit akar a szöveg. Ami nem támasztható alá a szöveggel, az értelmezői meglátásként nem állja meg a helyét. Az igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy a félreértelmezés lehetőségét kizárni csak akkor tudjuk, ha a meglátásunk több, párhuzamos szöveghehellyel is alátámasztható.

Az alkalmazás

Az irodalmi művek olvasása olyan eseményként is leírható, melynek során két világ találkozik egymással: a szöveg világa és az olvasó világa. Bár első látásra e két világot könnyedén elkülöníthetjük egymástól, valójában azonban – ahogyan az előző fejezetben is utaltam rá – néha nem könnyű meghatározni, hol ér véget az egyik, és hol kezdődik a másik. Minden szöveg rendelkezik egyfajta idegenséggel, hiszen nem mi vagyunk a szerzői. Ez az idegenség leküzdendő akadályként vagy nehézségként is megjelenhet. Néha azonban előfordul, hogy úgy érezzük, a szöveg – minden idegensége vagy másága ellenére – pontosan nekünk szól. Feltesz egy olyan kérdést, amely aktuálisan foglalkoztat bennünket. Megfogalmaz egy olyan igazságot, amely megvilágít egy bennünket érintő problémát. Vagy egyszerűen csak megszólít bennünket.

Azt az eseményt, amikor a szöveg belép az olvasó világába és annak szerves részévé válik, alkalmazásnak (applikációnak) nevezzük.

Nem könnyű eldönteni, hogy ez bekövetkezik-e minden olvasás során, vagy csak kivételes esetekben. Egyesek szerint az alkalmazásra mindig sor kerül, hiszen a befogadásban teljes személyiségünkkel részt veszünk. Mások a tapasztalatra hivatkozva azt mondják, hogy nem túl gyakori, amikor egy irodalmi mű visszahat a gondolkodásmódunkra, befolyásolja cselekedeteinket, érzékelhető módon formálja életünket. Egy dolog viszont biztos: amikor egy mű megszólít bennünket és világunk részévé válik, az olyan tapasztalatot jelent, amelyért érdemes könyvet vennünk a kezünkbe.

1. 5. A mimészis

A mimészis görög szó, jelentése utánzás. A fogalom sok évszázadon keresztül meghatározta nemcsak az irodalmi, hanem az általában vett esztétikai gondolkodást. Korábban már szó volt róla, hogy napjaink egyik irodalomelméleti előfeltevéseként találkozhatunk azzal a gondolattal, mely szerint az irodalmi művek a valóságot ábrázolják, azaz – más szóval – utánozzák azt. Ennek a gondolatnak a gyökerei az ókori görög filozófiáig, egészen konkrétan Platónig nyúlnak vissza. Az *állam* című dialógusának tizedik könyvében Platón kitér arra a kérdésre, hogy milyen szerepet töltenek be a művészetek – különösen az irodalom – az ideális állam életében. A görög filozófus egy – mai olvasóknak talán – meglepő választ ad a kérdésre (amely válasz aztán sokáig meghatározza az irodalmi mű igazságértékéről vallott felfogásokat). Eszerint az irodalomnak nincs helye az ideális államban, mert az irodalom utánzó művészet, egyszerűen azt utánozza, ami már van, ily módon nem az igazságot tükrözi. (Meg kell jegyezni, hogy Platónnál maguk a dolgok is csak képmások, az ideák másai. Innen válik beláthatóvá, hogy elgondolásában az irodalom kétszeresen is távol esik az igazságtól, azaz az ideáktól.) Az *államban* tehát az irodalmi mű olyan instrumentumként értelmeződik, amelynek teljesítőképesége meglehetősen korlátozott, s nagyjából kimerül a valós dolgok utánzásában.

Platónhoz képest Arisztotelész gondolatai elmozdulást jelentenek a mimészis és az irodalom viszonyának kérdésében. Mégpedig azért, mert Arisztotelésznél más-képp vetődik fel az utánzás problémája a művészetek kapcsán. A *Poétikában* ezt olvashatjuk: „Az emberekkel ugyanis gyermekségüktől fogva velük született az utánzás (éppen abban különböznek a többi élőlénytől, hogy igen utánzó természetűek és

első ismereteiket is utánzás révén szerzik)” (Arisztotelész 1997, 27). Nem nehéz észrevenni, hogy itt már a mimészis fogalmának egy pozitívabb értelmezése jelenik meg. Ennek lényege, hogy az utánzás összefügg az ember azon képességével, hogy megtanuljon bizonyos dolgokat. Nem véletlen, hogy amikor *Poétikájában* Arisztotelész a *müthosz* (mese) fogalmát definiálja, akkor abban már komoly szerepet kap az utánzás fogalma is. A mimészis arisztotelészi értelmezése még jobban elkülönül a platóni értelmezéstől, ha figyelembe vesszük, hogy Arisztotelész különbséget tett a történetíró és a költő között. Eszerint a megkülönböztetés szerint a történetíró arról ír, ami megtörtént, a költő viszont arról, ami megtörténhet. Ez a megfogalmazás azt sejteti, hogy a költészet, illetve az irodalom nem egyszerűen utánozza a már eleve adott valóságot. A költő olyan dolgokról is beszél, amelyek nem láthatóak, s amelyeket éppen az irodalmi műalkotás tesz láthatóvá.

Összefoglalva tehát elmondható, hogy már az ókori görög gondolkodásban kialakul a mimészis fogalmának két alapvető, ugyanakkor egymástól eltérő értelmezése. A kettő közül különösen az arisztotelészi értelmezés lehet érdekes a számunkra, mert a műalkotásra nem mint a valós dolgok utánzására tekint, hanem mint a valóság képmására, amely magában foglal olyan minőségeket is, amelyek nélküle nem lennének megragadhatók. Az irodalom esetében ez egy kettős funkcióban ölt testet: az irodalom tanít és gyönyörködtet.

1. 6. A kánon

Az ókori görög „kanón” szó nem rendelkezik egységes jelentéssel; alapvetően három különböző jelentését tudjuk elkülöníteni: 1. oktatási útmutató, 2. norma vagy szabály, 3. alapvető auktorok jegyzéke. Ezek közül számunkra az utóbbi kettő lesz fontos. Mai értelemben a kánon azoknak a műveknek az összességét jelenti, amelyeket egy közösség értékesnek és fontosnak tart. A kanonikus művek már az ókori görögöknél egyfajta mintának vagy mércének számítottak. A görögök olyan remekműveket soroltak a kánonba, amelyeket tanulmányozni és utánozni kell. Az európai irodalmat a romantika koráig meghatározta ez a gyakorlat.

A kereszténység felbukkanásával a kánon kifejezés egy újabb jelentéssel bővült. Eszerint azok a szövegek tartoznak a kánonba, amelyek megörökítik az Isten által

kinyilatkoztatott igazságokat. Ebben az összefüggésben nem az isteni jelleg lehet számunkra fontos, hanem az intézmény szerepe a kánonalkotásban. Arról például, hogy mely szövegek kerültek be a Bibliába, és melyek maradtak ki belőle, egy intézmény döntött. A kánon tehát nemcsak szövegek gyűjteménye és szabályok törvénybe foglalása, hanem egy olyan normatív és identitásképző gyakorlat is, amely nem függetleníthető az irodalmi és kulturális folyamatokat befolyásoló intézmények működésétől.

Ilyen intézmény mindenekelőtt az iskola, amely alapvetően a nemzeti, illetve az akadémiai kánont örökíti tovább. Érdeemes figyelni rá, hogy az iskolai irodalmi kánon mennyire masszív, azaz milyen nehezen fogad el bármilyen módosítást. Ez azért is érdekes, mert tudvalevő, hogy a kánon nem választható el az olvasástól (és fordítva: minden olvasást meghatároz a kánon). Egyes szerzői életművek újraolvasása azt eredményezheti, hogy megváltozik az adott szerző kánonban betöltött pozíciója. Példaként Móricz Zsigmond említhető, aki a hatvanas évek marxista szemléletű kánonjában az egyik legfontosabb szerzőnek számított, ma már azonban némileg másképp látjuk és értékeljük az életművét (például nem feltétlenül azokat a műveit tartjuk fontosnak, amelyeket eddig). Hozzá kell azonban tenni, hogy olykor túlzottan sok időbe telik, míg az újraértelmezések éreztetik hatásukat az iskolai oktatásban is.

Végezetül meg kell említeni, hogy kánon helyett szerencsésebb lenne kánonokról beszélni. A létező – és meglehetősen nehezen megbontható – akadémiai kánon mellett léteznek alternatív kánonok is. Ilyenek például a populárisnak nevezett műfajok (krimi, fantasy, science fiction) kánonjai. Hogy csupán egyetlen – ám manapság igen népszerű – műfajra, a fantasyre utaljak: az ugyan nem valószínű, hogy a közeljövőben Tolkien, Howardot vagy Lovecraftot fognak tanítani az iskolákban, de tény, hogy mára ezek a szerzők egy alternatív kánon klasszikusaivá váltak.

2. A modernitás

„A modernitás akkor született, amikor felfedezték, hogy az emberi élet értelme, az embert körülvevő világ összefüggései nem *transzcendentálisak*, nem mitikusan, túlvilágian megalapozottak, hanem a törvényszerűségek alapján véve az ember, a közösség és természet saját, evilági összefüggéseiből ragadhatók meg, azaz *immanensek*” (Bókay 1997, 54). Ennél pontosabban aligha lehetne megragadni azt a különbséget, amely a modernitásnak nevezett formáció és az azt megelőző időszak – amelyet az egyszerűség kedvéért alteritásnak fogok nevezni – gondolkodásmódja között fennáll. Szükséges azonban látnunk, hogy az a folyamat, amelyre a fenti idézet utal, rendkívül hosszú volt, sőt egyesek szerint még mindig tart. A modernitás kialakulása egy több évszázadot felölelő fokozatos változás eredménye. Az alábbiakban – a hagyományos felosztást követve – különbséget teszek premodern, modern és posztmodern korszakok között. Előbb azonban szeretném kicsit alaposabban körüljárni az alteritás és a modernitás gondolkodásmódja közti különbségeket.

2. 1. Alteritás és modernitás

Ma már igen nehéz – talán lehetetlen – rekonstruálnunk (vagy egyszerűen csak elképzelni), hogyan gondolkodott az ókor és a középkor embere. Természetesen vannak erre nézve támpontjaink (mindenekelőtt a régi időkben fennmaradt írásos emlékek: irodalmi, filozófiai stb. írások), de nem árt, ha kellő óvatossággal közelítünk a kérdéshez.

Általánosságban véve kijelenthető, hogy a modernitással szemben az alteritás korabeli gondolkodás **transzcendens** jellegű volt. De mit jelent ez valójában? Az ókorra jellemző mitologikus gondolkodás a világot két szférára osztotta: az égi szférára és a földi szférára. Az előbbi volt az istenek világa, az utóbbi az emberé. A kettő azonban nem volt elzárva egymástól; az átjárást közöttük szimbolikusan az úgynevezett világoszlop biztosította. Valójában arról van szó, hogy az isteni, vagyis a szent folyamatosan helyet követelt magának az emberi, azaz a profán világban. Másképp

fogalmazva: az emberi világnak az isteni szféra adott értelmet. Minden, ami az ókori ember számára e Földön jelentéssel bírt, az isteni szférából származott, tehát transzcendens jellegű volt. Jól látható ez a mitologikus időfelfogásban is. Az isteni világ örök és változatlan idejét a földi szférában az ünnepi események alkalmával rituálisan újjáteremtették, ami annyit jelent, hogy újra és újra eljátszották a teremtés alapító eseményét (Eliade 1987, 61–106).

A keresztény középkorról ugyancsak elmondható, hogy transzcendens gondolkodásmód jellemzi, hiszen a középkori ember életének mindennapjait a legapróbb részletekig áthatotta az a gondolat, hogy e világ jelenségei mögött ott áll a Teremtő, aki értelemmel ruházta fel e jelenségeket, s végső soron magát az életet. Ahogy Huizinga fogalmaz: „[A középkorban] mindent, aminek állandó helye van az életben, úgy tekintenek, hogy az isteni terv része, és ez adja létjogosultságát; mindegy, hogy egészen hétköznapi szokások vagy a legmagasabb rendű dolgok-e” (Huizinga 1996, 173). Úgy kell ezt elképzelni, hogy a világ az akkori emberek számára olyan volt, mint egy hatalmas jelképrendszer, amelyben minden jelentéssel bírt. Ilyen értelemben a középkori gondolkodás **szimbolikusnak** is nevezhető.

Aligha csodálkozhatunk azon, hogy az irodalom az alteritás korában meglehetősen különbözött attól, amit ma irodalomnak nevezünk. Mindenekelőtt azt kell megemlítenünk, hogy az ókorban és a középkorban az írástudók száma meg sem közelítette azt a számot, ahányan ma tudnak olvasni. Ennélfogva olyan, hogy magányos olvasás az alteritás korában egyáltalán nem létezett, s a néma olvasás is viszonylag kései fejlemény. Az irodalom ebben a korszakban döntően szóbeli jellegű volt. Bár már az ókorban léteztek a könyv elődjének tekinthető papirusztekercsek, és a 4. századtól egyre elterjedtebbé váltak a kézzel írt könyvek is, az írás-olvasás mégis sokáig csak kevesek kiváltsága volt. A művek befogadása gyakran ünnepi eseményekhez kötődött, s ennélfogva nem egyéni volt, hanem kollektív. A történetmondó vagy énekes kisebb-nagyobb változtatásokkal újra és újra előadta a művet, amelynek jelentése egyértelmű volt a közösség tagjai számára. Amiként nem létezett még a mai értelemben vett szerzőfogalom (lényegében az előadó számított szerzőnek), úgy nem létezett egyéni értelmezése sem a műveknek. Az egységes értékrend és az eleve adott értelem nem tette lehetővé az egyéni olvasatok kibontakozását.

2. 2. A modernitás kezdetei

A modernitás kezdetét nem egyetlen esemény jelentette. Legalább három olyan eseményt kell megemlítenünk, amelyek együttes hatása ahhoz vezetett, hogy fokozatosan átalakult az embernek a világról és önmagáról alkotott képe. Ez a három esemény: a reneszánsz kultúra térnyerése, Amerika felfedezése és a Gutenberg-féle könyvnyomtatás feltalálása.

A 13. századtól kezdődően a fejlettebb itáliai városállamokban olyan átalakulások mentek végbe, amelyek döntő módon befolyásolták a kulturális élet alakulását az elkövetkező évszázadokban. A humanizmusnak nevezett világkép utal a tudományok megerősödésére és arra, hogy a figyelem a művészetekben is az ember felé fordul. Leonardo például nemcsak emberi alakokat fest, hanem titokban holttesteket boncol (hogy az ember anatómiáját a lehető legjobban megismerje) és számos találmány tervét veti papírra. Mindez azonban jó ideig nem jelenti az egyház hatalmának csökkenését. Giordano Brunót száz évvel később még azért ítélte máglyahalálra az egyház, mert tanításai nem feleltek meg az akkori doktrínáknak.

Amerika felfedezése (1492) nemcsak gazdasági szempontból volt jelentős esemény (mindenekelőtt, természetesen, a dél- és nyugat-európai tengeri nagyhatalmak számára), hanem mert jelentős mértékben meghatározta az ember világról alkotott képét. Ma, a Google Maps világából visszatekintve már nehéz elképzelnünk azt a kort, amelyben még voltak a Földön ismeretlen, felfedezésre váró területek. Kolumbusz nyomán később portugál hajósok vágtak neki a Föld körülhajózásának. A hagyomány szerint ez először Magellánnak sikerült, aki azonban életét vesztette az expedíció (1519–1522) során.

A könyvnyomtatás feltalálása szintén mérföldkő volt az emberiség történelmében, csak más értelemben. Az 1440-es években egy német fémműves és drágakőcsiszoló, Johannes Gutenberg hosszas kísérletezgetés során dolgozta ki azt a technológiát, amelyet a nyomdaipar egészen a 20. századig használt: fémhasábokban öntötte ki a betűket, és festéket vitt fel az ólomoldalra. Ennek köszönhetően nyomtatta ki Bibliáját, amely az első, mozgatható betűkkel nyomtatott könyv volt. A könyvet elvitte a frankfurti vásárra, ahol többen felfigyeltek rá (többek között Enea Silvio Piccolomini, a későbbi II. Pius pápa). A találmány sikere olyan folyamatokat indított el, amelyek rendkívül messzire vezettek (vö. Manguel 2001, 141). Gutenberg találmá-

nyának egyik azonnal felismerhető előnye abban rejlett, hogy az általa készített könyv előállítás költségei lényegesen alacsonyabbak voltak, mint más technológiáké. Ezt követően Európában már a 15. század végén sorra létesültek a könyvnyomdák. Magyarországon Hess András alapított először nyomdát 1473-ban.

A Gutenberg-féle nyomtatás hatására megszorodott a könyvek száma; kezdetben csak a vallásos tárgyú könyveké, később egyre inkább a profán tárgyú könyveké is. A könyv fokozatosan árucikké vált. Egyre többen tanultak meg olvasni, míg nem a könyv a mindennapok részévé vált. A művek befogadása innentől fogva már nem kötődött ünnepi eseményekhez, és immár nem ciklikus volt, hanem – miként az alfabetikus írás igényli – lineáris. A könyv elterjedésével változás állt be az embernek az íráshoz, és ezen keresztül a nyelvhez való viszonyában is. Röviden szólva ez a változás – amely csak sok évszázaddal később érett be – abban nyilvánult meg, hogy maga a nyelv fokozatosan reflexió tárgyává vált.

2. 3. *A felvilágosodás tervezete*

A szavak és a dolgok című könyvében Michel Foucault arra mutatott rá, hogy a nyelviség tapasztalata a 18. század végére fokozatosan átalakul; a nyelv immár nem egyszerűen eszköze lesz a kommunikációnak, hanem önálló léttel bír és saját törvényszerűségeket követ. A francia filozófus szerint a nyelv innentől fogva olyan erőteljesen alakítja az emberek gondolkodásmódját, hogy elkezdik különálló területként, önmagában véve is szemlélni.

Ugyanabban az időszakban olyannyira megerősödnek a természettudományok, hogy szétválik egymástól a klasszikus értelemben vett bölcsélet és a tudomány. Míg korábban a filozófus egyúttal tudós is volt, addig a felvilágosodástól kezdődően a filozófia helyét bizonyos kérdésekben fokozatosan átveszik a természettudományok. Ez azonban nem vonja maga után a filozófia megszűnését. A filozófia továbbra sem válik feleslegessé, csak éppen már nem mint a tudományok tudománya lép fel, hanem mint olyan összefüggérendszer, amelyben a tudományos ismeretek egyáltalán értelmet nyernek. A természettudományos ismeretek meggyőző ereje miatt ugyanakkor a dogmatikus vallások is fokozatosan elveszítik a lábuk alól a talajt, vagy legalábbis tudományos kérdésekben irreleváns tényezővé válnak.

A **felvilágosodás** onnan kapta a nevét, hogy az ember az észre, annak felvilágosító erejére támaszkodva próbálta meg minél jobban megismerni a körülötte lévő világot. Ezt a fajta gondolkodásmódot vagy szellemi attitűdöt nevezzük racionalizmusnak. A racionalista gondolkodás egyik – még felvilágosodás előtti – nagy hatású képviselője a francia René Descartes (1596–1650) volt. Módszerével – amelynek lényege, hogy minden ismeretet alá kell vetni a kételkedés próbájának – Descartes új alapokra helyezte a filozófiai és a tudományos gondolkodást. Egyrészt hangsúlyozta, hogy a filozofálás személyes ügy (aki a filozófia útjára lép, annak tudatosan felül kell vizsgálnia minden korábbi vélekedését), másrészt pedig rámutatott arra, hogy a gondolkodás alapja a módszeres kételkedés. Híres mondása – „Gondolkodom, tehát vagyok.” – pontosan azt jelenti, hogy a gondolkodó ember mindenben kételkedhet, de egyvalamiben sosem: abban, hogy kételkedik, vagyis hogy gondolkodik.

Százötven évvel később Immanuel Kant német filozófus így fogalmazta meg a felvilágosodás lényegét: „A felvilágosodás az ember kilábalása maga okozta kiskorúságából. Kiskorúság az arra való képtelenség, hogy valaki mások vezetése nélkül gondolkodjék” (Kant 1974, 81). Kant szavai remekül tükrözik annak a gondolati rendszernek a lényegét, amelyet a felvilágosodás tervezetének nevezhetünk. Eszerint az ember kizárólag a saját megismerőképességére támaszkodva képes megérteni és alakítani a világot, miközben magukat a dolgokat saját természetükből kiindulva, ok-okozati összefüggésekben vagy deduktív módon vizsgálja. Mindemellett pedig képes szembenézni a nehézségekkel és önnön korlátaival.

A modernitás több – kényelmetlen(nek is nevezhető) – felismeréssel szembesítette az embert. Sigmund Freud három ilyen **traumát** különít el, amelyet szerinte el kellett szenvednie a modernitás emberének. Az első traumát Kopernikusz jelentette, amikor bebizonyította, hogy – egyszerűen szólva – a Föld nem a világ közepe (de még a Naprendszerünké sem). Háromszáz évvel később Charles Darwin azt bizonyította, hogy – a korábbi vélekedésekkel ellentétben – az ember nem a teremtés koronája, azaz nem foglal el különleges helyet a földi élőlények között, hanem az állatvilágból kiválva egy hosszú evolúciós folyamat során vált azzá, ami. (A Darwin nyomdokain haladó természettudósoknak azóta azt is sikerült igazolniuk, hogy az ember és a hozzá legközelebb álló főemlősök közötti genetikai rokonság igen magas, több mint 98 százalék.) Ez volt a második trauma. Freud – a rá jellemző „szerénységgel” – saját munkásságát tünteti fel a modernitás harmadik traumájaként. Nem ő volt ugyan az első, aki rámutatott, de kétségkívül ő tette ezt a leglátványosabban,

hogy az ember még önmagát sem uralja teljes mértékben. Cselekedeteink és gondolataink egy része ugyanis tudattalan. A modernitás emberének tehát azzal is szembe kellett néznie, hogy az ember nem úr még a saját háza táján sem.

2. 4. Irodalomtudomány a modernitásban

A modernitás alapvető változásokat hozott az irodalom területén. Először is ekkortól beszélhetünk egyáltalán az irodalommal való rendszeres foglalkozásról. Az irodalom a kultúra önálló területévé vált, fokozatosan beépült az emberek mindennapi életébe, majd egyre inkább reflexió tárgyává vált. Ez utóbbi azt eredményezte, hogy létrejött egy irodalommal foglalkozó diszciplína: az **irodalomtudomány**. Az irodalomtudomány nem egységes terület. Egyrészt sokat köszönhet más, hozzá közel álló tudományterületeknek (mint a filozófia vagy újabban a médiatudomány), másrészt története során számos irányzatot és iskolát vonultatott fel. Ezek az irányzatok és iskolák egymástól sokszor nagyon különböző módon válaszolták meg az irodalomtudomány alapkérdéseit.

Ma már nem képzelhető el az irodalom intézménye az irodalom köré épült diszkurzusok nélkül. E gondolat egyik legnagyobb hatású megfogalmazását Georg Wilhelm Friedrich Hegelnél találjuk meg. A német filozófus egyik leghíresebb, és sok vitára okot adó kijelentése az volt, hogy a művészet mára (vagyis a 19. század elejére, akkor fejtette ki ugyanis gondolatait Hegel) végérvényesen halott. Vajon mi állhat e kijelentés mögött? Hegel állításának egyik elfogadott értelmezése az, hogy a művészet (és ezen belül maga az irodalom is) immár nem áll meg önállóan a saját lábán, szüksége van valami másra, ami a létét megalapozza. Ez a „valami” Hegel szerint nem más, mint a művészetfilozófia. Hegel felfigyelt arra, hogy a műalkotások egyre inkább rászorulnak arra, hogy beszéljenek róluk és értelmezzék őket. Ez segít ugyanis abban, hogy felismerjük lényegüket. Valójában ezt teszi az irodalomtudomány is a modernitás korában: állandó reflexió tárgyává teszi az irodalmat annak érdekében, hogy világosan átlátható legyen, mi a művészet és mi az irodalom.

Az irodalomnak a modernitás korában számos funkciója alakult ki. Ezek közül az egyik, hogy az irodalom a műveltség fontos részét képezi. A hagyományos értékrend egyik alappillére a klasszikus szerzők ismerete volt. Igazán műveltnek csak az

az ember számított, aki olvasta a legfontosabb szerzőket. Bár az iskolákban még ma is érzékelhető az a törekvés, amely arra irányul, hogy az irodalomra elsősorban mint műveltséganyagra tekintsünk, észre kell vennünk, hogy az a hagyományos értékrend, amely ennek a gondolatnak az alapját képezte, mára megrendült, illetve átalakult. A 21. század elején azt tapasztaljuk, hogy a kultúra fogalma is jelentős változásokon esett át, sokkal színesebbé vált. A klasszikus alkotások mellett ma már a kultúra részét képezik a populáris kultúra egyes termékei is. Elsősorban azok, amelyek kialakítottak valamiféle viszonyt a kultúra tradicionális elemeivel.

A modernitás egyik meghatározó vonása a **történeti gondolkodás** kialakulása volt. Ez a gondolkodás, természetesen, hatással volt az irodalomra is. Ennek köszönhetően jöhetett létre az irodalomtörténet-írás. Az irodalomtörténet az irodalmi folyamatokat történeti perspektívába helyezi, e perspektíva pedig lehetővé teszi fejlődési ívek és töréspontok megrajzolását. A klasszikus kánon mellett a 19. századra kialakul a **nemzeti kánon** is, amely azokat a műveket foglalja magába, amelyek a nemzeti önismeret szempontjából kulcsfontosságúak. Később ezek fogják képezni az iskolai irodalomoktatás alapját is. Észre kell azonban vennünk, hogy az irodalomtörténet nem objektív folyamat. A 20. század második felére nyilvánvalóvá vált, hogy – az állandóan változó kontextusoknak köszönhetően – az irodalomtörténet is folyamatosan újraértelmezésre, azaz újraírásra szorul.

Végezetül a modernitás irodalmának egyik lehetséges funkciójaként meg kell említenünk az irodalmat mint az **önkifejezés** és az **önreflexió** eszközét. A romantika óta az irodalmi műre gyakran úgy gondolunk, mint egy alkotó individuum által létrehozott produktumra, amely magán viseli alkotójának személyiségjegyeit. Arra a kérdésre, hogy mennyiben fejeződik ki egy műben az alkotó személyisége, a későbbiekben még visszatérek. Itt csupán azt szeretném hangsúlyozni, hogy mára magától értetődővé vált úgy tekinteni az irodalomra, mint ami segít nekünk önmagunk jobb megértésében. Ez az alapvető gondolat, amely az irodalom felfogásának hermeneutikai modelljére vezethető vissza, szintén a modernitás terméke.

3. A premodern irodalomtudomány

Premodernnek a modernitás első, korai szakaszát nevezzük. Kiteljesedése a 19. századra tehető. Ekkorra érnek be azok a törekvések, amelyeket a felvilágosodás racionalizmusa kezdeményezett. Az ipari forradalom vívmányai alapvető módon átalakítják az ember életmódját a nyugati világban, kialakul a szabadversenyes kapitalizmus, elválik egymástól a munkaidő és a szabadidő. Mindez az irodalom társadalmi szerepére is hatással van.

Az irodalomról való gondolkodás a premodern időszakban is igen változatos volt. Egyfelől tovább élnek olyan tendenciák, amelyeknek gyökere az ókori gondolkodásig nyúlik vissza (ilyen a premodern hermeneutika). Emellett egyre fontosabbá válik az irodalom tudományos megalapozhatóságának kérdése (ennek a törekvésnek az egyik eredménye az irodalomtudományi pozitivizmus). A 19. század végén pedig – mintegy a pozitivizmus ellenhatásaként – létrejön a szellemtörténet. A továbbiakban ezt a három irányzatot tekintem át vázlatosan.

3. 1. A premodern hermeneutika

Az írott szövegek értelmezésének tudományaként értett hermeneutika nem a premodern korban jött létre, hanem az ókorban, mégpedig a homéroszi szövegek és a Biblia olvasása során. Amikor e szövegek olvasói először szembesültek azzal, hogy a szöveg jelentése nem mindenhol világos, szükségessé vált olyan módszerek kidolgozása, amelyek révén áthidalható e probléma. A hermeneutika tehát akkor jött létre, amikor (időbeli) szakadék keletkezett a szöveg eredeti kontextusa és a befogadó világa között. A hermeneutika ezt a szakadékot volt hivatva áthidalni. A hermeneutikának tehát van egy igen fontos aktualizáló és közvetítő funkciója. Ahogy Peter Szondi fogalmaz: „A hermeneuta tolmács, közvetítő, aki nyelvismerete révén érthetővé teszi a meg nem értettet, a már nem érthetőt” (Szondi 1996, 11–12).

Az ókori hermeneuták kétféle interpretációs eljárást dolgoztak ki: a grammatikai interpretációt és az allegorikus interpretációt. A **grammatikai interpretáció** lényege,

hogyan azokat a szavakat, amelyek jelentése mára elhomályosult, más szavakkal kell helyettesíteni. Hogy egy hozzánk időben közelebb álló példával világítsam meg ezt az eljárást, idézek két sort a *Szózatból*: „Vagy jőni fog, ha jőni kell / A nagyszerű halál...” A vers egészének kontextusában nem egészen érthető, miért nevezi a lírai én nagyszerűnek azt a halált, amely az egész nemzet pusztulását jelenti. Mindez akkor válik világossá, ha alkalmazzuk a grammatikai interpretációt. Ekkor ugyanis kiderül, hogy a „nagyszerű” szó Vörösmarty korában nem egészen azt jelentette, amit ma; akkoriban magába foglalta azt a jelentést is, hogy nagy mértékű, mindenre kiterjedő. Ezt figyelembe véve már érthetővé válik, hogy a „nagyszerű” a versben nem pozitív jelentésű jelző, hanem mennyiséget fejez ki.

Az **allegorikus interpretáció** abból indul ki, hogy a szövegnek van egy mögöttes (allegorikus) jelentése. A sztoikusok például az isteneket és a hősöket kozmikus vagy erkölcsi hatalmak megszemélyesítőinek tekintették (ilyen értelemben Kronosz volt az idő, Heléna a Föld, Hektor a Hold stb.). Lényegében ez lett a módszertani alapja a bibliai exegézisnek is, amelynek során az Ószövetség allegorikus értelmezése az Újszövetség szempontjából valósult meg (például Ábrahámnak Izsák feláldozására való hajlandósága Jézus Isten által való feláldozásának előképeként nyer értelmet). A grammatikai és az allegorikus interpretáció nem feltétlenül állnak szemben egymással, viszonyuk komplementer is lehet, hiszen mindkettő a történeti távolság leküzdésében érdekelt.

A premodern hermeneutika első jelentős képviselője Johann Martin Chladenius volt, aki *Bevezetés az értelmes beszédek és írásk helyes értelmezésébe* (1742) című művében eljutott az értelmezésnek egy olyan általános tanához, amely a 18. század előtt nem létezett, s ezzel elsőként mutatott rá arra, hogy a hermeneutika jóval több, mint egyszerű szövegértelmezési módszertan. Chladenius abból a kérdésből indult ki, hogy hogyan tudunk valamit helyesen értelmezni. Felfigyelt ugyanis arra, hogy különböző olvasók gyakran egészen különböző jelentéseket olvasnak ki ugyanabból a szövegből, és feltételezte – tegyük hozzá, nagyon helyesen –, hogy az olvasó általi értelemtulajdonítás nem lehet tetszőleges. Ezt a problémát úgy vélte áthidalhatónak, hogy megfogalmazta a nézőpontról, vagyis a **megértés perspektivikus jellegéről** szóló tanítását. Ennek lényege, hogy az eltérő értelmezéseket az egyes emberek eltérő nézőpontjára vezeti vissza. Ugyanazt a dolgot azért láthatjuk másként, mert más helyet foglalunk el a térben, mint más emberek, más a különböző dolgokhoz fűződő viszonyunk és más a gondolkodásmódunk. Chladenius feltételezte, hogy mindenki

rendelkezik saját nézőponttal, beleértve a szerzőt is. A jelentés problémájára pedig azt a megoldást javasolta, hogy az olvasó nézőpontját a szerzőével kell helyettesíteni.

A felvilágosodás korának hermeneutikájára általánosan jellemző, hogy a megértés fókuszába magukat a dolgokat helyezi, nem pedig a dolgokat megjelenítő nyelvet. Más szóval, nem vesz tudomást arról, hogy a nyelv nem egyszerűen jelöli a dolgokat, hanem eleve értelmezi is azokat. Chladenius például ilyen értelemben nem tesz különbséget a német „Knecht” és a latin „servus” között; nála mindkét szó ugyanazt a fogalmat, a szolgáló fogalmát jelöli (holott a kettő nyilvánvalóan nem feleltethető meg egymásnak).

A 19. század elején a hermeneutika más irányba fordul. A dolgok megértése helyett a szellem fogalma kerül előtérbe. Míg a 18. század közepén még a szöveghelyek értelme, illetve a szerzői szándék és az általa jelölt dolgok megértése állt a középpontban, addig a romantika kezdetén a figyelem a szellemnek nevezett entitás mibenlétére irányul. A mai filozófiai és irodalomtudományos gondolkodásból már szinte teljesen eltűnt a szellem kifejezés, így nem olyan könnyű megértenünk, mit is érthettek alatta a 19. század elején. Annyi mindenképpen kijelenthető, hogy a szellemnek egyfajta humanizáló funkciót tulajdonítottak, és feltételezték, hogy az emberiség fejlődését alapjaiban áthatja a szellem fejlődése. Friedrich Ast *A grammatika, a hermeneutika és a szövegkritika alapvonalai* (1808) című munkájában kifejti, hogy korának szelleme lényegében azonos az ókor szellemével, s az irodalomtudománynak (amit ő még filológiának nevezett) az a célja, hogy ezt az azonosságot felmutassa. Abból az előfeltevésből indul ki, hogy a megértés nem más, mint az eredeti értelem reprodukciója vagy utánalkotása. Ezzel azonban Astnak sikerült elérnie, hogy a történeti távolság leküzdése helyett megszüntette azt.

A 19. század kétségkívül legnagyobb hatású hermeneutája Friedrich Schleiermacher volt. Schleiermacher legnagyobb érdeme, hogy a hermeneutikát **univerzálissá** alakította át, azaz kiterjesztette minden nyelvi megnyilatkozásra (még a beszédre, illetve a beszélgetésre is). Nála tehát már nem egyszerűen szöveghelyek magyarázatáról van szó, hanem a megértés általános elméletéről. Schleiermacher szerint a megértés két mozzanatból tevődik össze: a beszédet egyfelől vizsgálhatjuk a nyelv egészéhez fűződő viszonyában (erre szolgál nála a **grammatikai** interpretáció) és vizsgálhatjuk a szerző gondolkodására való tekintettel is (ez volna a **pszichológiai** interpretáció). Schleiermacher tehát megkülönbözteti a nyelvi és a történeti tények ismeretére támaszkodó megértést, amely független a megértő szubjektivitásától, valamint a beleérzésen vagy azonosuláson alapuló megértést. Fontos hangsúlyozni,

hogy Schleiermacher nem tett egyenlőséget a megértés és a szerzői szándék közé. Azt vallotta, hogy egy szöveget előbb ugyanolyan jól kell érteni, mint a szerzője, ezt követően azonban arra kell törekednünk, hogy jobban értsük a szerzőnél.

Figyelmet érdemel, hogy a felvilágosodás hermeneutikájával szemben Schleiermacher már nagy szerepet tulajdonít a nyelvnek. Azt állítja, hogy a beszéd a jelölést kettős módon hajtja végre: egyfelől kifejezi a nyelvet mint rendszert, amely nemcsak a beszélők grammatikáját határozza meg általános érvénnyel, hanem a gondolkodásmódjukat is, másfelől pedig hangsúlyozza, hogy maga a nyelv is csak a beszéd révén jön létre, hiszen a maga módján minden ember részt vesz a nyelv alakításában (vö. Frank 2001, 21). Ezt a két aspektust – mint látni fogjuk – később Ferdinand de Saussure fogja újra felfedezni.

Nyelv és gondolkodás, vagyis az általános és az individuális Schleiermachernél szétválaszthatatlanul összefonódik – a megértésnek mind a kettő elemi feltétele. Jól láthatóan itt már maga a megértés kerül a hermeneutikai vizsgálódás középpontjába. A hermeneutika univerzálissá válása pontosan ezt jelenti. A megértést Schleiermacher – másokhoz hasonlóan – körszerűen fogja fel. Ezt nevezzük **hermeneutikai körnek**. (A hermeneutikai kört nem Schleiermacher találta fel, az ő elmélete azonban eltér más értelmezésektől.) Ennek alapját az képezi, hogy a részeket az egészből, az egészt pedig a részekből kell megérteni. Ez a paradoxonnak tűnő megállapítás korántsem annyira értelmetlen, mint amennyire elsőre látszik. Gondoljuk el a körszerűséget folyamatként. Amikor beszélgetni vagy olvasni kezdünk, belépünk a körbe, azaz az elhangzott vagy leírt kijelentéseket arra a kontextusra vonatkoztatjuk, amelyben e kijelentések elhangzottak, illetve leíródtak. A részek tehát az egészből nyerik el értelmüket. Ugyanakkor az is igaz, hogy az egész nem létezne, ha nem tevődne össze részekből. A kettő egymást feltételezi. A körszerűség mindemellett arra is utal, hogy a megértés lezárhatatlan folyamat.

3. 2. Az irodalomtudományi pozitivizmus

Mint korábban utaltam rá, az irodalmi kommunikációnak három fő instanciája van – a szerző, a mű és a befogadó –, amelyek egyaránt meghatározzák e kommunikáció jellegét. Mind a három tényező egyformán fontos, hiszen mindegyikre szük-

ség van ahhoz, hogy egyáltalán irodalomról beszéljünk. Mégis, a különböző korok irodalomtudományos gondolkodása nem egyforma mértékben tartotta fontosnak e három instancia mindegyikét. Némileg általánosítva elmondható, hogy a premodern gondolkodás alapvetően szerzőcentrikus volt, amennyiben a szerzői szándék megértését vagy annak felkutatását tűzte ki az értelmezés elsődleges céljául. A legtipikusabb megnyilvánulása ennek a gondolkodásmódnak az irodalomtudományi pozitívizmus volt.

Az irodalomtudományi pozitívizmus a 19. században jött létre, abban a korban, amikor egyre fontosabbá vált az irodalommal való foglalkozás tudományos megalapozása. A 19. században addig nem tapasztalt módon fejlődésnek indultak a természettudományok, amelyek egyre pontosabb válaszokat adtak az emberiséget a kezdetektől fogva foglalkoztató kérdésekre. Mindenekelőtt azonban e tudományok megalapozott – azaz bizonyítható, tényekkel alátmasztható – tudásra törekedtek (és törekednek ma is). Nem csodálkozhatunk tehát azon, hogy az irodalomtudományi pozitívizmus éppen a természettudományok egyikét, a **biológiát** vette alapul a saját tudományos alapjainak kidolgozásához. Ilyen értelemben a biológia mintájára kezdtek az irodalomban is (mű)fajokról és (mű)nemekről beszélni, fontos kérdésnek tartották a szerző öröklött tulajdonságainak vizsgálatát, az irodalmi fejlődést pedig a „születés – virágzás – elmúlás” logikája alapján képelték el.

A pozitivisták nem a műre helyezték a hangsúlyt, hanem a művet körülvevő kontextusokra. Úgy vélték, hogy maga a mű csak e kontextusok vonatkozásában nyerheti el tényleges jelentését. Mely kontextusokról van szó? Mindenekelőtt a szerző életéről és a történelmi korszakról, amelybe a szerző élete is beágyazódik. A pozitívizmus a hétköznapi kommunikációhoz hasonló módon fogta fel az irodalmat. Feltetelezte, hogy a jelentés az üzenet küldője által világosan körülhatárolt, és a kommunikáció akkor sikeres, ha a befogadónak sikerül maradéktalanul dekódolnia ezt az előzetesen adott jelentést (más szóval azt, amire a szerző – az üzenet küldője – gondolt). Nem nehéz észrevenni, hogy ebben a koncepcióban a mű másodlagos státuszba kerül a szerzői intencióhoz képest. Nem az lesz a fontos, amit korábban a mű szándékának neveztem, hanem a szerzői intenció. A pozitivisták komoly energiát fektettek abba, hogy a szerzői szándékot rekonstruálják. Úgy vélték, hogy ehhez elsősorban a szerző életének alapos ismeretére van szükség.

Wilhelm Scherer, a 19. századi pozitívizmus jeles képviselője azon a véleményen volt, hogy a szerző kapcsán három tényezőt kell vizsgálnia az irodalomtudósnak: a

szerző **öröklött** tulajdonságait, **megélt** élményeit és tapasztalait, valamint mindazt, amit a szerző az élete során **megtanult**. Ennek a túlzott szerzőközpontúságnak az lett az eredménye, hogy a művek helyett a szerzők életrajza került az irodalomtudomány fókuszába. Abbéli igyekezetében, hogy tényszerű legyen (s így megfeleljen a természettudományok által támasztott elvárásoknak), a pozitivista irodalomtudós adatokat gyűjtött, leltárba vette a szerzővel kapcsolatos leghétköznapibb információkat is. Ez a hozzáállás azonban egy idő után önmaga csapdájába esett; a **tárgy-történet** adatok öncélú halmozásába fulladt. Alkalmanként rengeteg tényszerű adat gyűlt össze egy adott szerzőről, csak éppen az a kérdés maradt megválaszolatlanul, hogy ezek az adatok miként hozhatók összefüggésbe a szerző által írt irodalmi művel. Megmagyarázza-e Petőfi verseinek irodalmi teljesítményét az, hogy a költő hová járt iskolába vagy hogy milyen foglalkozást űzött az édesapja? Ma már úgy látjuk, hogy aligha.

A pozitivisták egyik kimondott előfeltevése az volt, hogy az irodalomtudomány elsődleges tárgya a szerző. Hozzá képest a mű csak másodlagos, afféle melléktermék. Sainte-Beuve így fogalmaz: „Az én szememben az irodalom, az irodalmi műalkotás nem független vagy legalábbis nem választható le az emberről, attól az egésztől, amely létrehozta; élvezni élvezhetek egy művet, megítélni azonban nem ítélek meg az ember alapos ismerete nélkül” (Sainte-Beuve 1998, 44). Sainte-Beuve azonban kénytelen volt szembesülni saját módszerének korlátaival. Míg ugyanis a kortárs szerzők esetében viszonylag könnyen megoldható, hogy vizsgálat tárgyává tegyük őket, addig a régi korok szerzőivel kapcsolatban ez olykor igen komoly akadályokba ütközik.

Sainte-Beuve és más pozitivisták másik előfeltevése az volt, hogy a szerző minden esetben rendkívüli ember, olyasvalaki, aki sokkal több, nagyszerűbb, kiemelkedőbb stb., mint mi, olvasók. A szerző rendkívüli személyiség, aki megérdemli, hogy foglalkozzunk vele, hogy megismerjük minden apró titkát. Sainte-Beuve odáig megy, hogy szerintem nemcsak a szerzőt kell vizsgálnunk, hanem annak szüleit és testvéreit is, mert a legközelebbi hozzátartozók jelleméből sok mindent megtudhatunk a szerzőről is. Ezek a gondolatok mind azt mutatják, hogy a pozitivista gyakorlatban nem a mű megértése a fontos, hanem a szerzőé. A mű csak burok, amelybe a szerző elhelyezte a mondanivalót. A mű legfontosabb feladata, hogy általa a szerző nevelje az olvasókat.

A pozitivisták szerint a műnek nemcsak jelentése van, hanem egyenesen eszmei mondanivalója. Az eszme fogalmát szintén fontos kontextusként tartja számon a

pozitívista irodalomtudomány. Feltételezi, hogy minden szerző saját korának gyermeke, s így érthető módon gondolkodás- és írásmódja a korszak által meghatározott. Továbbá minden korszaknak megvannak a maga eszméi, amelyek – a pozitivisták szerint (gondoljunk csak a biológiára) – kialakulnak, fejlődnek, elhalnak. Beöthy Zsolt úgy vélekedett, hogy az irodalom nem más, mint a nemzeti lélek megnyilvánulása. Ez a kijelentés ma már nehezen – vagy inkább: sehogyan sem – értelmezhető.

Mindezek tükrében feltehető a kérdés: hogyan elemzi a művet a pozitívista? Mindezekelőtt a következő kérdésekre fókuszál:

- milyen történelmi-társadalmi kontextusban született a mű?
- mi volt vele a szerző célja?
- milyen a mű szerkezete?
- milyen költői eszközöket használ a szerző?
- mi a mű eszmei mondanivalója?

Ha bármelyik ismerősnek tűnik e kérdések közül, az nem a véletlen műve. Bármennyire hihetetlen, annak ellenére, hogy az irodalomtudományi pozitívizmus egy jellemzően 19. századi megközelítésmódja az irodalomnak, az általános és középiskolákban még ma is fellelhetjük a nyomait. Amikor például a magyartanár részletesen átveszi a szerző életrajzát, amikor azt a kérdést feszegeti, hogy mit akart a szerző mondani, amikor kimondatlanul is meg van róla győződve, hogy a szerző nagyszerű ember (volt), és amikor a mű tényleges értelmezésére alig vagy egyáltalán nem jut idő – akkor ott bizony a pozitívizmus szelleme kísért. (Olyan ez, mintha ma egy fizikaórán 19. századi fizikát, matematikaórán 19. századi matematikát, biológiaórán pedig 19. századi biológiát tanítanának.)

Ha másért nem, ezért mindenképpen érdemes kritikával illetni a pozitívizmust. Összefoglalva elmondható, hogy:

- a pozitívizmus háttérbe szorítja a művet,
- másodlagos szerepbe kényszeríti az olvasót,
- olykor öncélú adathalmazozásba fullad,
- olykor indiszkrét a szerzővel szemben (amikor például kitergeti annak lelki szennyesét),
- a kultuszképződés melegágyaként szolgál.

3. 3. A szellemtörténet

A 19. század végén egyre markánsabbá váltak azok a tendenciák, amelyek a pozitivizmus módszerét már nem tartották kielégítőnek. Ezek közül a legjelentősebb a német nyelvterületen kifejlődött szellemtörténet volt. A szellemtörténet legjelentősebb képviselőjeként Wilhelm Dilthey német filozófust kell megemlítenünk, akinek *Élmény és költészet* (1905) című műve nagy hatást gyakorolt a kortársaira. A szellemtörténet viszonylag gyorsan teret hódított Magyarországon is. A 20. század elején olyan kiemelkedő művek születtek, mint Lukács György fiatalkori művei: *A lélek és a formák* (1910), *A modern dráma fejlődésének története* (1911) és *A regény elmélete* (1915). A szellemtörténet jelentős magyarországi teljesítménye volt továbbá a Minerva című folyóirat, amely az első világháború után Pécssett jelent meg Thienemann Tivadar szerkesztésében. A szellemtörténeti megközelítés olyan kiváló írókra is hatott, mint Babits Mihály és Szerb Antal.

A szellemtörténet abból a megfontolásból indult ki, hogy a ténykutatás és az adatgyűjtés – Babits Mihály kifejezésével élve: a téglahordás – önmagában már nem elegendő, szükség van az ismeretek integrálására és szintetizálására is. Bár a szellemtörténet szembefordult a pozitivizmus öncélú adathalmazási gyakorlatával, számos kérdést illetően megmaradt ugyanazon a horizonton belül. Akárcsak a pozitivizmus, a szellemtörténet is nagy szerepet tulajdonított a történetiségnek, a különbség „csupán” annyi volt, hogy a történetiséget másképp fogta fel. A szellemtörténet elkötelezett híveit „az irodalom teljessége és folytonossága érdekli, és az abban kifejeződő kollektív lélek” (Babits 1998, 175). De mit is jelent itt az irodalom teljessége és folytonossága, illetve a benne kifejeződő kollektív lélek? Ahhoz, hogy ezt megértsük, tisztáznunk kell, mit jelent a szellemtörténet szóban a szellem fogalma.

A szellemtörténet alapját az a gondolat képezi, hogy az emberi élet egészét áthatja valami, amit ők szellemnek neveztek. Ma már könnyű félreérteni ezt szót, ezért szeretném hangsúlyozni, hogy a szellem itt nem valami misztikus vagy transzcendens jelenség, hanem az embertől és az emberi együttműködésből ered. A szellem mindig emberi szellem, ugyanakkor túl is mutat az emberen. A szellemtörténet számol egy **személyfölötti** szellemfogalommal is. A szellem nem más, mint egy értelemegész, amelyből az egyes jelenségek elnyerik értelmüket. A dolgok és a jelenségek egy egész részét képezik, ez a szellemi természetű egész pedig történetileg nyilvánul meg.

A szellemtörténet lényegében azt ismeri fel, hogy a történelem másképp működik, mint a természet. Éppen ezért az irodalomtudománynak nem a biológiát vagy más természettudományokat kell alapul vennie (mint a pozitivisták gondolták), hanem egy saját megközelítésmódot kell kidolgoznia. Dilthey egyértelmű különbséget tett **természettudományok** és **szellemtudományok** között. A különbségtevés lényege, hogy míg a természettudományok a **magyarázatra** építenek, addig a szellemtudományok alapja az **értelmezés**. Nem nehéz kitalálni, hogy ebben a felosztásban az irodalomtudomány melyik csoportba kerül.

A pozitívizmus után a szellemtörténet igyekezett megadni a befogadónak az őt megillető helyet. Nem véletlenül került tehát a fókuszába a szellem és az élet közti viszony tisztázása. A művészet lényege az élet megértése, hirdette Dilthey. Ebből egyenesen következik, hogy az irodalom nem egyszerűen szaktudomány, hanem bizonyos értelemben több annál: az önértés eszköze. Az irodalom tanít, de nem úgy, ahogy a pozitivisták gondolták – azaz nem eszméket hordoz. Sokkal inkább magatartásmintákat közvetít, amelyeket öntudatlanul is elsajátítunk. A nagy művek nem azért nagyok, mert nagy emberek írták őket, vagy mert olyan eszméket közvetítenek, amelyek az emberiség üdvét szolgálják. Hanem azért, mert olyan emlékezetes jellemeket és helyzeteket teremtenek, akikben és amelyekben önmagunkra ismerhetünk.

A szellemtörténet módszeréről kiváló áttekintést nyújt a *Magyar irodalomtörténet* című könyvéhez írt bevezetőjében Szerb Antal. Amellett, hogy rámutat az iskolai irodalomoktatás és a hagyományos (értsd: pozitivista) irodalomtörténet-írás hibáira, remekül összefoglalja a szellemtörténeti megközelítés főbb elveit. Először is eloszlatja azt a tévhitet, hogy a szellemtörténet nem foglalkozik a mű szerzőjével. A szellemtörténet számára is fontos a szerző, de immár nem a hétköznapi értelemben vett szerző (a mű empirikus szerzője), hanem az alkotó ember, aki bizonyos értelemben nem esik egybe az előbbivel. Szerb így ír erről: „Az újabb irodalomtörténet-írók elsőül nem az író érdekli, hanem maga az irodalom. Nem az egyszeri, itt meg itt élő, ilyen meg ilyen hibákkal és erényekkel megvert íróember érdekli, hanem az a mélyebb, a mindennapi életbe át nem lépő személyiség, aki a művek mögött áll, az alkotó ember” (Szerb 1934, 13). A szerző életrajza és nem irodalmi megnyilvánulásai csak akkor lesznek fontosak, ha nélkülük nem tudjuk a művet megérteni, de ez viszonylag ritkán fordul elő. A kapcsolat élmény és irodalom között általában lazább, mint a pozitivisták gondolják. Szerb Antal többek között a Beatrice után sóvárgó Dantét említi,

aki egyébként boldog házasságot élt, illetve Petőfit, aki lelkesen énekelte meg a borfogyasztás örömeit, miközben nem is szerette a bort.

Nem kell tehát eltúloznunk az életrajzi értelemben vett szerző szerepét, hiszen az irodalmi mű nemcsak Énből (személyiségből) áll, hanem Nem-énből (személyfölöttiből) is. Sőt a szellemtörténet képviselője szerint ez utóbbi alkotja elsősorban az irodalomtörténet tárgyát. De mi is az a Nem-énnek nevezett személyfölötti szövevény?

Szerb Antal szerint mindenekelőtt ilyen a **gondolat**. Bár a gondolatok az emberek fejében fogalmazódnak meg, mégsem az egyén tekinthető a forrásuknak. A gondolatok ugyanis eszmékhez kapcsolódnak, amelyek szintén kapcsolatban állnak egymással. Ezek az eszmék átívelhetnek korokon is, és jócskán túlmutatnak az egyes emberen. Ilyen értelemben minden gondolatnak megvan az előzménye a gondolatok rendszerében: az az eszme, amelyhez kapcsolódik. Nincs abszolút új gondolat. A másik személyfölötti tényező a **forma**. Amikor az író írni kezd, már készen talál bizonyos formákat, műfajokat, verstani és kompozíciós szabályokat, drámai elveket, motívumokat stb. Természetesen ezeknek a formáknak – akárcsak a gondolatoknak – az eredete az ember, mégis túlmutatnak az emberen. Tegyük azért ehhez hozzá, hogy a forma kérdését – mint nemsokára látni fogjuk – a később következő irodalomtudományi irányzatok ennél egy kicsit összetettebben láttatták.

4. A modern irodalomtudomány

A modern valami újat jelent, olyat, ami szemben áll a régivel. A modernitás kiteljesedése a 19. és a 20. század fordulójára tehető, csúcsteljesítményeit azonban a 20. század első felében hozta létre. A tudományok gyors ütemű fejlődésének köszönhetően a polgári életmód alapvető átalakulásokon ment át a 20. század elején. Mindenekelőtt felgyorsult a világ (ez a folyamat azóta is tart, sőt fokozódik). A tudományos világkép egyre szilárdabbá vált, és sok minden bekövetkezett abból, amit az olyan 19. századi „próféták” jósoltak meg, mint Friedrich Nietzsche. Az ember előbb elveszítette Istent, majd saját magát is.

Az irodalom területén tanúi lehetünk az irodalom immanenssé válásának. Az **irodalom immanenciája** azt a gondolatot jelenti, hogy az irodalom nem feltétlenül a történelmi változásokat követi, hanem sajátos törvényszerűségekkel rendelkezik, amelyek meghatározzák az alakulását. A modernben kialakulnak olyan megközelítésmódok is, amelyek kevésbé veszik figyelembe a történetiséget, és a kontextusok vizsgálata helyett szigorúan a műre koncentrálnak.

Némileg általánosan fogalmazva elmondható, hogy a modern gondolkodásmód a látszat és a lényeg kettősségére épül. A modern gondolkodók feltételezik, hogy a felszín alatt mindig meghúzódik egy olyan struktúra, amely meghatározza a jelenségeket. Ékes példája ennek Sigmund Freud munkássága. Bár a bécsi pszichiáter elmélete – a pszichoanalízis – tudományos szempontból több helyen is kikezdzhető (lásd erről Webster 2002), mégis óriási hatást gyakorolt az irodalomra. Freud úgy vélte, hogy a szervi megbetegedések lelki okokra vezethetők vissza, s hogy a gyógyulás kulcsát a pszichoanalitikus módszer jelenti. Feltételezte, hogy az emberi tudatnak van egy nehezen meghatározható része – ezt nevezte ő **tudattalannak** –, amely úgy befolyásolja a tetteinket és a gondolkodásunkat, hogy közben nem is tudunk róla. Mindaz, amit teszünk, illetve mindaz, ami a felszínen megmutatkozik, valójában a mélyben (a lélek mélyén) rejtőző dolgokból táplálkozik.

Mindemellett a 20. század elején egy olyan kérdés is a középpontba kerül, amelyre korábban nem fordítottak kellő figyelmet: a **nyelv kérdése**. Egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a nyelv nem egyszerűen eszköz, amelyet tetszés szerint alakíthatunk, illetve kényünkre-kedvünkre használhatunk, hanem önálló léttel bír. A filozófia fo-

kozosan nyelvfilozófiává alakul át. Korai művében, a *Logikai-filozófiai értekezésben*, a nyelvfilozófus Ludwig Wittgenstein így fogalmaz: „*Nyelvem határai világom határait jelentik*” (Wittgenstein 1989, 70). Wittgenstein ezzel rámutat arra, hogy a nyelv alapvető módon határozza meg a gondolkodásmódunkat. A 20. század másik nagy hatású gondolkodója, Martin Heidegger *Lét is idő* című művében szintén a nyelv fontosságát hangsúlyozza, sőt új filozófiai nyelvet is teremt. A nyelvészek közül pedig meg kell említeni Ferdinand de Saussure-t, akinek *Bevezetés az általános nyelvészetbe* címen posztumusz kiadott előadásai szintén nagy hatást gyakoroltak a század későbbi nyelvfelfogására.

A nyelv kérdésének előtérbe kerülésével egyidőben problematikussá válik a **szubjektum** fogalma is. Bebizonyosodik, hogy a szubjektum nem oszthatatlan, s önazonossága nem eleve adott. Az irodalom már a 20. század elején érzékenyen reagál ezekre a problémákra. Az *eltűnt idő nyomában* című hétkötetes regényfolyamában Marcel Proust elementáris módon szembesít azzal a tapasztalattal, hogy miként vagyunk (vagy nem vagyunk) képesek azonosulni korábbi énjeinkkel, s hogy ebben a folyamatban milyen nagy szerep jut az emlékezésnek és a nyelvnek, illetve az irodalomnak.

Proust műve – akárcsak számos további 20. századi irodalmi mű – nem könnyű olvasmány. Ezalatt mindenekelőtt azt értem, hogy nagyobb aktivitást vár el a befogatótól. A modern korban jelentősen megnő a befogadó szerepe. Mindemellett tanúi lehetünk annak is, hogy a sokszor komoly erőfeszítést igénylő művek mellett megjelennek könnyedebb olvasmányok is. Ebben a korban válik el egymástól az értékesnek tartott magas (vagy elit) és a szórakoztatásra irányuló populáris irodalom. A szórakoztatás mint az irodalom egyik alapfunkciója nem új, de sokáig nem tud vele mit kezdeni az irodalomtudomány. Az úgynevezett magas és a populáris irodalom közötti viszony csak az utóbbi években került a figyelem középpontjába.

4. 1. Az orosz formalizmus

Az orosz formalizmus kezdetét 1914-re szokás tenni, ekkor jelent meg Viktor Sklovszkij *A szó feltámadása* című tanulmánya a futurista költészetről. A formalizmus a 20. század tízes és húszas éveiben virágzott Oroszországban. Tagjai elsősor-

ban két csoportosulás köré szerveződtek: az egyik a Moszkvai Nyelvész Kör volt (legismertebb tagjuk Roman Jakobson), a másik pedig a szentpétervári Opojaz-csoport (teljes nevén: Társaság a Költői Nyelv Tanulmányozására, legjelentősebb képviselői: Viktor Sklovszkij, Borisz Eichenbaum, Jurij Tinyanov). Mint e csoportok megnevezései is mutatják, a formalisták elsősorban nyelvészek voltak, és az irodalomra is nyelvészeti perspektívából tekintettek. Az irányzat a húszas években indult hanyatlásnak, amikor is egyre több támadás érte – politikai-ideológiai okokból – a tagjait. A formalizmus alapelvei azonban tovább éltek a Prágai Nyelvész Körben, amelynek egyik alapítója az időközben Moszkvából Prágába költözött Jakobson volt.

A formalizmus érdeme, hogy a modernitás korában elsőként igyekezett szisztematikus alapokra helyezni az irodalom vizsgálatát, és megpróbálta körülhatárolni azt a jelenséget, amit a modern korban irodalomnak hívunk. Egyik írásában Borisz Eichenbaum így fogalmazott: „Az úgynevezett »formális módszer« nem egy külön »metodológiai« rendszer létrehozásának eredményeképpen, hanem az irodalomtudomány önállóságáért és konkrétságáért vívott harc során alakult ki” (Eichenbaum 1998, 248). Azt, hogy a formalisták mennyire komolyan vették a küldetésüket, az idézett mondat harcias retorikája is alátámasztja.

Ahogy az irányzat megnevezése is árulkodik róla, a formalizmus képviselői a **forma** fogalmát állították a vizsgálódásuk középpontjába. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy e fogalom náluk nem a klasszikus értelemben vett formát – vagyis a tartalom ellentétét – jelenti. A hagyományos megközelítésekkel szemben – amelyek a formát afféle külső hordozónak vagy díszítő elemnek tekintették csupán, és egyértelműen alárendelték a „tényleges” mondanivalót reprezentáló tartalomnak – a formalizmus megszüntette a forma és a tartalom megkülönböztetését, és a formát egy új funkcióval látta el. A forma náluk már nem pusztán díszítő elem, sőt maga a forma válik a lényeggé.

Ami a formalizmust nagy mértékben megkülönbözteti a korábbi irodalomtudományi irányzatoktól, az nem más, mint a kontextus szerepének redukálása. Emlékeztetőül: kontextus alá minden olyan tényezőt besorolhatunk, amely a művön kívül, annak környezetében helyezkedik el (ilyen a történelmi korszak, a társadalmi háttér, az író élete és tapasztalatai stb.). A formalizmusra az jellemző, hogy ezeket a tényezőket szisztematikusan figyelmen kívül hagyja, vagyis radikális módon **dekontextualizálja** az irodalmi szöveget. A szerző vizsgálatát teljesen feleslegesnek tartja, mondván a szerző nem célja az irodalomnak és nem birtokosa a mű jelentésének. A

pozitivizmus (és minden egyéb szerzőcentrikus megközelítés) kritikája hallatszik ki Oszip Brik azon megjegyzéséből, mely szerint a kontextualisták számára az *Anyegin* pusztán ürügy annak a kérdésnek az eldöntéséhez, hogy dohányzott-e Puskin. A mű tehát az ő felfogásukban nem a szerző lelki életének dokumentuma és nem is feltétlenül a korszakra adott reflexió, hanem mindenekelőtt nyelvi képződmény.

A kontextualista megközelítés elvetése azzal jár, hogy a formalisták gyökeresen másképp kezdik látni az irodalom és a valóság viszonyát. Elutasítják azt a gondolatot, mely szerint az irodalom a valóságot ábrázolja, más szóval elvetik az irodalom mimetikus felfogását. Szerintük ugyanis az irodalom elsősorban az irodalomból építkezik, nem pedig az irodalmon kívüli valóságból. A művek (műfajok, beszédmódok, formák) például nem azért változnak meg egy idő után, mert az irodalom reagál az őt körülvevő valóságra – ahogyan például a marxisták gondolták –, hanem mert a formai eszközök megújult észlelése kikényszeríti ezt a változást. A formalisták irodalomfelfogásában nem az ábrázolt tárgyon van a hangsúly, hanem a megjelenítés mikéntjén. Úgy vélekednek, hogy a realizmus is csak konvenció kérdése, és éppen ezért semmiképpen sem válhat az irodalmi teljesítmény értékmérőjévé. Ebbéli felfogásukban a nagy francia szimbolista költőhöz, Mallarméhoz állnak közel, aki azt vallotta, hogy a költői virág az, amely minden csokorból hiányzik (vö. Jefferson – Robey 1995, 39).

A formalistákat nem az egyes művek érdeklik, hanem maga az **irodalmisság**, vagyis mindaz, ami egy adott művet irodalmivá tesz. Borisz Eichenbaum ennek kifejtését két további fogalom – a morfológia és a specifikátor – segítségével kísérli meg. A **morfológia** nem más, mint „az a felépítés, szerveződés, amely egy meghatározott szöveg bizonyos szövegosztályba tartozását, egy irodalmi mű irodalmiságát biztosítja.” (Ilyen értelemben írta le Vlagyimir Jakovljevic Propp híressé vált művében a „mese morfológiáját”). A **specifikátor** „ugyanennek a folyamatnak a másik oldalát mutatja be. Olyan megismerési folyamat ez, melyben a kutató a lényegi alkotóelemek sajátos jellemzőit írja le” (Bókay 1997, 159).

A formalizmus irodalomfelfogásának középpontjában az **eltávolítás** fogalma áll. Ez a kifejezés arra utal, hogy az irodalmi mű elsődleges funkciója az, hogy képes megújítani a világ érzékelését és tapasztalatát. Más szóval képes arra, hogy másképp láttasson dolgokat. Az irodalom ilyen értelemben a berögzödések és az automatizmusok ellenében hat. Ebben az eltávolításban kiemelt szerep jut a nyelvnek. Azáltal ugyanis, hogy a dolgok az irodalom révén másként, a megszokottól eltérően tárulnak

fel, előtérbe kerül az, ami ezt a feltárást egyáltalán lehetővé tette: maga a nyelv. A szavak egy irodalmi műben nem csupán utalnak az általuk megnevezett dolgokra, hanem egyúttal felhívják a figyelmet saját magukra is.

Ebből a felismerésből a formalisták számára az következett, hogy az irodalmiságot nem lehet belülről meghatározni, csakis relacionálisan. Nincsenek kizárólagos költői témák, sem olyan szavak, amelyek csak és kizárólag az irodalomra lennének jellemzőek. A formalisták számára a kiindulópontot a hétköznapi és az irodalmi nyelv különbsége képezte. A kettő közötti különbséget azonban nem retorikai szempontból ragadták meg (mondván, hogy az irodalmi nyelv abban tér el a hétköznapiétól, hogy díszítettebb), sőt éppen ellenkezőleg. Fokozatosan eljutottak ahhoz a felismeréshez, hogy a különbség a hétköznapi nyelv és az irodalmi nyelv között elsősorban az eltérő funkcióban érhető tetten. Másképp viszonyulunk a hétköznapi kijelentésekhez és egészen másképp viszonyulunk az irodalmi mű szavaihoz. Míg a mindennapi kommunikációban nem akadunk fenn a szavak hangzásán vagy elrendezésén (mert elsősorban a jelentésre koncentrálunk), addig az irodalmi mű olvasásakor éppen az történik, hogy a szavak mint szavak jelennek meg előttünk. A szavaknak az irodalmi műben egy olyan jellemzője tárul fel, amelyet a hétköznapi nyelvi gyakorlat nem igazán ismer. Más szóval, a szavak sehol sem annyira szavak, mint az irodalomban (és ezen belül is leginkább a költészetben).

Arra a kérdésre, hogy mi az irodalom, Jurij Tinyanov azt a választ adta, hogy „az irodalom *dinamikus nyelvi konstrukció*” (Tinyanov 1998, 232, kiemelés az eredetiben). Tinyanov szembesült azzal, hogy az irodalomelmélet területén azért nehéz érvényes definíciókat előállítani, mert maga az irodalom folyamatosan változik. Az orosz irodalomtudós ezt a **konstrukciós elv** fogalmának a segítségével próbálta megmagyarázni. Feltételezte, hogy az irodalmi formák és beszédmodok mindig valamilyen konstrukciós elv alapján szerveződnek, ezek az elvek azonban nem maradnak érintetlenek. Időről időre ugyanis felbukkannak olyan törekvések, amelyek a már megszilárdult konstrukciós elv szempontjából kezdetben hibásnak tűnnek (vagyis nem felelnek meg az érvényben lévő konstrukciós elvnek), később azonban ezek képezik az alapját az újabb konstrukcióknak (műfajoknak, beszédmodoknak). Tinyanov rámutatott arra is, hogy az új konstrukciós elvek gyakran az irodalom periferiájáról, olykor pedig az irodalmon kívülről érkeznek az irodalomba. Ilyennek tartja például a levél műfajának megjelenését és fokozatos térhódítását a 18. század irodalmában. Mindez azt jelenti, hogy sem a centrum, sem a periféria nem rendel-

kezik állandósággal, és a közöttük végbemenő szakadatlan vándorlás adhat magyarázatot az irodalom területén zajló változások jelentős részére.

Összefoglalva tehát elmondható, hogy a konstrukciós elv egy olyan általános formai elv, amelynek révén bizonyos megnyilatkozástípusok irodalmivá válnak. Egy új konstrukciós elv megjelenése egyúttal azt is jelenti, hogy általa az irodalom felfrissül és képes másként láttatni a dolgokat. Ebből pedig az következik, hogy az irodalom elsődleges funkciója nem az, hogy meghatározott témákat járjon körül, hanem hogy nyitottá tegye a befogadót a másként látás lehetőségére.

Mindaz, amit az orosz formalisták az irodalmi fejlődésről gondoltak, egyenesen következik a fentiekből. Úgy vélték, hogy az irodalmi beszédmódok nem azért változnak, mert az irodalom reagál az őt körülvevő világra, hanem elsősorban azért, mert egy idő után a formák megszokottá válnak, illetve elavulnak. Amikor ez bekövetkezik, akkor az irodalom mindig készen áll arra, hogy új formákat hozzon létre, és ezzel új irányt szabjon az irodalmi fejlődésnek. Ez történt például az eposz műfajával a 19. század folyamán. Az eposz, amely két évtizeddel korábban még virágkorát élte, fokozatosan háttérbe szorult, és a helyét átvette egy olyan műfaj, amelynek formája jóval kevésbé kötött, nyelvezete pedig közelebb áll a hétköznapi nyelvéhez: a regény. Ugyanez megfigyelhető az olyan formaújító költők példáján is, mint amilyen Petőfi volt. Petőfi sok szempontból újszerű volt a maga idejében, újszerűsége azonban nem jelentett idegenszerűséget; ennek köszönhetően versei igen népszerűekké váltak. Az őt követő epigonoknál azonban ugyanaz a forma már nem működött olyan jól, és nem feltétlenül azért, mert verseik sokkal rosszabbak voltak Petőfi verseinél. Egy szerűen arról van szó, hogy az egykor újszerű forma egy idő után kimerül, s ha ez megtörténik, az írók új formák után néznek. Így fejlődik (változik) az irodalom.

4. 2. Az angolszász Új Kritika

Előfeltevéseit tekintve az angolszász Új Kritika sok szempontból hasonlít az orosz formalizmushoz. Ez az irányzat is erősen kötődik bizonyos irodalmi tendenciákhoz (többek között Ezra Pound és T. S. Eliot irodalomfelfogásához és költői gyakorlatához) és a formalizmushoz hasonlóan a radikális dekontextualizálás elvét vallja. Egyik korai képviselője, az angol származású Ivor Armstrong Richards például úgy

tanított irodalmat, hogy teljes mértékben mellőzte a szerzői életrajzokat és a korrajzot, és a tanítványait arra biztatta, hogy ezek figyelembe vétele nélkül alkossanak véleményt az irodalmi művekről. Ebből is látható, hogy az irodalmi kommunikáció három fő tényezője közül az Új Kritika a műre helyezte a hangsúlyt.

Az irányzat ugyan Angliából indul, de az Egyesült Államokban teljesebben ki. Az amerikai irodalomoktatás európaiktól eltérő jellege nagyban hozzájárul ahhoz, hogy az Új Kritika képviselőinek gondolatai az oktatásban is gyökeret eresztenek. Eleget csupán arra utalni, hogy a történeti érzék az Egyesült Államokban, amely a legtöbb európai nagyhatalomtól eltérően nem büszkélkedhetett messzire nyúló történelemmel, jóval kisebb szerepet játszott. Ez pedig elősegítette azt, hogy a kontextualizálás helyett maguk a művek kerüljenek a középpontba. Mindehhez hozzájárult az is, hogy az irányzat legjelentősebb képviselői – John Crowe Ransom, Allen Tate és Cleanth Brooks – mind egyetemi oktatók voltak.

A harmincas évekre az Új Kritika vezető irodalomtudományi irányzattá vált az Egyesült Államokban. Az Új Kritika módszerét, a **szoros olvasást** (*close reading*) pedig még évtizedekig oktatták az amerikai egyetemeken. A szoros olvasás abból az előfeltevésekből indul ki, hogy az irodalmi műalkotásban minden nyelvi elem sajátos funkcióval bír, az értelmező szerepe pedig az, hogy megmagyarázza ezeknek az elemeknek a funkcióját. Ehhez elsősorban egy szoros viszonyt kell kialakítani a szöveggel, azaz többször is el kell azt olvasni, mert egy-egy elem értelme gyakran csak az újraolvasások során tárul fel. Magától értetődő, hogy ez a módszer főként a rövidebb szövegek (főként versek) esetében hatékony.

Az Új Kritika művelői óvakodtak a művek parafrázálásától. Abból indultak ki ugyanis, hogy a műnek elsősorban nem jelentése van, hanem szövegszervező formája, amely végső soron magát a jelentést is lehetővé teszi. Igyekezetük tehát főként arra irányult, hogy ezt a szövegszervező elvet (vagy elveket) az adott művekben kimutassák. Úgy vélekedtek, hogy az irodalmi műben mindig van valamilyen szemantikai instabilitás, kétértelműség vagy bizonytalanság, amely a mű irodalmiságát szavatolja. Szerintük az irodalomtudós feladata nem más, mint ennek a feltárása.

A műértelmezés során tehát mindenekelőtt a műre kell támaszkodnunk, nem pedig a művet körülölelő kontextusokra. Az Új Kritika ennek kapcsán kétféle hibáról is beszélt, amelyeket könnyen elkövethetünk, ha nem a műre koncentrálnunk. Az első az **intencionalitás téveszméjének** nevezte. Ennek a téveszmének akkor leszünk a rabjai, amikor azt kezdjük el firtatni, hogy mi lehetett a szerző intenciója. Az irány-

zat képviselői úgy vélekedtek, hogy ez a kérdés rossz, mert eltereli a figyelmünket a tényleges irodalmi teljesítményekről. A másik hibát az **affektivitás téveszméjének** nevezték. Ez már nem a szerzőt érinti, hanem a befogadót. Amiként hiba a mű helyett a szerzővel foglalkozni, akképpen hiba az is, ha a mű helyett a befogadót állítjuk előtérbe. Nem kell foglalkoznunk azzal, amit a befogadó a mű befogadása során gondol vagy érez. Ezeknek ugyanis nem feltétlenül van közük a műhöz, gyakran csupán befogadói attitűdöket tükröznek.

Foglaljuk össze röviden, mit nem vizsgál az Új Kritika:

- nem vizsgálja a mű történeti hátterét és a keletkezés körülményeit;
- nem tartja fontosnak a mű morális üzenetének vizsgálatát;
- nem vizsgálja a befogadó személyes érzéseit;
- nem veszi figyelembe a szerzői életrajzot és a szerző szándékát;
- valamint kerüli a parafrázist.

Tűnjék bármennyire is radikálisnak a formalizmus és az Új Kritika szemléletmódja, az mindenképpen elmondható, hogy e két irányzat képviselői sokat tettek azért, hogy lefektessék az irodalom autonóm tanulmányozásának alapjait.

4. 3. A strukturalizmus

A modern irodalomtudomány kiteljesedéseként is felfogható strukturalizmus sok tekintetben kapcsolódik a formalizmushoz (olyannyira, hogy egyes képviselői – mint például Roman Jakobson – kezdetben formalisták voltak). Ez azonban nem jelenti azt, hogy egyenlőségjelet tehetünk a két irányzat közé. Már csak azért sem, mert a strukturalizmus jóval szélesebb körű irányzat volt a formalizmusnál, és nem korlátozódott kizárólag az irodalomtudomány területére. Az irodalomtudományi strukturalizmus mellett beszélhetünk strukturalizmusról az antropológia (Claude Lévi-Strauss), a pszichoanalízis (Jacques Lacan) vagy a tágabban vett történelemtudomány területén is. Mindegyikükben közös, hogy az alapokat a nyelvészetből merítik.

Mindezt akkor értjük meg a legkönnyebben, ha visszamegyünk Saussure-ig. Ferdinand de Saussure könyve, a hallgatói által posztumusz kiadott *Bevezetés az általános nyelvészetbe* óriási hatást gyakorolt az utókorra. Talán legnagyobb érdeme, hogy

rámutatott a nyelv kettős természetére. E kettősségre Saussure a **langue** (nyelv) és a **parole** (beszéd) szavakkal utalt. Mit jelentenek ezek a fogalmak? A *langue* nem más, mint a rendszerként felfogott nyelv, amely leírható szabályokkal rendelkezik. A leíró nyelvtanok elsősorban arra irányulnak, hogy a nyelvet a maga rendszerszerű jellegében megragadják. A *langue* egyik legzavarbaejtőbb „tulajdonsága” azonban az, hogy bizonyos értelemben nem létezik, illetve csak mint elvont szabályok és vonatkozások rendszere létezik. Abban a pillanatban ugyanis, amikor beszélni vagy írni kezdünk, a *parole* kel életre. A *parole* lényegében a gyakorlatban működő *langue*. Ebből pedig az is következik, hogy míg egy adott nyelvnek egyetlen *langue*-ja van, addig *parole*-ja annyi, ahányan a nyelvet beszélik. A *langue* általános, a *parole* individuális. Ennyit a nyelvészetről.

Ami ebből számunkra jelen pillanatban fontos, az az, hogy a strukturalizmus az irodalomban nem a *parole*-t vizsgálja, hanem a *langue*-ot keresi. Immár nem saussure-i nyelven elmondva ugyanezt: a strukturalistát nem az egyes irodalmi művek különböző értelmezései érdeklik (ennyiben a strukturalizmus szembeállítható a hermeneutikával), hanem az adott irodalmi mű alapját képező rendszer. Korábban utaltam rá, hogy a modern gondolkodásmód egyik jellemzője a felszín és a mély ellentétének feltételezése, vagyis az a gondolat, hogy a felszínen megmutakozó jelenségek mögött vagy alatt mindig rejtőzik valamilyen lényeg. A strukturalisták ezt a lényeget keresik.

A strukturalista irodalomtudomány egyébként nem nevezhető egységesnek, képviselői között találunk francia, német, amerikai, kanadai, olasz, orosz, cseh, észt vagy éppen magyar származású irodalomtudóst is. Az irányzat időben a 20. század ötvenes és hatvanas éveiben bontakozott ki, és a legjelentősebb eredményeit Franciaországban érte el (Roland Barthes, Julia Kristeva, Gérard Genette neveit érdemes megjegyeznünk). Éppen ezért az irányzat jellemzését én is egy francia példával fogom kezdeni.

A *strukturalista aktivitás* című írásában Roland Barthes kifejti azon véleményét, hogy a strukturalizmus nem iskola és nem mozgalom, hanem mindenekelőtt **aktivitás**. Barthes ugyanitt megadja az aktivitásként értett strukturalizmus frappáns definícióját is: „Minden strukturalista aktivitás célja [...] az, hogy oly módon rekonstruáljon egy »tárgyat«, hogy e rekonstrukcióban kifejezésre juttassa e tárgy működési szabályait (»funkcióit«)” (Barthes 1998, 524, kiemelések az eredetiben). Ebből is látszik, hogy a strukturalistát nem elsősorban az érdekli, hogy mit mond a mű, hanem az, hogy

hogyan mondja, amit mond. Barthes szerint a strukturalista aktivitásnak két tipikus művelete van: a szétdarabolás és az elrendezés. Az előbbi arra utal, hogy a strukturalista igyekszik megtalálni a műben azokat az alkotóelemeket, amelyek az értelem létrehozásáért felelősek. Nem elég azonban megtalálni e részeket, arra is szükség van, hogy feltárjuk a köztük meglévő szabályszerűségeket; azokat az elveket, amelyek mentén e részek elrendeződnek.

A vázolt módszerből az is kitűnik, hogy a strukturalisták mindenekelőtt jelként, illetve jelek rendszereként tekintenek az irodalmi művekre. A strukturalizmus egyik megvalósulási formáját nem véletlenül nevezik szemiotikai strukturalizmusnak. A **szemiotika** a jelek természetével foglalkozó tudomány. Alapkérdése így hangzik: mit tekinthetünk jelnek? A válasz nagyon egyszerű: **jel**nek minősülhet bármi, ami önmagán kívül valami mást is jelent. A jelet hagyományosan két összetevőre szokás bontani: **jelölőre** és **jelöltre**. A nyelv esetében a jelölő nem más, mint a hangsor, a jelölt pedig az, amit a jelölő alatt értünk. A jelölő és a jelölt kapcsolata általában önkényes, ugyanakkor a kettő mégsem választható el egymástól: „úgy kell elképzelnünk őket, mint egy papírlap két oldalát. Nem változtathatjuk meg az egyiket úgy, hogy a másik érintetlen maradjon, ahogyan egy papírlapnak sem tudjuk csupán az egyik oldalát összehajtogatni” (Farkas – Kelemen 2002, 12).

Charles Sanders Peirce amerikai pragmatista filozófus jeltipológiája szerint a jel lehet ikon, index vagy szimbólum (Peirce 1998, 406). Az **ikon** olyan jel, amely magán viseli az általa jelölt tárgy jegyeit (ilyen például a fénykép). Ezzel szemben **index**nek azt a jelfajtát nevezzük, amely nem azért utal a tárgyára, mert hasonlít rá, hanem mert dinamikus kapcsolatban áll vele. Peirce az index három fontos tulajdonságát emeli ki: 1. nincs hasonlóság az index és a jeltárgy között, 2. az indexek mindig egyedi dolgokra utalnak, 3. az indexek felhívják a figyelmet a tárgyukra (ilyen például a füst, amely arra utal, hogy tűz van). Végül a jelek harmadik csoportját a szimbólumok képezik. A **szimbólum** Peirce értelmezésében olyan jel, amely annak köszönheti jelfunkcióját, hogy jelként használják és akként fogják fel. Ebből is látható, hogy a szimbólum peirce-i definíciója igen tág. Példaként megemlíthető, hogy – a hangutánzó szavak kivételével – ide tartozik a nyelv összes szava és betűje (a hangutánzó szavak csak azért nem, mert ezek esetében van kapcsolat a hangalak és a jelentés között).

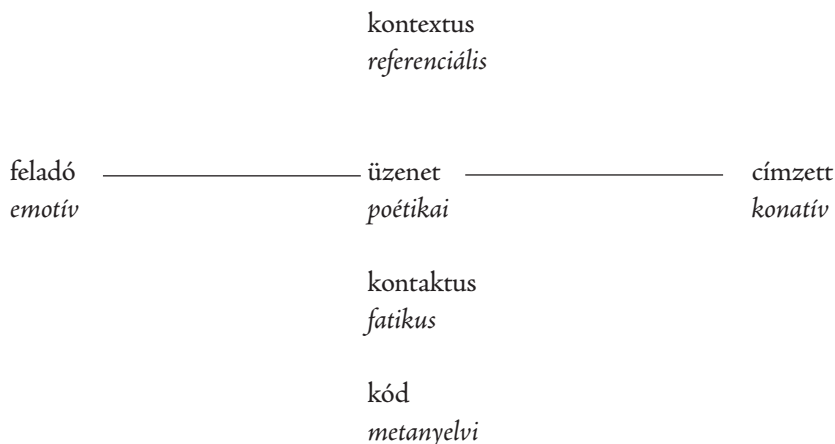
Mint látható, a jelölő és a jelölt közötti kapcsolat fontos kiindulópontját képezi a strukturalista megközelítéseknek. Ezzel a kérdéssel találkozunk a kanadai Northrop

Frye irodalomelméletében is, akit az irodalomtudomány a strukturalista ihletésű **mítoszkritika** megalkotójaként tart számon. A mítoszkritika nagyban támaszkodik Carl Gustav Jung svájci pszichológus elméletére. Freuddal ellentétben Jung nem az egyén traumatikus élményeit tekintette meghatározónak, hanem azt, hogy az egyén hogyan válik a szimbolikus rend részévé. Ennélfogva a tudattalanról sem egyes számban beszélt, hanem feltételezte egy úgynevezett kollektív tudatalatti létezését. A kollektív tudatalattit olyan struktúraként kell elgondolnunk, amely minden emberi értelem alapjaként szolgál, s leginkább a mítoszokban, a mesékben, valamint az álmokban nyilvánul meg. A kollektív tudatalatti történetesémáit és tipikus szereplőit nevezzük archetípusoknak (ilyen például a gyermek, az anya, a legkisebb fiú, a veszélybe kerülés és a sikeres megmenekülés, a tavasz mint feltámadás stb.).

Frye elméletének egyik kulcsfogalma a mód fogalma, amely a jelölő és a jelölt közötti viszony kifejezésére szolgál. Frye négyféle módot különböztet meg. Az első a **leíró mód**, amely nem a jelölőre, hanem a jelöltre irányul, kerüli a kétértelműségeket és objektivitásra törekszik. Kérdés azonban, hogy van-e tisztán leíró mód. Frye azt sugallja, hogy a nyelv sosem teljesen áttetsző, ami annyit tesz, hogy a szavak sosem fedik le tökéletesen a dolgokat. Ha ezzel szembesülünk, akkor belépünk a következő módba, amely nem más, mint a **fogalmi mód**. Ennek alapját az a felismerés szolgáltatja, hogy a szavak nemcsak megnevezik a dolgokat, hanem egyúttal értelmezik is azokat. Más szóval, foglmaink értékelő jelleggel bírnak. Gondoljunk csak az olyan szavakra, mint tény, igazság, önzonosság, amelyeknek automatikusan pozitív értéket tulajdonítunk. Ebben a módban kerül középpontba a szavak elrendezése és az értelvelés. Az **ideológiai mód** abban tér el ettől, hogy már nyíltan a meggyőzésre törekszik (elfajzott formái a reklám és a propaganda). Szempontunkból legfontosabb a **képzeleti mód**, vagyis az irodalom. Frye úgy véli, hogy az irodalmi mű nem állít valamit, hanem felmutat és az ítékezés felfüggesztésére szólít fel. Az *Anna Kareninát* olvasva például egyáltalán nem az lesz a fontos, hogy minősítsük a szereplők jellemét vagy tetteit, hanem hogy elgondolkodjunk indítékaikon.

A nyelv jelszerű (szemiotikai alapú) felfogása az egymástól kisebb-nagyobb mértékben eltérő strukturalista elgondolások közös pontja. A strukturalisták elfogadják, hogy a jelölő és a jelölt között valamiféle kapcsolat van, és hogy a nyelv legfontosabb funkciója a kommunikáció. Jól megmutatkozik ez Roman Jakobson kommunikációelméletében. Jakobson abból az előfeltevésből indult ki, hogy megalkotható a kommunikációnak egy olyan elvont modellje, amely mindenfajta kommunikációra

érvényesnek mondható. Az orosz irodalomtudós hat tényezőt különített el, és mind-egyikhez hozzárendelt egy-egy funkciót.



Az ábrán látható fogalmak közül a feladó, a címzett és az üzenet nem szorul különösebb magyarázatra. Legfeljebb annyit érdemes megjegyeznünk, hogy a feladó és a címzett nem stabil pozíciók; egy adott kommunikációs helyzetben a feladó egyúttal címzett is lehet és fordítva. A kontaktus a feladó és a címzett közötti kapcsolatra utal. A kontextus arra a környezetre, amelyben a kommunikáció lezajlik, illetve amely viszonyítási alapként szolgál a kommunikációs helyzetben. A kód pedig az a jelrendszer, amelynek a segítségével az üzenet megfogalmazódik (a leggyakoribb esetben ez maga a nyelv).

A hat tényezőhöz járulhat hat funkció azonban már magyarázatra szorul. A feladóra irányuló emotív funkciónak az a rendeltetése, hogy kifejezésre juttassa a beszélő magatartását a tárgyával szemben. Az emotív szó rokonságban áll az emocionális kifejezéssel, ami azért fontos, mert jelzi azt is, hogy e funkció valamilyen érzelem kinyilvánításaként is értendő. A címzetre irányuló konatív funkció grammatikai fogalmakra lefordítva a vokatívuszt és az imperatívuszt jelöli, vagyis a megszólítást és a felszólítást. Miután a feladó odafordult a címzethez és megszólította őt, onnantól fogva a címzett a kommunikációs folyamat részesévé válik. Ezt a viszonyt nem kell okvetlenül a hétköznapi kommunikáció mintájára elképzelnünk. Az irodalmi művek

olvasása során ugyanis szintén működésbe lépnek a jakobsoni funkciók (egy mű ugyanúgy meg tud szólítani, mint egy ember). A kommunikációt azonban nem elég elindítani, hanem fenn is kell tartani. Erre utal a fatikus funkció fogalma. A fatikus funkció megnyilvánulásainak tekinthetjük azokat az eseteket, amikor újra megerősítést nyer a kapcsolat a feladó és a címzett között (ilyen például, amikor hallózunk telefonbeszélgetés közben). A szavak a nyelvi kommunikációban nem önmagukért vesznek részt, hanem az őket körülvevő környezetre, illetve világra utalnak. Ezt fejezi ki a referenciális funkció fogalma. A hétköznapi kommunikációban a referenciális funkció általában problémamentesen működik. Az irodalomban már nem ez a helyzet. (A későbbiekben utalni fogok rá, hogy az irodalmi kommunikáció kapcsán a referencialitás kérdését némi körültekintéssel kell kezelnünk.) A kommunikáció során előfordulhat, hogy a kód bizonytalanná válik és tisztázásra szorul. Ilyenkor lép működésbe a metanyelvi funkció.

Kiemelt helyen érdemes tárgyalni a **poétikai funkciót**, ez foglalja ugyanis magába Jakobson válaszát arra a kérdésre, hogy miben specifikus kommunikációs forma az irodalom. Előtte azonban fontos leszögezni, hogy a poétikai funkció – akárcsak a nyelv többi funkciója – Jakobson szerint nem csupán az irodalomra érvényes. Mi tehát a poétikai funkció? Már a formalisták kiindulópontját is az képezte, hogy az irodalmi kommunikáció eltér a hétköznapiótól, amennyiben az előbbiben bekövetkezik egyfajta eltávolítás, melynek során maga a nyelvi megformáltság, a nyelv nyelvisége kerül a középpontba. A poétikai funkció valami nagyon hasonlóra utal. E funkció előtérbe állításával Jakobson egyértelművé tette, hogy funkcióját tekintve az irodalmi nyelv más megítélés alá esik, mint a nyelvi megnyilatkozások egyéb formái. Jakobson nem tagadta, hogy az irodalomnak is van például referenciális funkciója, de nem abban látta az irodalom lényegét, hogy az a világról fogalmaz meg állításokat. Az irodalom mindenekelőtt nyelv, ez pedig azt is jelenti, hogy egyáltalán nem mellékes kérdés, milyen szavakat választ az író, amikor ír, vagy hogy milyen a mondatainak grammatikája és retorikai felépítése. Ugyanakkor látnunk kell azt is, hogy a poétikai funkció túlmutat azon az elképzelésen, mely szerint az irodalom retorizált (díszített) beszéd. Jakobson szerint egy irodalmi mű nem attól irodalmi, hogy szépen van megírva (jelentsen ez bármit), hanem attól, hogy a kommunikáció funkciói közül a poétikainak juttatja a legnagyobb szerepet.

5. A posztmodern irodalomtudomány

A posztmodern megnevezés egy olyan időszakra utal, amely a modern után következik. Hogy ez a modern után következő korszak valami egészen más, mint a modern, vagy annak folytatásaként kell elgondolnunk, az sokáig vita tárgyát képezte. A kérdés megválaszolását az is megnehezíti, hogy – mivel időben hozzánk nagyon közel álló eseményekről és tendenciákról beszélünk – nem rendelkezünk kellő távlattal ahhoz, hogy mindenre kiterjedően átlássuk a kérdést. Ezzel magyarázható a megnevezés provizórikus jellege is. A posztmodern valamikor a hatvanas évek folyamán bontakozott ki, a hetvenes években pedig már megjelentek az első komolyabb reflexiók is, amelyek megpróbálták leírni a posztmodern legfőbb jellemzőit. Ezek közül feltétlenül meg kell említenünk Jean-François Lyotard *A posztmodern állapot* című tanulmányát. Lyotard a posztmodernt a **nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként** határozza meg. Nagy elbeszélések alatt itt nem egy irodalmi műfajt kell értenünk, hanem olyan, totalitásra törekvő, racionalista világmagyarázatokat, mint amilyenekkel a modernség rukkolt elő (Lyotard többek között a szellem dialektikáját és a jelentés hermeneutikáját említi meg).

A posztmodern egy mindent átfogó világmagyarázat helyett az egymással rivalizáló kis elbeszéléseket, vagy – Wittgenstein fogalmát kölcsönözve – az egymásra lefordíthatatlan nyelvjátékokat helyezi előtérbe. Hangsúlyozza a **jelentés pluralizmusát** és a diskurzusok heterogenitását. A posztmodern elméletírók szerint a gondolati rendszerek nem rendelkeznek stabil centrummal, a középpont mindig elmozdul, és ennek következtében megragadhatatlan marad. Érdekes módon a posztmodern ezt nem fogja fel tragikusan, sőt éppen ellenkezőleg, a jelentés totalizálhatatlansága ahhoz járulhat hozzá, hogy érzékenyebbé válunk a különbségekre. A posztmodernben fontos szerepet játszik a korábban elnyomott társadalmi rétegek (a nők, a homoszexuálisok, a gyarmatosítottak stb.) nézőpontjának figyelembe vétele.

A posztmodern minden eddigénél radikálisabban teszi fel azt a kérdést, hogy mi számít tudásnak. Nyilván az sem véletlen, hogy ennek a kérdésnek a megválaszolása abban a korban válik égetően fontossá, amikor az emberiségnek már-már feldolgozhatatlan mennyiségű információval kell megbirkóznia. A felvilágosodás ábrándja, az egyetemes tudást magába foglaló enciklopédia gondolata végérvényesen a múlté.

A posztmodernben a tudás már szétforgácsolódott és specializálódott; szaktudássá vált. Ha viszont nincs már reményünk egy mindenre kiterjedő, átfogó tudásra, akkor számot kell vetnünk azzal a kérdéssel is, hogy „ki dönti el, mi a tudás” (Lyotard 1993, 23).

A **tudás és a hatalom** viszonyát számos, nagy hatású írásban elemezte Michel Foucault. Foucault elvetette azt a hagyományos elgondolást, amely szerint a hatalom egyenlő az elnyomással. Rámutatott arra, hogy a hatalom elsősorban különböző intézményekhez kapcsolódó diskurzusokon keresztül érvényesülő gyakorlat. A hatalom nem valamilyen homogén entitás, amely az emberek felett áll, hanem olyan működésmód, amelynek az egyes egyének is a részét képezik. A hatalom nem mindig tiltás formájában érvényesül, hanem gyakran felügyeletként. Meghatározza például, hogy miként beszélhetünk valamely tárgyról (például a szexualitásról), és előírja az igazság keresésének maximáját is, amelyet Foucault azonosnak tartott az igazság előállításának gyakorlatával.

A posztmodern radikális kritikával illeti azt a szubjektumfelfogást, amelyet Descartes nevéhez szokás társítani. A szubjektum válságával már a modern is szembe-sült, a posztmodern azonban még tovább mélyíti ezt a válságot. Míg a modernnek elsősorban azzal kellett szembenéznie, hogy a szubjektum nem egységes, addig a posztmodern arra is rámutat, hogy **a szubjektum létezése nyelvi feltételekhez köthető**. Már Friedrich Nietzsche, a 19. század egyik nagy hatású gondolkodója úgy vélekedett, hogy a szubjektum nem más, mint grammatikai fikció. Ennek a gondolatnak a lényege – némileg egyszerűsítve – a következőképpen foglalható össze: az, hogy önmagunkra egységes énként tekintünk, annak köszönhető, hogy a nyelvben létezik egy olyan elem, amelyet egyes szám első személyű személyes névmásnak hívunk, s amellyel – különös módon – mindannyian azonosulni tudunk. A posztmodern erre a nietzschei gondolatra támaszkodik, amikor a nyelv elsőbbségét hirdeti.

Az úgynevezett **nyelvi fordulat** azonban nemcsak a szubjektumot érinti, hanem a nyelv és a valóság viszonyát általában. A posztmodern egyrészt megfordítja a kettő közötti hagyományos viszonyt, és immár a nyelvet tartja elsődlegesnek a valósághoz képest. Ennek háttérében az a gondolat áll, hogy a szavak nem egyszerűen megnevezik a dolgokat, hanem egyúttal értékekkel is felruhazzák őket, magyarul: a szavak nem semlegesek. Másfelől a posztmodern azt is megmutatja, hogy a nyelv egy uralhatatlan jelrendszer. Nem tudjuk tetszőlegesen használni, és időnként kicsúszik az irányításunk alól.

A posztmodern irodalomban ennél fogva a nyelv önreflexív jellege kerül előtérbe. Problematizálódik az **eredet kérdése** (a posztmodern elveti az eredetiség gondolatát, és teret ad az intertextualitás különböző formáinak), valamint nagyobb szerepet kap az irónia. Ugyanakkor a posztmodern irodalom előszeretettel provokálja hagyományos olvasói szokásainkat (amikor például megbontja az olvasás linearitását, vagy elmosza a határokat a valóság és a fikció között), és szívesen él az elit és a populáris irodalmi kódok egymásba játszatásának lehetőségeivel (lásd Umberto Eco vagy Kurt Vonnegut regényeit).

5. 1. A posztstrukturalizmus

Ha a strukturalizmus és a posztstrukturalizmus viszonyát egyetlen szemléletes képben szeretnénk megragadni, akkor azt mondhatnánk, hogy a strukturalista úgy tekint az irodalmi műre, mint egy barackra, a posztstrukturalista ezzel szemben az irodalmi műben egy hagymát lát. Természetesen ebben az esetben nem a barack és a hagyma elfogyasztása lesz fontos, hanem a felépítésük. A barack, mint köztudott, csonthéjas magvú gyümölcs, azaz rendelkezik egy szilárd maggal, amelyet csonthéj burkol be. A hagyma ezzel szemben nem rendelkezik ilyen szilárd maggal, hanem rétegekből tevődik össze. Ebből könnyen leszűrhető, hogy a strukturalista feltételezi, hogy az irodalmi műnek van egy szilárd magva, amely a megfelelő módszer alkalmazásával feltárható, míg a posztstrukturalista nem gondolja azt, hogy lenne a műnek ilyen szilárd magva; szerinte az irodalmi mű különböző rétegekből tevődik össze, és a mű befogadásakor ezeket a rétegeket „hántjuk le” a műről.

A strukturalizmusból a posztstrukturalizmusba történő átmenet nagyszerűen megfigyelhető Roland Barthes munkásságában is. A kezdetben nyelvészeti terminusokban gondolkodó és a nyelvészet módszereit alkalmazó Barthes 1970-ben megjelenteti *S/Z* című könyvét, amely egy nem szokványos elemzés Balzac egyik novellájáról, a *Sarrasine*-ről. Barthes ebben a művében már maga mögött hagyja a strukturalista módszert. Immár nem az a célja, hogy meghatározza a mű struktúráját, hanem hogy nyomon kövesse a jelölők mozgását, s így feltárja a mű jelentésének pluralizmusát. Igaz ugyan, hogy továbbra sem mond le a kód fogalmáról, de már nem törekszik arra, hogy merev rendszerként láttassa az elemzett művet. „[K]om-

mentárunk nem tömbösíti a szöveget, hanem csillagokká repesztí szét” (Barthes 1997, 25). E megfogalmazás arról is árulkodik, hogy Barthes könyve több egyszerű értelmezésnél, magáról az értelmezés természetéről is szól.

Barthes kivételesen érzékeny volt arra a kérdésre, amely egyre nagyobb szerepet játszik napjaink irodalomtudományos gondolkodásában is: vannak-e az olvasásnak olyan tényezői, amelyek nem képezik részét a megértésnek, s ennél fogva kívül maradnak az értelmezésen? Az *olvasásról* címet viselő előadásában Barthes felvet ilyen szempontokat, mindenekelőtt a **vágy** fogalmát (amelyet egyébként a pszichoanalitikus Jacques Lacantól kölcsönöz). Úgy véli, hogy a vágy – amely természeténél fogva nem racionális – nagy mértékben meghatározza olvasói tapasztalatunkat, ugyanakkor destabilizál minden értelmezést. Barthes a vágy különféle típusait különíti el. Az első, amikor az olvasó fetisizálja a szöveget, vagyis amikor örömet leli a leírt szavakban. A másodikat az olvasás metonimikus élvezetének nevezi. Ez akkor lép működésbe, amikor az olvasó be akarja kebelezni a szöveget, nem bírja abbahagyni az olvasást. A vágy harmadik típusa – amely nem jelentkezik minden olvasónál – annak vágya, hogy mi magunk is írjunk. Nem feltétlenül olyat, mint az éppen olvasott szöveg, hanem egyszerűen csak írjunk.

A vágy fogalmának bevezetése az olvasás erotikus jellegének felismeréséhez vezet. Barthes, aki élete vége felé hedonista olvasónak nevezte magát (nem pejoratív értelemben), rámutatott egy nagyon fontos dologra, arra, hogy az olvasás mindenekelőtt örömforrás. A *szöveg öröme* című írásában elkülönítette egymástól az **öröm** és a **gyönyör** fogalmait. Míg az öröm társadalmi jelenség (és ennek köszönhetően leírható), addig a gyönyör aszociális. Saját olvasói gyönyörünket nem tudjuk átruházni másokra, de még csak beszélni sem tudunk róla az irodalomelmélet hagyományos nyelvén, mondja Barthes, miközben mondanivalójához egy olyan formát választ, amely nemcsak a strukturalizmuson van túl, hanem az irodalomtudományon is: a töredékes írást.

Barthes rövidebb írásai közül feltétlenül meg kell még említenünk kettőt: *A szerző halála* és *A műtől a szöveg felé* címűeket. Az előbbi – melynek tételmondata így hangzik: „Az olvasó születésének ára a szerző halála.” – szorosan illeszkedik abba a tendenciába, amely a 20. század kezdetétől az irodalomtudományi vizsgálódásokat jellemzi. A szerző immár nem a jelentés birtokosa, hanem egy funkció, amely többek között arra szolgál, hogy a szövegeket osztályozni tudjuk. Ha az olvasott szöveget a feltételezett szerzői szándékra vezetjük vissza, lezárjuk a szöveg jelentését, amely

ezáltal elveszíti az irodalmiságát, és nem lesz több egy olyan üzenetnél, mint amilyenekkel a hétköznapiakban is találkozunk. Az irodalom azonban – mutat rá Barthes – éppen azzal szembesít bennünket, hogy a jelentés sosem stabilizálható. Ahhoz, hogy egyáltalán képesek legyünk olvasni a művet, le kell mondanunk a szerzői szándék felkutatásáról, hiszen ha mindenáron erre akarnánk visszavezetni a jelentést, önmagunkat kötnénk gúzsba.

A *műtől a szöveg felé* című írás két olyan fogalmat különít el egymástól, amelyeket gyakran össze szoktunk keverni: a művet és a szöveget. Barthes szóhasználatában a kettő nem ugyanaz. Míg a mű alapvetően egy jelöltre záródik, addig a **szöveg** fő jellemzője az, hogy utal más szövegekre. A szöveg tehát mindig túllép a művön, átlépi annak határait. A szöveg szó etimológiailag rokon a szövet szóval. Ahogyan egy szövet szálai mindig kapcsolódnak a szövet más szálaihoz, úgy a szöveg is mindig kapcsolódik más szövegekhez. A szöveg (vagyis a *textus*) minden esetben szövegközi (vagyis *intertextus*). Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a szöveget nem feltétlenül az úgynevezett (szövegen kívüli) valóság előzi meg, hanem tulajdonképpen más szövegek. Ez a jelenség nem 20. századi találmány, de a 20. században kap nevet; úgy fogják hívni: **intertextualitás** (magyarul szövegköziség).

Már az ókori szerzők is egymást idézték, egymásra hivatkoztak, vagyis minden probléma nélkül alkalmazták az intertextualitás kínálta lehetőségeket. Nyugodtan kijelenthetjük tehát, hogy az intertextualitás az irodalommal egyidős, sőt talán még azt is megkockáztathatjuk, hogy az intertextualitás az irodalmiság egyik lényegi alkotóeleme. Ezt azonban ki kell egészítenünk azzal az észrevétellel, hogy nem csak az irodalom területén beszélhetünk intertextualitásról. Az intertextualitás elméletének egyik forrását Mihail Bahtyin orosz irodalomtudós ötvenes években írt írásaiban találjuk meg. A *beszéd műfajai* című tanulmányában Bahtyin abból a megfigyelésből indul ki, hogy mindennapi beszédünkben vannak bizonyos, viszonylag megszilárdult megnyilatkozási formák. Ezeket ő beszédműfajoknak nevezi és két csoportjukat különíti el: az egyszerű beszédműfajokat (amilyenek például a mindennapi párbeszéd típusai) és a származékos beszédműfajokat (ide tartoznak a drámák, a regények stb.). Bahtyin szerint bizonyos értelemben senki sem beszél elsőként, ami annyit jelent, hogy szavaink korábbi – saját és idegen – megnyilatkozások közegébe kerülnek be.

Bahtyin gondolatait fejleszti tovább a hatvanas évek második felében Julia Kristeva (Barthes egyik tanítványa), aki a szöveget mint olyat a jelentőfolyamat sajátos tere-

peként értelmezi. A szöveg nemcsak megteremti, de át is alakítja a jelentést, így nem elég vele kapcsolatban struktúráról beszélnünk, hanem a szöveget folyamatként – **strukturálódásként** – kell elgondolnunk. Ez elsősorban annak köszönhető, hogy egy szöveg terében mindig más szövegekből származó megnyilatkozások keresztezik egymást. Attól függően, hogy a szöveg milyen más szövegekkel kerül kapcsolatba, újabb és újabb jelentéseket termel. Mindez azt eredményezi, hogy létrejön egy olyan olvasási mód, amelyet intertextuális olvasásnak nevezhetünk, s amelynek lényege, hogy „szétfeszíti a szöveg linearitását” (Jenny 1996, 33). Amikor az olvasó az olvasott szövegben felfedez egy intertextust, akkor bizonyos értelemben megszakad az olvasás folytonossága, hiszen az olvasó egyszeriben egy másik szövegben találja magát. Persze hozzá kell ehhez tenni, hogy egy intertextus felismerése mindig függ az olvasó olvasottságától, illetve emlékezőképességétől is.

Két szöveg között többféle intertextuális kapcsolat lehet. Az intertextualitás legnyilvánvalóbb formája a szó szerinti idézet, de vannak kevésbé nyilvánvaló megnyilvánulásai is. Gérard Genette például beszél **paratextusokról**. Ide sorolható a „cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, előljáró beszédek stb.; lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók; illusztrációk; mellékelt szórólap, címszalag, borító és számos más járulékos jel, sajátkezűleg vagy mások által bejegyezve, melyek a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek, sőt olykor kommentárt is, hivatalosat vagy félhivatalosat” (Genette 1996, 84). A **metatextualitás** az a kapcsolat, amikor egy szöveg kommentárként egy másik szövegről szól, de nem idézi azt szó szerint. Az **architextualitás** műfaji intertextualitást jelent, vagyis az intertextualitásnak azt a fajtáját, amikor a műfaj teremt kapcsolatot két szöveg között. A **hipertextualitás** (vagy hypertextualitás) fogalma alá pedig besorolhatunk „minden olyan kapcsolatot, amely egy B szöveget (hypertextus) egy korábbi A szöveghez fűz (hypotextus), melyre nem kommentárként fonódik rá” (Genette 1996, 86).

Előfordulhat olyan eset is, amikor egy szöveg önmagával, illetve önmaga egyik részével lép intertextuális viszonyba. Ezt nevezzük belső intertextualitásnak, más néven **autotextualitásnak**. Az autotextualitás formái is változatosak lehetnek. Ide sorolható például az önidézet (amikor egy szöveg szó szerint megismétel egy korábbi szövegrészt), a variáns (amikor nem idézi szó szerint a korábbi szövegrészt, hanem annak egyfajta változatát, variánsát nyújtja), valamint a rezümé (amikor a szöveg röviden összefoglalja a korábban mondottakat vagy azok egy részét). Az autotextualitás egyik legérdekesebb esete az úgynevezett **kicsinyítő tükör** (*mise en abyme*).

Ez nem más, mint magának az elbeszélés témájának tükrözéses jellegű megkettőzése, más szóval egy olyan önértelmező alakzat, amely „kicsiben” a mű egészéről szól.

Összefoglalva az elmondottakat: a posztstrukturalista szemléletmód annyiban lép túl a strukturalizmuson, hogy nem törekszik a jelentés megragadására, ehelyett a jelentés alakulását igyekszik nyomon követni. Elsősorban a szövegek közötti dinamikus kapcsolatokra, az intertextualitás különböző formáira koncentrálnak, s olyan szempontokat is előtérbe helyez, amelyek nem írhatók le a racionális diszkurzív szabályok keretei között (pl. a vágy).

5. 2. A posztmodern hermeneutika

A hermeneutika Schleiermacher óta már nem egyszerűen az írott szövegek értelmezésének tana, hanem annál jóval több: a **megértés általános elmélete**. Mint ismeretes, a hermeneutika univerzálissá tétele Schleiermacher nevéhez köthető. Ő volt az, aki elsőként rámutatott arra, hogy a megértés és az értelmezés rendelkezik egy olyan általános szerkezettel, amely nemcsak az írott szövegek olvasásakor lép működésbe, hanem például a beszélgetés szituációjában is. A 20. század elején Martin Heidegger filozófiája adott újabb ösztönzést a hermeneutikának. Heidegger abból indult ki, hogy az ember léte elsősorban megértett lét, más szóval az ember megértő módon viszonyul saját létezéséhez. A német filozófus számos példán keresztül igyekezett mindezt igazolni (csak egy példa a sok közül: az utcáról besűrűződő zajok, amelyeket hallunk, nem elvont zörejek, hanem eleve mint megértett információk jutnak el a tudatunkig: az autó motorjának berregését, a bezáródó kapu nyikorgását halljuk stb.). Fontos hangsúlyozni, hogy ez nem azt jelenti, hogy az ember mindig mindent megért. Éppen ellenkezőleg, a hermeneutika arra mutat rá, hogy sosem értünk mindent maradéktalanul. Megértésünk mindig részleges, ez azonban nem valamiféle hiba, hanem azzal magyarázható, hogy nem tudunk teljesen függetlenedni saját befogadói pozíciónktól.

Heidegger szerint a megértés rendelkezik egyfajta előzetességstruktúrával. Ez annyit tesz, hogy a dolgokat, amelyek megértettként kerülnek a tudatunkba, egy már létező összefüggésrendszerben – a hermeneutika ezt **horizontnak** nevezi – helyezzük el. Heidegger egyik leghíresebb tanítványa, Hans-Georg Gadamer

mindezt így fogalmazta meg: „a fogalmiság, amelyben gondolatainkat megragadni igyekszünk, előformáló, és ez előzetesen meghatározza, hogy mit foghatunk fel saját gondolati tapasztalatainkból”, azaz „csak azt értjük meg, amit egy kérdésre adott válaszként értünk” (Gadamer 1995, 44–45). Nem véletlen, ha ezek a szavak felidéznek bennünk a **hermeneutikai kör** gondolatát. A kör gondolata Gadamernél is fontos szerepet játszik. Ugyanakkor Gadamer szavai arra is rámutatnak, hogy a megértés a kérdés-felelet logikája alapján működik. Az alábbiakban mindkettőre ki fogok térni.

Hans-Georg Gadamer a 20. századi hermeneutika egyik legnagyobb hatású képviselője volt. Fő műve, az *Igazság és módszer* 1960-ban jelent meg. Gadamer – mint utaltam rá – sok tekintetben Heidegger filozófiájából indult ki, azonban nem egyszerűen megismételte mestere kijelentéseit, hanem – jó tanítványhoz illően – igyekezett továbbgondolni annak tanítását. Gadamer mindenekelőtt vizsgálat tárgyává tette a megértés előzetességstruktúrájának kérdését. Felfigyelt arra, hogy amikor egy szöveget olvasunk, akkor mindig valamilyen elvárásokkal közelítünk hozzá. Fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy ezek az előzetes elvárások akkor működnek jól, ha nem tetszőlegesek. Elvárást sok minden képezhet a befogadóban, például az, hogy rendelkezik bizonyos ismeretekkel a szerző személyét illetően, esetleg olvasta már valamely művét, vagy tud valamit az adott korról, amelyben a mű megszületett. De elvárást képezhet akár a szöveg címe is. A lényeg ezzel kapcsolatban, mondja Gadamer, hogy elvárásainkat ne terjesszük ki a szöveg rovására. Elvárásainkat meg kell próbálnunk oly módon játékba hozni, hogy azok a lehető legkevésbé veszélyeztessék a szöveg másságát. Mindezt a következőképpen is meg lehet fogalmazni: nem mindegy, hogyan lépünk be a hermeneutikai körbe.

A hermeneutikai kör kezdőpontján mindig egy elvárás helyezkedik el. A kör lényege, hogy ezt az **elvárást** konfrontáljuk a **tapasztalattal**. Ilyenkor megtörténhet, hogy elvárásunk módosulásra szorul vagy tévesnek bizonyul. Ez azonban nem valamiféle hiba. Éppen ellenkezőleg, Gadamer arra mutat rá, hogy nincs is olyan elvárás, amely teljes egészében feloldódna a tapasztalatban. A tapasztalat Gadamer értelmezésében mindig keresztezi az elvárásokat, azaz van benne valami előreláthatatlan, valami, ami arra késztet bennünket, hogy feladjuk a korábbi vélekedésünket. Innen látható be, hogy a hermeneutikai kör nem záródik be teljesen, illetve nem ugyanoda (az eredeti elváráshoz) tér vissza, hanem egy módosult elváráshoz. Amikor tapasztalatot szerzünk valamiről (vagyis amikor megértünk valamit), akkor mindig

arra kényszerülünk, hogy felülvizsgáljuk korábbi elvárásainkat. Ezt nevezi Gadamer az elvárás és a tapasztalat dialektikájának, és felhívja a figyelmet arra, hogy ez a gondolat már Platón dialógusaiban is megtalálható.

A tapasztalat egyik feltétele a **nyitottság**. Tapasztaltnak lenni nem azt jelenti, hogy sokat tudunk, hanem azt, hogy nyitottak vagyunk az újabb tapasztalatokra. A tapasztalat lényege, hogy azt mindig magunknak kell megszereznünk, más nem szerezheti meg helyettünk (mert akkor az az ő tapasztalata lesz, nem a miénk). Amikor egy tapasztalat hatására feladjuk valamely korábbi vélekedésünket, akkor egyfajta belátást szerzünk. „A belátás több, mint valamilyen tényállás megismerése. Mindig azt jelenti, hogy elállunk valamitől, amiben addig vakon hittünk. Ennyiben a belátás mindig tartalmazza az önismeret mozzanatát” (Gadamer 1984, 250). Érdekes még egyszer hangsúlyozni: belátásra csak az tud szert tenni, aki hajlandó kitenni magát a tapasztalatnak.

Remekül példázza mindezt a beszélgetés szituációja. A tényleges beszélgetést az különbözteti meg a felszínes dialógustól, hogy míg az utóbbi esetben nem feltétlenül következik be a megértés eseménye, addig egy valódi beszélgetésből sosem úgy kerülünk ki, mint ahogyan beléptünk. Egyrészt a valódi beszélgetés mindig valamiről szól, azaz van egy jól körülhatárolható tárgya. Másrészt pedig mindig alkalmat ad arra, hogy kockára tegyük a beszélgetés tárgyával kapcsolatos előfeltevéseinket. Ha kellően nyitottak vagyunk, megtörténhet, hogy feladni vagy módosítani kényszerülünk némely előfeltevésünket, ugyanakkor azt is elmondhatjuk, hogy ilyenkor egy tapasztalattal gazdagodtunk. Természetesen nem az a cél, hogy a beszélgetés során fokozatosan feladjuk mindazt, amit korábban gondoltunk és alá vessük magunkat a beszélgetőtársnak. A valódi beszélgetés lényege a kölcsönösség; csak akkor működik, ha kellőképpen nyitottak vagyunk a másik irányában, a másik pedig kellőképpen nyitott a mi irányunkban.

Gadamer szerint ez a modell érvényesül a műalkotásokkal történő találkozásaink során is. Amikor irodalmi műveket olvasunk, az ugyanolyan **dialogikus szituációban** történik, mint a tényleges beszélgetés. Ezt, természetesen, nem szó szerint kell értenünk. Nem arról van szó, hogy az olvasó beszél a könyvöz, hanem arról, hogy – bizonyos értelemben – beszélget a könyvvel. Bár a könyv nem élőlény, ebben a helyzetben hasonló funkciót tölt be, mint a beszélgetőtárs. Ahogyan nyitottnak kell lennünk a beszélgetőtárs mondanivalójára a beszélgetés során, ugyanolyan módon nyitottnak kell lennünk arra is, hogy meghalljuk, mit akar nekünk mondani a szöveg.

Nem nehéz észrevenni, hogy ilyenkor a szöveg nem egyszerűen egy megismerendő tárgyként (objektumként) kínálkozik fel számunkra, hanem úgy „viselkedik”, mint egy másik szubjektum. Az objektummal szemben a szubjektumot az jellemzi, hogy sosem lehet véglegesen megragadni. Az irodalmi művek olvasása elemi módon képes szembesíteni bennünket ezzel a tapasztalattal. Sosem fogjuk tudni kimeríteni egy irodalmi mű értelmét. Minden újraolvasás, minden újabb befogadói szituáció arról győző meg bennünket, hogy – amennyiben nyitottak maradunk a másságára – a szöveg mást mond, mint amit korábban mondott. Az értelmezés lezárhatatlan folyamat.

A hermeneutika mindig a megértés kérdését állította középpontba. Gadamernél sincs ez másképp, csak éppen ő az **applikáció** mozzanatát tartja fontosnak a befogadás során. Az applikáció vagy alkalmazás azt jelenti, hogy az olvasottak belépnek a befogadó életvilágának összefüggéseibe és átalakítják azt. Gadamer feltételezi, hogy a megértés nemcsak a másik megértését jelenti (legyen az egy másik ember vagy egy irodalmi mű), hanem önmagunk megértését is. Amikor megértünk valamit, akkor mindig önmagunkat is megértjük valamiképpen. Az önmegértés azonban nem jelent egyet a másik másságának felszámolásával. Éppen ellenkezőleg, önmegértésre csak akkor van lehetőségünk, ha van rajtunk kívül valaki, akivel konfrontálódhatunk, s aki segíthet nekünk abban, hogy önmagunkat is jobban értsük.

A gadameri hermeneutika egyik kulcsfogalma a **hagyomány** fogalma. E fogalom a mindennapi nyelvhasználatban mindig valamilyen múltbeli és gyakran már nem élő dologra utal. A hagyományörzők például olyan régi szokások, ruházatok stb. fellelevenítésének gyakorlatát művelik, amelyek már majdnem feledésbe merültek (és éppen azért teszik ezt, hogy ne merüljenek feledésbe). Gadamernél a hagyomány némileg mást jelent. Természetesen a történetiség mozzanata itt is fontos; a hagyomány a múltban gyökerezik. Élő mivolta azonban megkérdőjelezhetetlen, noha nem mindig explicit. Gadamer szerint mindig benne állunk a hagyományban (általában több hagyományban is), a hagyomány pedig mindig meghatároz bennünket; akkor is, ha nem tudunk róla. Innen nézve válik beláthatóvá a **történetiség** lényege. A szövegek, amelyeket olvasunk, a hagyományból táplálkoznak; a kérdések, amelyeket felteszünk nekik és egymásnak, szintén a hagyomány által meghatározottak. A hagyomány nem olyan, mint egy ruhadarab, amelyet tetszőlegesen fel- vagy vehetünk. Sokkal inkább olyan, mintha elidegeníthetetlen részünk lenne.

Gadamer a hagyomány működéséből vezeti le a **hatástörténet elvét**. Ennek lényegét így foglalja össze: „Amikor a hermeneutikai szituációnkat egészében meg-

határozó történeti távolságból meg akarunk érteni egy történeti jelenséget, eleve alá vagyunk vetve a hatástörténet hatásainak. Előre meghatározza, hogy mit fogunk kérdésesnek és a kutatás tárgyának látni” (Gadamer 1984, 213). Gadamer ezzel arra céloz, hogy mindig benne vagyunk valamilyen (hermeneutikai) szituációban, és ennek megértéséhez túl kell lépnünk azon a gondolaton, mely elégségesnek tartja a jelen horizontját. A jelen ugyanis a múlt által meghatározott, vagyis magán viseli a történetiség nyomát. A történeti lét egyúttal a korlátainkkal való szembenézést is jelenti. Az, hogy nem tudjuk kivonni magunkat a hatástörténet alól, azt is jelenti, hogy megértésünk alá van vetve a történetiségnek, amely bizonyos értelemben korlátoz bennünket. Annyiban mindenképp, hogy megszabja kérdéseink irányát, és rányomja bélyegét a gondolkodásmódunkra.

Amikor kiteszük magunkat a tapasztalatnak, azzal próbára tesszük előfeltevéseinket. Ilyen próbát jelent a múlttal való találkozás is, valamint annak a hagyománynak a megértése, amelyből származunk. Vagyis a jelen horizontja nem önmagában áll, hanem a múlttal együtt létezik, illetve folytonosan alakul. Jelen és múlt között magától értetődően feszültség van, és a hagyománnyal való szembesülés pontosan ennek a feszültségnek a megtapasztalását jelenti. A hermeneutika feladata, mondja Gadamer, éppen az, hogy ne fedje el ezt a feszültséget.

Van itt azonban még egy fontos összefüggés. Igaz, hogy a hagyomány meghatároz bennünket, de csak akkor válik igazán élővé, ha képes bennünket megszólítani. Gadamer szerint a műalkotások ebből a szempontból kitüntetett jelentőséggel bírnak. A műalkotás mindig elvár valamit a befogadótól, mégpedig azt, hogy a befogadó építse be a világhoz való viszonyulásának egészébe (ezt nevezzük applikációnak, lásd fentebb). Minderre akkor kerülhet sor, ha a befogadó időt szentel a műalkotásnak. A műalkotás megköveteli a nála való elidőzést. Heideggernek *A műalkotás eredete* című tanulmányához kapcsolódva Gadamer olyan eseményről beszél a műalkotás kapcsán, „mely érvénytelenít minden eddigit és megszokottat” (Gadamer 1988, 22). A műalkotás nem csupán valamilyen, már ismert tapasztalat reprodukálását teszi lehetővé, hanem benne és általa valami új jön létre. Mindez különösen érvényes a nyelvi műalkotásokra.

Mind Heidegger, mind Gadamer a költészetet emeli ki elsősorban, mert szerintük mindenekelőtt egy költemény befogadása részesíthet bennünket abban a tapasztalatban, amit ők a műalkotás igazságának neveztek. Az igazság szót itt nem úgy kell érteni, hogy a költemény kijelentései megfeleltethetők lennének valamiféle – köl-

teményen kívüli – valóságnak. Éppen ellenkezőleg, a költészet nem olvasható referenciálisan (a szó jakobsoni értelmében), mert nincs direkt valóságvonatkozása. (A hermeneutika egy másik jeles képviselője, Paul Ricoeur úgy fogalmaz ezzel kapcsolatban, hogy az irodalmi mű referencialitása felfüggesztődik.) Ami a költészetet meghatározza, az sokkal inkább a költészeti hagyományhoz való viszonya. Minden költeményben, amely érdemes erre a megnevezésre, ott munkál a költészeti hagyomány. Egy költemény értelmezése során tehát nem az a fontos, hogy azt visszavonatkoztassuk a költő személyes tapasztalataira vagy a korra, amelyben megszületett, hanem hogy feltárjuk azt, hogy milyen viszony fűzi az adott költeményt a hagyományhoz.

5. 3. A recepcióesztétika

A hatvanas években egyfajta fordulat ment végbe az irodalomtudományos gondolkodásban: a figyelem a produkció kérdéséről egyre inkább a recepció kérdései felé fordult. Ezt a fordulatot jelzi a francia posztstrukturalizmus megjelenése, Umberto Eco könyve, a *Nyitott mű* Olaszországban, valamint a Konstanzi Iskolához kötődő recepcióesztétika megjelenése Németországban. A recepció fogalma befogadást jelent, és – mint ahogy korábban utaltam rá – a jog és a filozófia területéről érkezik az irodalomtudományba. A recepció kérdéseit vizsgáló irodalomtudósokat immár nem az érdekli, hogy milyen körülmények között és milyen élmények hatására írta meg a szerző a művét, hanem a mű és a befogadó kapcsolata. A recepcióesztétika mindazonáltal nem feledkezik meg a szerzőről sem, az irodalmi kommunikáció mindhárom instanciáját egyaránt fontosnak és nélkülözhetetlennek tekinti.

A recepcióesztétikai megközelítés alapgondolatát az a hermeneutikai belátás szolgáltatja, mely szerint a szöveg nem választható el a befogadótól, pontosabban a befogadás történeti szituációjától. Ebből az elgondolásból kiindulva problematizálja az irodalomtörténet-írás kérdését *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* című tanulmányában Hans Robert Jauss, a konstanzi recepcióesztétika legismertebb és legnagyobb hatású képviselője. Rámutat arra, hogy az irodalom története nem egy objektív folyamat, mint ahogyan azt a 19. században gondolták;

ebből kifolyólag az irodalomtörténész sem tetszeleghet többé az objektív külső szemlélő pozíciójában. Mivel az irodalomtörténész is elsősorban olvasó, akit ugyanúgy meghatároz saját korának értékrendje és kérdésirányai, mint minden más olvasót, ezért célszerű, ha saját előfeltevéseit explicitté téve fog neki az irodalomtörténet megírásának. Jauss hét tézisben foglalja össze, milyen módszertani elvek és megfontolások mentén lehet korszerű irodalomtörténetet írni.

1. tézis: Az irodalomtörténetnek az olvasó (az irodalomtörténész) előzetes olvasói befogadásán kell alapulnia. Ez egy olyan dialogikus viszonyt feltételez, amely lehetővé teszi, hogy a történeti folyamatokra az objektivitás illúzióját vetítsük ki. Az irodalmi mű nem egy önmagában létező tárgy, hanem csak a befogadón keresztül kel életre. Éppen ezért nem szabadna az irodalmi művet egyszerű emlékműként kezelnünk (amelyet pusztán csodálni lehet), hanem mindenekelőtt olvasnunk kell azt.

2. tézis: Az irodalomtörténész csak akkor kerülheti el a pszichologizálás csapdáját, ha előbb objektíválja azt az **elvárási horizontot**, amelyben a vizsgált mű megszületett. Ahogy korábban is utaltam rá, minden tapasztalatot megelőz egy elvárási. Az újonnan született művek nem légtüres térbe érkeznek, hanem egy olyan horizontba illeszkednek (vagy nem illeszkednek), amelyet a korábbi művek olvasási tapasztalatai hoztak létre. Ezt nevezzük elvárási horizontnak.

3. tézis: Ha rekonstruáltuk az elvárási horizontot, immár azt is meg tudjuk állapítani, hogy az adott mű milyen mértékben teremt **esztétikai distanciát**, azaz milyen mértékben felel meg az elvárásoknak, illetve mennyiben módosítja az előzetes elvárási horizontot. Jauss két 19. századi francia példát említ. 1857-ben jelent meg Flaubert *Bovaryné* című regénye, valamint Feydeau *Fannyja*. Mindkét regény egy szerelmi történetet mesél el, míg azonban Flaubert ezt nagyon újszerű módon (a szenvtelenség írói technikáját alkalmazva) teszi, addig Feydeau teljes mértékben alkalmazkodik a kor befogadói elvárásaihoz. Az azonnali eredmény a következő: Feydeau művét rövid időn belül tizenháromszor kiadják, Flaubert-t pedig bíróság elé állítják és azzal vádolják, hogy dicsőítette a házasságtörést. Mivel magyarázható mindez? Nyilvánvalóan az történt, hogy a korabeli befogadók számára a *Bovaryné* esztétikai distanciája túl nagy volt, és nem értették Flaubert újításának lényegét; Feydeau *Fannyja* ezzel szemben teljesítette a kor szerelmes regényeivel szemben támasztott elvárásokat. Ma azonban a *Bovaryné* a kánon része (sok helyen kötelező olvasmány), Feydeau *Fannyjára* pedig már csak az irodalomtörténészek emlékeznek.

4. tézis: Ha rekonstruálunk egy korábbi elvárási horizontot, ennek segítségével feltehetjük azokat a kérdéseket, amelyekre az adott szöveg válaszolt. Erre azért lehet szükség, hogy lássuk: a művek irodalmisága nem objektíve adott, jelentésük pedig nem független az időtől. Mindezt leginkább a **klasszikusok** példáján keresztül lehet szemléltetni. A hagyományos elképzelés szerint klasszikus műveknek azok számítanak, amelyek valami örök érvényűt és általánosan emberit ragadnak meg, ami minden kor minden befogadójának ugyanazt az üzenetet közvetíti. Jauss azonban rámutat arra, hogy ez nem így van. A klasszikusok nem azért klasszikusok, mert mindig mindenkinek ugyanazt mondják, hanem mert újra és újra képesek megszólítani a különböző korok befogadóit. Más szóval, a klasszikusok is rászorulnak az újraolvasásra.

5. tézis: Az újszerűség önmagában nem esztétikai kategória. Ha egy mű nagyon eltér az adott kor elvárási horizontjától, az még nem feltétlenül jelenti, hogy jelentős irodalmi műről van szó. Egy mű jelentősége **repciójának folyamatában** tárul fel, vagyis azon értelmezéseken keresztül, amelyeket az idők folyamán megalkotnak róla. Ha egy mű már nem képes megszólítani az új közönséget, továbbhagyományozása is kérdésessé válik. Az előző példára visszautalva: a *Bovaryné* nem azért lett jelentős regény, mert a saját korában félreértették, hanem mert mára olyan repcióitörténettel büszkélkedhet, amely meggyőzően igazolja, hogy nagy szerepet játszott a regényműfaj történeti alakulásában.

6. tézis: A repcióesztétika a diakrónia elve mellett a szinkronitás elvét is érvényesíti. Ez azt jelenti, hogy „az egyidejűleg keletkezett művek heterogén sokszínűségét egyenlőségi, ellentétes és hierarchikus struktúrákra [tagolja], és így [feltárja] egy történelmi pillanat irodalmának meghatározó jelentőségű vonatkozási rendszerét” (Jauss 1997, 71).

7. tézis: Egy irodalomtörténet csak akkor éri el a célját, ha reflektál arra is, hogy az irodalmi élmény miként hatol be az olvasó – „életgyakorlata” által meghatározott – elvárási horizontjába, hogyan befolyásolja annak világmegértését, és hogyan hat vissza társadalmi magatartására. Egyszóval, az irodalomtörténésznek nem szabad elfeledkeznie a befogadás applikatív mozzanatáról sem.

A repcióesztétikában – miként a neve is utal rá – nemcsak a repció kérdése fontos, hanem az esztétikáé is. Az esztétika hagyományosan a szépség természetével foglalkozó diszciplína. A görög *aisztheszisz* szó jelentése érzékelés, illetve felismerő látás. Ez utóbbi kifejezés arra utal, hogy a szépség szemlélése valami olyannak a fel-

ismerését is jelenti, ami a befogadóban egyfajta örömet vagy élvezetet vált ki. Az esztétika tehát a szépség érzékelésének módjait kutatja, illetve arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi játszódik le a befogadóban a szépség érzékelése során. Maga az **esztétikai tapasztalat** – amely Jauss elméletének egyik kulcsfogalma – azonban ennél némileg tágabb jelentéskörrel rendelkezik. Hogy pontosan milyen jelentések kapcsolódnak hozzá, arra Jaussnak *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai* című tanulmányában találhatjuk meg a választ.

A tanulmány az élvezet fogalmának történeti rekonstrukciójával kezdődik. Jauss felidézi, hogy az esztétikai élvezet fogalma jelentős szerepet töltött be mind az ókori (Arisztotelész), mind pedig a középkori esztétikákban (Augustinus). Az újkorban azonban sajnálatos módon azzal kell szembesülnünk, hogy az élvezet fogalma teljesen devalválódott, és szinte csak pejoratív értelemben használják. Adorno szerint az élvezet a nyárspolgár magatartását jellemzi, és mások is úgy vélekednek, hogy ami nem lép a reflexió magasabb fokára, az nem is tarthat igényt az esztétikai tapasztalat rangjára. Jauss azonban meggyőzően érvel amellett, hogy ez az elgondolás téves. Roland Barthes-ra hivatkozik (nem véletlenül), aki tőle függetlenül szintén rámutatott az élvezet fontosságára a műalkotás tapasztalatában.

Ezek után Jauss felteszi a kérdést: hogyan írható le az esztétikai tapasztalat oly módon, hogy egyúttal képes legyen számot adni az immár méltó helyére visszaállított élvezetről? A válasz így hangzik: „Az esztétikai magatartásban a szubjektum mindig eleve többet élvez, mint csak önmagát: megtapasztalja önmagát, amint elsajátít valamilyen tapasztalatot a világ értelméről, amit számára egyrészt saját teremtő tevékenysége, másrészt a másik tapasztalatának átvétele tárhat fel, valamely harmadik helyeslése pedig megerősíthet” (Jauss 1997, 172). Ami azonnal feltűnhet ebben a meghatározásban, az az, hogy Jauss nem korlátozza az esztétikai élvezetet a befogadóra. A másik fontos mozzanat pedig az elsajátítás mozzanata: ez arra utal, hogy az élvezet nem valamilyen léha dolog, hanem olyasvalami, ami képes belépni a tapasztalatot szerző saját világába, és ily módon képes azt átalakítani.

Megfigyelhető továbbá, hogy Jauss az esztétikai tapasztalatról háromféle vonatkozásban beszél. E három vonatkozásra később a következő görög kifejezésekkel utal: *poieszisz*, *aisztheszisz*, *katharszisz*. **Poieszisz**nek a műalkotás produktív esztétikai tapasztalatát nevezi, vagyis a mű létrehozásának élvezetét. Hegelre utalva azt mondja, hogy ez a tapasztalat képes arra, hogy megszüntesse a világ idegenségét, miközben a művész általa a világot saját művévé változtatja. E tapasztalat egy olyan

tudást tesz lehetővé, amely különbözik a tudomány által elérhető tudástól, valamint az egyszerű – vagyis a termék reprodukcióján alapuló – mesterségtől is.

Az **aiszthezisz** nem más, mint a receptív esztétikai tapasztalat. Az, amit Arisztotelész az utánzás okozta örömként, Kant érdek nélküli tetszéseként, a formalisták pedig eltávolításként írnak le. Akkor következik be, amikor az esztétikai tárgy szemlélése során a befogadóban megváltoznak a világ érzékelésének korábbi paraméterei. Ez tehát – röviden szólva – a műalkotás érzéki megtapasztalása.

A **katharszisz** a kommunikatív esztétikai tapasztalat. Arra utal, hogy az irodalmi mű képes arra, hogy megváltoztassa a befogadó korábbi meggyőződését, illetve képes megszabadítani őt indulataitól és szenvedélyeitől. A katarzis szó a köznyelvben is egyfajta megtisztulásra, egy korábbi állapotnak a feladására és valami újnak az eljövételére utal. Jauss elméletében ez azonos lesz azzal, amit a hermeneutika applikációnak nevez. Applikációról vagy alkalmazásról akkor beszélünk, amikor a mű belép a befogadó életvilágába és módosítja azt.

Mint látható, Jauss elméleti fejtegetései mind az irodalomtörténet-írás, mind pedig az esztétika szempontjából nagy jelentőséggel bírnak. Elméletének rokonszenves vonása, hogy az irodalmi művet nem tárgyként kezeli, hanem mint az esztétikai kommunikáció egyik instanciáját, amely ugyanolyan fontos, mint a másik kettő: a szerző és a befogadó. Jauss érdeme továbbá, hogy differenciálta az olvasás fogalmát is. Míg mások – például Barthes – egyszerűen olvasásról beszélnek, addig Jaussnál megtaláljuk az észlelő, a megértő és a történeti olvasás kategóriáit. Az észlelő olvasás a műalkotással való első – gyakran felületes – ismerkedésre utal. A megértő olvasás már egy reflektáltabb viszonyt feltételez. Történeti olvasásról pedig akkor beszélünk, ha figyelembe vesszük, hogy más korokban hogyan olvasták és értelmezték az adott művet. A történeti olvasás tehát egyben újraolvasás is.

5. 4. A dekonstrukció

A dekonstrukció elméleti alapja Jacques Derrida francia filozófustól származik. A dekonstrukció szó egyrészt két, egymással ellentétes mozzanatot foglal magába: a destrukciót és a konstrukciót, ami úgy is értelmezhető, hogy egy kétirányú vagy inkább kettős mozgásra hívja fel a figyelmet. Másrészt a kifejezés egyértelmű utalás

Martin Heidegger filozófiai programjára, amit a német filozófus úgy nevezett el, hogy a metafizika destrukciója.

Ahhoz, hogy érthetővé váljék Derridának a heideggeri destrukcióra tett utalása, egy kis filozófiatörténeti kitekintésre lesz szükség. Martin Heidegger sokak szerint a 20. század egyik legnagyobb hatású filozófusa volt. Korai fő műve, a *Lét és idő* (1927) egy olyan programot hirdetett meg, amelyhez később sokan kapcsolódtak, illetve amelyet sokan igyekeztek továbbgondolni. Heidegger abból az előfeltevésből indult ki, hogy a filozófia Platón óta tévúton jár. Ezt a megítélését arra alapozta, hogy a filozófia egyik fontos kérdését – azt, hogy mi a lét – ma már nem tudjuk megválaszolni, sőt még csak nem is értjük. Heidegger szerint ez nem volt mindig így. A Platón előtti, úgynevezett preszókratikus filozófusok még nagyon is értették, hogy mi a lét; onnantól kezdve azonban a filozófia más irányba fordult, és kezdetét vette a létfeledés. Heidegger szerint ahhoz, hogy visszatérhessünk a preszókratikus gyökerekhez, és újra képesek legyünk feltenni a „mi a lét?” kérdését, a metafizika (vagyis a nyugati filozófia) destrukciójára van szükség. A destrukció itt nem is annyira lerombolást jelent, mint inkább újragondolást. Elsősorban az alapfogalmak újragondolását. Ezt az első lépést Heidegger meg is teszi, amikor az olyan hagyományos fogalmakat, mint ember vagy szubjektum olyanokkal helyettesíti, mint jelenvaló lét vagy világban-benne-lét. Hogy az új fogalmak bevezetése maga után vonja-e a gondolkodás megváltozását, az persze nagy kérdés. Mindenesetre Derrida sem sokkal marad el Heidegger mögött, amikor új fogalmak bevezetéséről van szó. Térjünk tehát most már rá a derridai dekonstrukcióra.

A dekonstrukció ugyan Franciaországból indul, de igazi otthonra az Egyesült Államokban lel az 1960-as években (Derrida 1966-ban tartja meg híres előadását *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában* címmel a Johns Hopkins Egyetemen). Az Új Kritika, amely sokáig uralta az amerikai egyetemek irodalomtatását, ekkorra kezd kifulladásra, így a dekonstrukció kedvező feltételek közé érkezik. Különösen érvényes ez a Yale Egyetemre, ahol a hetvenes években egy iskola alakul ki a dekonstrukció amerikai képviselőiből: az úgynevezett Yale Iskola (legismertebb tagjai: Paul de Man, Geoffrey H. Hartmann, J. Hillis Miller és Harold Bloom). Derrida gondolatait azonban nem mindenhol fogadják ilyen lelkesedéssel. A dekonstrukció nagyon megosztja a tudományos világot, mert – elődeihez képest – meglehetősen radikális. Mindenekelőtt igyekszik elmosni a határokat az egyes diszciplínák (irodalomelmélet, filozófia, nyelvészet, pszichoanalízis) között, és elveti

a végső tudást mint tudományos célt. Derrida írásai nem könnyen olvashatóak (ami egyébként nem jellemző a dekonstrukció minden képviselőjére, például J. Hillis Millerre és Harold Bloomra biztosan nem), mivel szándékosan nem tesz eleget az akadémikus beszédmód elvárásainak (a fogalmi nyelvet az irodalmi nyelvvel keveri, gyakran alkalmaz szójátékokat stb.).

A dekonstrukciót ért kritikák közül különösen a hermeneutika irányából megfogalmazott kritika bizonyulhat érdekesnek, már csak azért is, mert a posztmodern hermeneutika – a dekonstrukcióhoz hasonlóan – szintén Heideggerből indul ki, csak éppen egészen más következtetésekre jut. Érdekes, hogy a közös eredet ellenére mégsem jött létre tényleges párbeszéd a gadameri hermeneutika és a derridai dekonstrukció között, ami azzal is magyarázható, hogy e két felfogás nagyon különbözik egymástól. A hermeneutika a megértést helyezi előtérbe és feltételezi a jelentés azonosíthatóságát, míg a dekonstrukció szerint a megértés csupán a félreértés egy formája, és a nyelv uralhatatlansága lehetetlenné teszi, hogy végső jelentésekről beszéljünk. Jonathan Culler értelmezésében Derrida tipikusan „kísérteties” gondolkodó (Culler az „uncanny” szót használja, amely egyrészt szembeállítható a „canny”-vel, másrészt pedig a freudi „kísérteties” [*das Unheimliche*] fogalmának angol megfelelője). A dekonstrukció nem a megnyugvásra és a megállapodásra (a konszenzusra) törekszik, hanem a játék fenntartására.

Ahelyett, hogy feltennénk a kérdést, „mi a dekonstrukció?” és megpróbálnánk választ adni rá, inkább azt érdemes megjegyeznünk, hogy a dekonstrukció éppen az ilyen típusú kérdésfeltevéssel szemben fejt ki kritikát. Derrida szerint a dekonstrukció nem módszer és nem tudományos kritika, de nem is egyfajta metanyelv. Ugyanakkor nem elemző eljárások sorozata, amelyeket elvégezhetünk a szövegen, sem pedig valamiféle technikai szabályok összessége (éppen ezért még az is kérdéses, hogy tanítható-e egyáltalán). A dekonstrukció sokkal inkább egy olyan gyakorlat, amely minden diszciplínát áthat. Derrida egészen odáig elmegy, hogy azt mondja: nem *mi* dekonstruáljuk a szöveget, hanem *az* dekonstruálódik (vagy dekonstruálja önmagát). Innen látható be, hogy a dekonstruálás nem a szubjektum, hanem a nyelv teljesítménye. A dekonstrukció tehát „lényegét” tekintve ellenáll mindenfajta meghatározásnak.

A dekonstrukció az úgynevezett középpont-filozófiákra adott reakcióként is felfogható. Abból indul ki ugyanis, hogy sem a szűkebben vett vizsgálati területének – a szövegnek – nincs stabil középpontja, sem pedig az emberi tudásnak úgy álta-

lában. Derrida szerint a nyugati gondolkodás mindig is a jelentésre, a középpontra, az azonosságra helyezte a hangsúlyt, vagyis a biztos tudásra. A metafizika sok-sok évszázadon át úgy funkcionált, mint egy olyan épület, amely oltalmat ad az igazságra szomjazóknak. Számos gondolkodó épített fel ilyen bölcséleti rendszereket, őket nevezhetjük **integráló** gondolkodóknak. Velük szemben azonban mindig is léteztek úgynevezett **differenciáló** gondolkodók, akik nem az azonosságra és a jelentésre fókuszáltak, és nem egy metafizikai rendszer felépítésére törekedtek, hanem – éppen ellenkezőleg – igyekeztek a különbségekre, a jelentés sokféleségére, s ennek folytán minden rendszer vakfoltjára rámutatni. Ez egyébként nem feltétlenül jelentette részükről a metafizika elutasítását, de érdemes hangsúlyozni, hogy a differenciáló gondolkodók mindig igyekeztek távolságot tartani a filozófia bevett fogalmaitól és hagyományos megközelítéseitől.

Derrida meggyőzően mutat rá arra, hogy a nyugati gondolkodást mindig is a **logocentrizmus** jellemezte, vagyis mindig valamilyen lényegnek a keresését állította középpontba. Bár ez a „lényeg” különböző neveket kapott az idők során – olyanokat, mint eidosz, arché, telosz, szubsztancia, szubjektum, Isten, ember és hasonlók –, a lényegen ez nem változtat: a nyugati gondolkodás mindig feltételezte ennek a meglétét, illetve ezt tekintette fontosnak. Eközben azonban nem tudatosította azt, hogy minden ilyen fogalomnak van egy ellentétpárja, amely a háttérben (elnyomva) marad. Derrida ezeket **szupplementum**oknak nevezte, és azt hangsúlyozta, hogy az olyan oppozíciókat, mint jelenlét/távollét, beszéd/írás, filozófia/irodalom, szó szerinti/metaforikus, centrális/marginális stb. éppen azért szükséges dekonstruálni, hogy kimozdítsuk a helyéből az uralkodó szempontrendszert és érvényre juttassuk azt, ami addig elnyomott volt. Ebből is látható, hogy a dekonstrukció nem valamiféle nyelvi anarchiát vagy nihilizmust hirdet (mint egyes bírálói tévesen vélték), hanem a különbségek iránti érzékenységre és a másik iránti nyitottságra hívja fel a figyelmet.

Derrida gondolkodásának egyik kulcsfogalma a *différance* fogalma (magyarul az **el-különböződés** szóval szokták visszaadni) egy lefordíthatatlan szójátékon alapul. A *différance* a franciában különbséget jelent. Amikor Derrida kicseréli a *différance* szó *e* betűjét egy *a*-ra, akkor egy olyan különbséget vezet be, amely csak írásban mutatkozik meg (hiszen egyébként mindkét szót ugyanúgy kell kiejteni). A franciában a *différer* igének két jelentése van: 1. elhalasztani, halogatni, elodázní, 2. nem identikusnak, másnak lenni. A *différance* *e* kettő együttesét jelenti. Mire utal itt az elha-

lasztás? A jel természetéhez hozzátartozik, hogy valamit olyat jelöl, ami nincs jelen, vagyis a távollévőt helyettesíti. A jelölés gyakorlata ennek értelmében elodázza azt a pillanatot, amikor magával a dologgal találkozhatunk. Derrida ugyanakkor felteszi a kérdést, hogy mi van akkor, ha a jelnek e másodlagos voltát kétségbe vonjuk. Saussure híres mondatát idézi, amely szerint „a nyelvben csakis különbségek vannak”. Ebből Derrida számára az következik, „hogy a jelölt fogalom önmagában, azaz egy olyan elégséges prezenciában, mely csak önmagára utal, soha sincs jelen. Minden fogalom törvényszerűen egy láncolatba vagy egy rendszerbe illeszkedik, melyen belül a differenciák szisztematikus játéka révén egy másikra, más fogalmakra utal. Egy ilyen játék, az el-különböződés (*différance*) tehát már nem egyszerűen fogalom, hanem a fogalmiság, a fogalomalkotás, általában a fogalomrendszer lehetősége” (Derrida 1991, 49).

A *différance*-nak erre a mozgására *Grammatológia* című művében Derrida az írás fogalmát használja. Mindenekelőtt azt érdemes hangsúlyozni, hogy az írás fogalma nem hagyományos értelemben jelenik itt meg. Derrida rámutat arra, hogy a nyugati gondolkodás mindig igyekezett megvédeni a logoszt az írással szemben. Ez azonban egyrészt paradoxonokhoz vezetett (mint Platónnál, aki bírálta az írást, miközben maga is írt), másrészt pedig ez tehető felelőssé a logocentrikus gondolkodásmód egyeduralmáért is. Az írás ezzel szemben bevezeti a különbséget, „egyszerre íródik és törlődik, és [...] épp ezért egyetlen nyelvészeti rendszeren belül sem helyezhető el” (Orbán 1994, 140). Az írásban megtörténik a dekonstrukció kettős mozgása, amely lehetetlenné teszi, hogy teljes jelenlétről beszéljünk. Nem meglepő tehát, hogy Derrida a szövegre nem valamiféle struktúraként tekint, hanem elsősorban folyamatként. Nagy mértékben kapcsolódik az intertextualitás elméletéhez, amikor azt hangsúlyozza, hogy a szövegek folyamatosan átlépnek egymásba, láncolatokat alkotnak, újrendeződnek. Ez az állandó mozgás pedig azt vonja maga után, hogy a jelentés szétszóródik (Derrida erre a **disszemináció** fogalmával utal).

Eddig jobbra a dekonstrukció filozófiai vonatkozásairól volt szó, Derrida azonban nagyon fontos szerepet tulajdonított az irodalomnak is. Az irodalom ugyanis az a terület, amely par excellence módon szembesít bennünket a szöveg írott jellegével, a nyelv szabályainak áthágásával, valamint a jelentés totalizálhatatlanságának tapasztalatával. A nyelv kettős jellege talán sehol sem mutatkozik meg olyan jól, mint az irodalomban: az irodalmi mű egyrészt egy világot konstituál és magyaráz, miközben létrehoz egy normát; ugyanakkor ezt a normát át is hágja, és lehetővé teszi

a jelentések szóródását. Derrida sokat idézett állítását, mely szerint „nincs semmi a szövegen kívül”, nemcsak abban az értelemben kellene felfognunk, hogy az irodalmi szöveg sosem utal egyértelműen valamilyen „szövegen kívüli” valóságra (erről már korábban is volt szó), hanem a hagyományos értelemben vett kommentár kritikájaként is. A kommentár ugyanis mindig egy szövegen kívüli szempont alapján próbálja meg értelmezni a szöveget, ennek következtében pedig rögzíti annak referenciáját. Ezzel szemben a dekonstruktív olvasás nem a szövegen kívülre mutat, hanem magában a nyelvben, illetve az írásban megy végbe.

Hogyan kellene ezt elképzelnünk? Mindenekelőtt úgy, hogy elkülönítjük az értelmezés két lépcsőfokát. Az első nevezhetjük lineáris olvasatnak; ez még megmarad a hagyományos kommentár keretei között, vagyis valamilyen kontextus felől közelítve a szöveghez stabilizálni igyekszik annak jelentését. Ezt az olvasatot azonban egy nem-lineáris, differenciáló (a különbségekre fókuszáló), dekonstruktív olvasatnak kellene követnie, amely képes rámutatni az első olvasat metafizikai előfeltevéseire. Az értelmező feladata tehát nem csupán az, hogy megállapítson bizonyos jelentéseket, hanem az, hogy nyomon kövesse azt a kettős mozgást, amelyet minden szöveg elvégez, s e folyamat során rámutasson arra, hogyan ássa alá a szöveg saját előfeltevéseit, azaz miképpen dekonstruálja önmagát. Derrida úgy véli, hogy csak ebben az esetben tudunk hűek maradni a szöveghez, és csak így leszünk képesek elkerülni, hogy megszüntessük a szöveg másságát.

A dekonstrukció felismeréseinek irodalmi gyakorlatba történő átültetésében élen járónak számít Paul de Man munkássága. Neki köszönhetjük a **retorikai olvasás** elméletét és gyakorlatát. A retorika de Mannál nem az ékesszólás tudománya, és ennél fogva nem is a hallgatóság meggyőzésére irányul, hanem magának az irodalomnak az alaptermészetét jellemzi. „[É]n habozás nélkül magával az irodalommal azonosítanám a nyelv retorikai, figurális potenciálját” – olvashatjuk *Az olvasás allegóriái* című könyvében (de Man, 1999, 23). De mit is jelent itt a „figurális potenciál” kifejezés? De Man ezt egy hétköznapi példán keresztül világítja meg. Képzeljük el – így a példa – Archie Bunkert és a feleségét, amint éppen Archie tekecipőjéről beszélgetnek. A feleség kérdésére, hogy a cipőt vajon felül- vagy alulfűzve szeretné-e viselni, a férj a következőt válaszolja: „Mi a különbség?” A feleség erre türelmesen magyarázni kezdi, hogy mi a kettő között a különbség, mire Archie dühbe gurul, hiszen a „Mi a különbség?” kérdéssel éppen arra szeretett volna utalni, hogy egyáltalán nem érdekli, hogyan lesz befűzve a cipő. Mi történt? Mindössze annyi, hogy

ugyanaz a grammatikai szerkezet két, egymástól eltérő (és egymást kizáró) jelentést hozott létre. De Man rámutat, hogy nem arról van szó, hogy a kijelentés szó szerinti jelentése volna az elsődleges, a retorikai pedig a származtatott. Mind a kettő egyformán elsődleges – csak éppen ellentmondanak egymásnak.

Ha – mint a fenti példa is bizonyítja – figuratív potenciáljánál fogva a nyelv képes arra, hogy a hétköznapiakban is uralhatatlanná váljon, akkor ugyanez fokozottan elvárható az írott szövegek (különösen az irodalom és a filozófia) területén is, ahol a tét már jóval több, mint egy pár tekecipő. A trópusok nem egyszerűen járulékos díszítőelemek; a nyelv eleve **figuratív**. Ennek köszönhetően pedig gyakran vagyunk kénytelenek szembesülni azzal, hogy uralhatatlanná válik. De Man meggyőzően mutat rá arra, hogy a nyelv nem úgy működik, mint egy eszköz, amit képesek vagyunk irányítani, éppen ellenkezőleg, a nyelv folyamatosan kicsúszik a kezünk közül és mindig más is mond, mint amit mondani akarunk. Sehol sem válik annyira nyilvánvalóvá ez a tapasztalat, mint az irodalomban.

Idézzük fel példaként Szabó Lőrinc egyik versét, *Az Egy álmait*, pontosabban annak következő részletét: „Ketten vagyunk, én és a világ, / ketrecben a rab...” Hogyan is értelmezhető ez a két sor? Első körben talán úgy, hogy felállít egy analógiát, mely szerint az én és a világ úgy viszonyul egymáshoz, mint a rab a ketrecéhez, azaz az én úgy van a világban, mint rab a ketrecében. Teljesen világos. Csakhogy ha alaposabban megnézzük a szöveget, látni fogjuk, hogy az én nem feltétlenül azonosítható a rabbal. A felállított analógia lehetővé tesz egy olyan olvasatot is, amely szerint az én nem a rab, hanem a ketrec, amelyben rabul van ejtve a világ. Ez pedig már egészen mást jelent. Újra szembesültünk tehát azzal, hogy egyazon kijelentés képes két, egymástól eltérő, mi több, egymásnak homlokegyenest ellentmondó jelentést produkálni, miközben eldönthetetlen marad, hogy a kettő közül melyik az elsődleges. A dekonstruktív retorikai olvasás elsősorban tehát arra irányul, hogy a nyelvnek ezt a tropikus jellegét és az ebből fakadó **uralhatatlanságát** felmutassa.

A dekonstrukciónak ez a (sokak számára frusztráló) nyelvfelfogása alaposan megrengette az irodalomtudomány egyes alapelveit, mindenekelőtt azt az elképzelést, amely minden tudomány előfeltétele: hogy az igazság megragadható. Anélkül, hogy csökkentenénk a dekonstrukció jelentőségét, elmondhatjuk, hogy mára az irodalomtudomány ezen a „válságon” is túltette magát, és immár további kihívásokkal néz szembe. Ezekről azonban majd egy másik alkalommal lesz szó.

Irodalomjegyzék

- ANGYALOSI Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*, Budapest, Osiris, 1996.
- ANGYALOSI Gergely: *Az intertextualitás kalandja*, Helikon, 1996/1-2., 3–9.
- ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*, h. n., PannonKlett, 1997.
- AUERBACH, Erich: *Mimézis*, Budapest, Gondolat, 1985.
- BABITS Mihály: Szellemtörténet = BÓKAY Antal – VILCSEK Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása* (szöveggyűjtemény), Budapest, Osiris, 1998, 171–182.
- BACHELARD, Gaston: *A tér poétikája*, Budapest, Kijárat, 2011.
- BACSO Béla: *A megértés művészete – A művészet megértése*, Budapest, Magvető, 1989.
- BAHTYIN, M. M.: A beszéd műfajai = Uő: *A beszéd és a valóság*, Bratislava, Má-dách, 1986, 357–418.
- BAHTYIN, M. M.: *A szó az életben és a költészetben*, Budapest, Európa, 1985.
- BARTHES, Roland: A strukturalista aktivitás = BÓKAY Antal – VILCSEK Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása* (szöveggyűjtemény), Budapest, Osiris, 1998, 523–526.
- BARTHES, Roland: *S/Z*, Budapest, Osiris, 1997.
- BARTHES, Roland: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris, 1998.

BLANCHOT, Maurice: *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijárat, 2005.

BÓKAY Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Budapest, Osiris, 1997.

BÓKAY Antal – VILCSEK Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása* (szöveggyűjtemény), Budapest, Osiris, 1998.

BÓKAY Antal és mtsai (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása* (szöveggyűjtemény), Budapest, Osiris, 2002.

BUJALOS István (szerk.): *A posztmodern állapot*, Budapest, Századvég, 1993.

COMPAGNON, Antoine: *Az elmélet démona*, Pozsony, Kalligram, 2006.

CULLER, Jonathan: *Dekonstrukció*, Budapest, Osiris, 1997.

DÄLLENBACH, Lucien: *Intertextus és autotextus*, Helikon, 1996/1-2., 51–66.

DÉRI Balázs és mtsai (szerk.): *Metafilológia 1. Szöveg – variáns – kommentár*, Budapest, Ráció, 2011.

DERRIDA, Jacques: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, Helikon, 1994/1-2., 21–35.

DERRIDA, Jacques: *Az el-különböződés* = BACSÓ Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 1991, 43–63.

DERRIDA, Jacques: *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor, 1998.

DERRIDA, Jacques: *A hang és a fenomén*, Budapest, Kijárat, 2013.

DERRIDA, Jacques: *Grammatológia*, Budapest, Typotex, 2014.

ECO, Umberto: Széljegyzetek A rózsá nevéhez = Uő: *A rózsá neve*, Budapest, Árkádia, 1988, 583–617.

ECO, Umberto: *Hat séta a fikció erdejében*, Budapest, Európa, 1995.

ECO, Umberto: *Nyitott mű*, Budapest, Európa, 2006.

ECO, Umberto: *Az értelmezés határai*, Budapest, Európa, 2014.

EICHENBAUM, Borisz: A „formális módszer” elmélete = BÓKAY Antal – VILCSEK Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása* (szöveggyűjtemény), Budapest, Osiris, 1998, 248–267.

ELIADE, Mircea: *A szent és a profán*, Budapest, Európa, 1987.

FARKAS Katalin – KELEMEN János: *Nyelvfilozófia*, Budapest, Áron, 2002.

FIGAL, Günter: *Tárgyiség*, Budapest, Kijárat, 2009.

FOUCAULT, Michel: *A diskurzus rendje*, Holmi, 1991/7., 868–889.

FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok*, Budapest, Osiris, 2000.

FOUCAULT, Michel: *A tudás archeológiája*, Budapest, Atlantisz, 2001.

FOUCAULT, Michel: *A fantasztikus könyvtár*, Budapest, Pallas Stúdió, 1998.

FOUCAULT, Michel: Mi a szerző? = Uő: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 119–145.

FRANK, Manfred: *A stílus filozófiája*, Budapest, Janus/Osiris, 2001.

FRYE, Northrop: *A kritika anatómiája*, Budapest, Helikon, 1998.

FRYE, Northrop: *Az Ige hatalma*, Budapest, Európa, 1997.

FÜST Milán: *Látomás és indulat a művészetben*, Budapest, Magvető, 1963.

GÁCS Annas: *Miért nem elég nekünk a könyv*, Budapest, Kijárat, 2002.

GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, Budapest, Gondolat, 1984.

GADAMER, Hans-Georg: Bevezetés Heidegger A műalkotás eredete című tanulmányához = HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*, Budapest, Európa, 1988, 7–30.

GADAMER, Hans-Georg: Filozófia és irodalom = BACSÓ Béla (vál.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza? A modern esztétikai gondolkodás paradigmái*, Budapest, Ikon, 1995, 41–62.

GENETTE, Gérard: *Transztextualitás*, Helikon, 1996/1-2., 82–90.

GENETTE, Gérard: *Metalepszis*, Pozsony, Kalligram, 2006.

HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*, Budapest, Európa, 1988.

HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*, Budapest, Osiris, 2001.

HUIZINGA, Johan: *A középkor alkonya*, Budapest, Európa, 1996.

INGARDEN, Roman: *Az irodalmi műalkotás*, Budapest, Gondolat, 1977.

ISER, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius*, Budapest, Osiris, 2001.

JAMESON, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010.

JAUSS, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1997.

JEFFERSON, Ann – ROBEY, David (szerk.): *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, Budapest, Osiris, 1995.

JENNY, Laurent: *A forma stratégiája*, Helikon, 1996/1-2., 23–50.

KANT, Immanuel: Válasz a kérdésre: Mi a felvilágosodás? = UÓ: *A vallás a pusztaság határain belül és más írások*, Budapest, Gondolat, 1974, 80–89.

KELEMEN Pál és mtsai (szerk.): *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, Budapest, Ráció, 2009.

KELEMEN Pál és mtsai (szerk.): *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*, Budapest, Ráció, 2014.

KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nyelv és lélek*, Budapest, Osiris, 2002.

KRISTEVA, Julia: *A szövegstrukturálás problémája*, Helikon, 1996/1-2., 14–22.

KULCSÁR SZABÓ Ernő: Irodalomértésünk néhány örökletes előfeltevéséről = UÓ: *Irodalom és hermeneutika*, Budapest, Akadémiai, 2000, 17–25.

LUHMANN, Niklas: Az írás formája = BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés*, Budapest, Ráció, 2005, 431–454.

LYOTARD, Jean-François: A posztmodern állapot = BUJALOS István (szerk.): *A posztmodern állapot*, Budapest, Századvég, 1993, 7–145.

MAN, Paul de: Ellenszegülés az elméletnek = BACSÓ Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 1991, 97–113.

MAN, Paul de: *Az olvasás allegóriái*, Szeged, Ictus, 1999.

MAN, Paul de: *Esztétikai ideológia*, Budapest, Janus/Osiris, 2000.

MAN, Paul de: *Olvasás és történelem*, Budapest, Osiris, 2002.

MANGUEL, Alberto: *Az olvasás története*, Budapest, Park, 2001.

MICHELFELDER, Diane P.: *Filozófiai hermeneutika és radikális hermeneutika*, Athenaeum, 1994/2., 160–176.

NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, Budapest, Európa, 1986.

ORBÁN Jolán: *Derrida írás-fordulata*, Pécs, Jelenkor, 1994.

PEIRCE, Charles Sanders: Jeltipológia = BÓKAY Antal – VILCSEK Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása (szöveggyűjtemény)*, Budapest, Osiris, 1998, 406–407.

PFEIFFER, K. Ludwig: *A mediális és az imaginárius*, Budapest, Magyar Műhely – Ráció, 2005.

PLATÓN: *Az állam*, Budapest, Cartaphilus, 2008.

RICOEUR, Paul: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1999.

RIFFATERRE, Michael: *Az intertextus nyoma*, Helikon, 1996/1-2., 67–81.

ROHONYI Zoltán (szerk.): *Irodalmi kánon és kanonizáció*, Budapest, Osiris/Lát-hatatlan Kollégium, 2001.

RORTY, Richard: *Heideggerről és másokról*, Pécs, Jelenkor, 1997.

SAINTE-BEUVE: Módszeréről = BÓKAY Antal – VILCSEK Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása (szöveggyűjtemény)*, Budapest, Osiris, 1998, 44–47.

SALLIS, John: *Mimészis és a művészet vége*, Jelenkor, 1998/7-8., 820–832.

SAUSSURE, Ferdinand de: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Budapest, Corvina, 1997.

SUTYÁK Tibor: *Michel Foucault gondolkodása*, Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2007.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: „Minta a szőnyegen”. *A műértelmezés esélyei*, Budapest, Balassi, 1995.

SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*, Budapest, Magvető, 1934.

SZONDI, Peter: *Bevezetés az irodalmi hermeneutikába*, Budapest, T-Twins, 1996.

TINYANOV, Jurij: Az irodalmi tény = BÓKAY Antal – VILCSEK Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása (szöveggyűjtemény)*, Budapest, Osiris, 1998, 228–239.

WEBSTER, Richard: *Miben tévedett Freud?*, Budapest, Európa, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés*, Budapest, Akadémiai, 1989.

Univerzita J. Selyeho
Pedagogická fakulta
Bratislavská cesta 3322
SK-945 01 Komárno
www.ujs.sk



Keserű József

Bevezetés az irodalomtudományba

Recenzensek:

Doc. PaedDr. Peter Andruška, PhD.

Mgr. H. Nagy Péter, PhD

Szerkesztő: H. Nagy Péter

Első kiadás

Nyomdai előkészítés: Attila Nagy – namedia

Terjedelem: 5,29 szerzői ív

Nyomda: Maps-Consulting Kft., Pécs.

Példányszám: 100

Kiadó: Selye János Egyetem, Komárom, 2016

Keserű József

Úvod do literárnej vedy

Recenzenti:

Doc. PaedDr. Peter Andruška, PhD.

Mgr. Péter H. Nagy, PhD.

Redaktor: Péter H. Nagy

Prvé vydanie

Tlačová príprava: Attila Nagy – namedia

Rozsah: 5,29 AH

Tlač: Maps-Consulting Kft., Pécs.

Počet výtlačkov: 100

Vydavateľ: Univerzita J. Selyeho, Komárno, 2016

ISBN 978-80-8122-174-3