

Castrenianumin
toimitteita

50

FOLIA HUNGARICA 8

IMRE László

**Az irodalmi műfajok és létformájuk
Interpretáció elméletek**

Helsinki
1996

Castrenianumin
toimitteita

50

IMRE László

Az irodalmi műfajok és létformájuk

Interpretáció elméletek



Folia Hungarica 8



Helsinki 1996

Castrenianumin toimitteita 50

Folia Hungarica 8:

Imre László: Az irodalmi műfajok és létformájuk. Interpretáció elméletek. [László Imre: Kirjallisuuden lajit ja niiden olomuodot. Tulkintateorioita.]

Julkaisijat: Castrenianumin laitokset
Suomalais-Ugrilainen Seura

Sarjan vastaava toimittaja: Seppo Suhonen

Lisätietoja: <http://www.helsinki.fi/jarj/sus/ct.html>

Taitto: Johanna Laakso



Kierrätykseen sopiva tuote
Alhaiset päästöt valmistuksessa

Hakapaino Oy, Helsinki 1996

ISBN 951-9403-93-0

ISSN 0355-0141

Tartalom

Bevezetés	4	
Az irodalmi műfajok és létformájuk		
Az irodalom fogalma	7	
Az irodalom funkciója	9	
Az irodalomtudomány	10	
A genetikus műelemzés	12	
A szerkezeti elemzés kategóriái epikus vagy drámai művek esetében	13	
A szerkezeti elemzés kategóriái lírai mű esetében	15	
Az irodalmi periodizáció	17	
A műnemek	20	
A lírai műnem	21	
A lírai műfajok	24	
Az epikai műnem	26	
A fontosabb epikatípusok	28	
Az epikus műfajok	29	
A drámai műnem	30	
A drámai műfajok	32	
Az irodalmi műfajok és létformájuk	34	
Interpretáció elméletek		
A műalkotás mint teremtett világ	39	
A műalkotás mint kommunikációs tény	42	
Az irodalmi mű mint egy hatásfolyamat kiindulópontja	45	
Az irodalomfogalmak rendszere	48	
A műalkotás pozitívista elmélete	51	
Szellemtörténet (<i>Geisteswissenschaft</i>) és szövegértelmezés	54	
Fenomenológia és strukturalizmus	57	
Strukturalista irányzatok	59	
A történetiség változatai	63	
Történetiség, stílustörténet és az irodalomtörténet „bukása”	67	
Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja	71	
Történetiség és megértés	75	
Az irodalmi kánon mint az irodalmi hagyományozódás eszköze	79	
A beszédaktus (<i>speech act</i>) elmélete	83	
A hermeneutika	85	
Befogadás- vagy recepcióesztétika	88	
A hermeneutikai interpretáció	92	
Jauss Jónás könyve interpretációja	95	
A konstrukció elmélete (Az „empirikus” irodalomtudomány)	101	
A dekonstrukció elmélete	105	
Szöveg és szövegkommentár	110	
Interpretáció és kritika	112	
Milyen mértékig „fordulat” a posztmodern fordulat (<i>The Postmodern Turn</i>)?	116	
Függelék: The development of genres in the history of Hungarian Literature (The national paradigm)		119
Utólagos megjegyzések		123

Bevezetés

Ez a vázlatos, a legfontosabb témakörökre szorítkozó irodalomelméleti áttekintés a Helsinki Egyetem magyarszakos hallgatói számára készült. Ezzel magyarázható, hogy – bár tekintettel van az európai irodalom nagy folyamataira, s hivatkozik a görög, a francia, az orosz stb. irodalom legismertebb klasszikusaira – előszeretettel utal finn és magyar példákra.

Az első rész (*Az irodalmi műfajok és létformájuk*) célja, hogy a legalapvetőbb fogalmakat tisztázza, s ezáltal segítséget nyújtson a szemináriumi dolgozatot, szakdolgozatot író hallgatóknak a műelemzések során, valamint megismertessen az irodalommagyarázat legelemibb magyar terminusaival. A hagyományos irodalmi formák, műfajok ismerete nélkül ugyanis éppen a XX. század ún. antiműfajainak, parodikus allúzióinak, intertextuális eljárásainak érzékelése ütközik nehézségekbe.

Egy ilyen méretű munka nyilvánvalóan csak a leglényegesebb kérdéseket érintheti, s csupán korlátozott számú szakkönyvet tud felhasználni. Az első rész írása során legsűrűbben a következő művekből merítettem:

Alastair Fowler: *Kinds of Literature (An Introduction to the Theory of Genres and Modes)*, Oxford, 1982.

Barta János – Kardos László – Nagy Miklós: *Bevezetés az irodalomelméletbe és az irodalomtudományba*, Bp. 1966.

René Wellek: *The History of Modern Criticism 1750-1950*, London, 1961.

Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, 1990.

Természetes, hogy a műfajokkal, a műfajok létformájával kapcsolatban a saját megelőző könyveim eredményeit is felhasználtam, illetve továbbgondoltam:

Brjusov és az orosz szimbolista regény, Akadémiai Kiadó, Bp. 1973. 133 l.

Arany János balladái, Tankönyvkiadó, Bp. 1988. 248 l.

A magyar verses regény, Akadémiai Kiadó, Bp. 1990. 314 l.

A műfajok jellegéről és fejlődéséről legújabban publikált dolgozataim, melyek az itt érintett dilemmák részletesebb kifejtését tartalmazzák:

Egyensúlyteremtés és műfaji tagozódás (A nemzeti klasszicizmus fogalmához), *Irodalomtörténet*, 1995. 1. 92-101

Műfajfejlődés vagy rendszercsere (Bevezetés egy irodalmi korszak vizsgálatához), *Studia Litteraria*, 1995. 113-123

Tűnődés a műfajokon, *Alföld*, 1995. 4. 63-70

A magyar irodalom „nemzeti” paradigmája, *Protestáns Szemle*, 1995. 1. 62-70

Eposz és történelmi regény (Az irodalomfejlődés nemzeti paradigmájához).
Hitel, 1995. 10. 80-90.

Műfaji differenciálódás és nemzeti identifikáció (A magyar regény a múlt század derekán). *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1995. 3-4. 321-334.

Analógiák és oppozíciók a magyar romantikus regényben. *Hungarologische Beiträge* 5. Jyväskylä, 1995. 29-33.

A második rész (*Interpretáció elméletek*) az irodalmi műalkotás elméleteit ismerteti, természetesen, szintén csak vázlatosan, a legfontosabb jelenségekre ügyelve. Ebben a részben az e tárgyba vágó legfontosabb magyarnyelvű összefoglalásokat kellett alapul vennem, hogy a német, angol stb. terminusok egyezményes magyar megfelelőinek rendszeréhez igazodjam. Áttekintésem éppen ezért szorosan követi Vilcsek Béla *Az irodalomtudomány „provokációja”* című könyvét (Bp. 1995.), valamint Dobos István *Bevezetés az irodalomelméletbe* című szöveggyűjteményét. Ezen kívül Szegedy-Maszák Mihály, Kulcsár Szabó Ernő, Szili József, Dobos István, Kálmán C. György, Bernáth Árpád, Dávidházi Péter, Bonyhai Gábor és mások tanulmányainak és fordításainak a felhasználásával készült a szöveg. Az *Interpretáció elméletek* című második rész már nem szűkebben vett vizsgaanyagnak számít, részben tájékoztatásul szolgál, részben a további elmélyedéshez biztosítja a bevezető lépéseket, s nem utolsó sorban bepillantást enged a magyar irodalomelmélet fontosabb eredményeibe is.

Helsinki, 1996 május

Imre László

Az irodalmi műfajok és létformájuk

Az irodalom fogalma

Mi az irodalom? Olyan művészet, amelynek szférája, anyaga a nyelv, ahogy a szobrászaté a kő vagy az építőművészeté az építőanyagok összessége. Annyiban azonban a zenéhez hasonlít, hogy annyira sem materiális létezésű, mint egy festmény vagy egy szobor. (Ugyanis ezek is csak legalább egy műbefogadó személyiség jelenléte révén válhatnak műalkotássá.) Egy kinyomtatott regény nem azonos a papír és a nyomdafesték által meghatározott, tárgyasult könyvvvel. Csak abban az esetben minősíthető műalkotásnak, ha valaki elolvassa, ahogy a zenemű, például egy szimfónia sem azonos a zeneszerző által alkotott partitúrával, kottával, s csak abban az esetben lesz műalkotás, ha elhangzik, ha a zenekar megszólaltatja.

Mi tehát az irodalom? Nyelvi műalkotás, amelynek felidéző ereje és művészi hatása van. Szűkebb értelemben írott művek összességét szoktuk irodalomnak érteni: erre utal a magyar, a finn, a latin szó is, amennyiben írásra, könyvre, betűre céloz. Ennyiben azt is mondhatjuk (Horváth János nyomán), hogy az irodalom nem más, mint írók és olvasók szellemi viszonya írott művek segítségével. A három tényező közül egyik sem hiányozhat: sem az alkotó, sem a mű, sem az olvasó. Ha viszont csak írott művek összességét tekintjük irodalomnak, akkor kirekesztjük belőle a folklórt, holott minden irodalom első korszaka a szóbeliség formájához van kötve. Hiszen az európai irodalmakat megalapozó görög irodalom klasszikusa, a homéroszi eposz is szájról-szájra terjedt, éppúgy mint a *Kalevala*, amelyet csak a XIX. században jegyzett le E. Lönnrot.

A két szféra, a szóbeliség és az írásbeliség között állandó kölcsönkapcsolat áll fent, hiszen a szóbeli műveket lejegyzik, könyv formájában megjelentetik, s ily módon hatása állandó az írott irodalomra. Másfelől viszont az írott, vagy (helytelen kifejezéssel) „magas” irodalom is folklorizálódhat: Petőfinek több verse terjedt tovább szájról-szájra, több esetben meg is zenésítették, s az éneklők nagyobbik része népdalnak fogadta el. Az íratlan irodalom műfajai (népdalok, népmesék) azonban az írásbeliség

terjedésével háttérbe szorultak. Manapság az énekelt népdal mellett talán csak az anekdota, a vicc él az emberek ajkán.

Az irodalmat nem könnyű elhatárolni nem művészi, vagy nem teljesen művészi céllal készült művektől. Tudomány és irodalom határán áll a szociográfia, a különböző emlékiratok, az ún. tényirodalom egy része. Hagyományosan (már az ókorban) kialakultak olyan műfajok, amelyek csak részben irodalmiak: a történetírás (Tacitus) vagy a szónoki beszéd (Cicero) esztétikai eszközöket is igénybe vesz hatásának fokozása érdekében.

Mivel az irodalom anyaga a nyelv, nyilvánvaló, hogy az egy nyelvet beszélők széles csoportja, a nemzet lesz az egyes irodalmak hordozója. Számptalan variáció képzelhető el, hiszen adott esetben egy nemzetnek több, vagy legalábbis két nyelven íródhat irodalma (például a finneknél a XIX. században a svéd és a finn nyelvű nemzeti irodalom, vagy a középkor magyar irodalma, mely részben latin, részben magyar nyelvű). Másfelől viszont több nemzeti irodalomnak is lehet egyazon nyelv az alapja, ezért beszélhetünk osztrák vagy svájci német irodalomról vagy kanadai angol, illetve dél-amerikai spanyol nyelvű irodalmakról. A sok-sok nemzeti irodalom alkotja az ún. világirodalmat, melynek fogalma (*Weltliteratur*) Goethétől származik. Ennek azért van nagy jelentősége, mert fordítások, hatások, átvételek révén nemzetek fölötti irodalmi folyamatok alakulnak ki: korstílusok, irányzatok stb.

Az irodalom funkciója

Az irodalom társadalmat, alkotókat és olvasókat tételez fel, s ennyiben társadalmi jelenség. Annyiban is társadalmi tudatforma, hogy valamilyen módon és formában tükrözteti, ábrázolja, visszaadja annak a közösségnek a viszonyait, gazdasági és lelki dilemmáit, amelynek közegében létrejött. Természetesen egy olyan regény, amelyet szerzője teljes mértékben annak szentel, hogy társadalmi s ehhez kapcsolódó emberi dilemmákat szemléltesen, mint például a világirodalomban Balzac, a finneknél V. Linna trilógiája (*A Sarkcsillag alatt – Täällä Pohjantähden alla*), vagy a magyaroknál Móricz regényei (*Rokonok, A boldog ember*) sokkal többet árulnak el a valóságról, mint egy lírai költemény, melynek zeneisége sok esetben csak ritmusok, hangulatok visszaadását tűzi maga elé célul. Belekerül tehát (főképpen a realista regényekbe) a társadalmi-történelmi valóság, az irodalom legfőbb tárgya azonban a meghatározott természeti, gazdasági és társadalmi viszonyok között élő ember maga, annak belső világa, érzelmi és értelmi, erkölcsi és lelki tevékenysége. Ebből a szempontból a nagy politikai, társadalmi, nemzeti kérdéseknek nincs elvi magasabbrendűsége a magánélet, a metafizikai vagy ontológiai élmények rovására.

Ismeretes módon a természeti és az emberi világ tényei és törvényszerűségei nemcsak az irodalomban, hanem a tudományban is visszatükröződnek. Az irodalomnak mint művészetnek azonban teljesen eltérőek a valóságot visszaadó eljárásai a tudományétól. A valóságot az irodalom az érzékletesség szférájában (tehát képekkel, hangokkal stb.) képezi le, a tudomány viszont fogalmakkal. A művészi megjelenítés azonban nem merül ki az érzékletességben, ez nem magyarázná meg azt, hogy a művészet időtállóbb, mint a tudomány. A műalkotás lényege, hogy a hangok, formák, szavak, azaz a szépség világában valami emberileg fontosat és örökké elevenet mond el (pl. Szophoklész: *Antigoné*). A gyönyörködtetés felkeltésére alkalmas, sűrített, stilizált forma az, ami romolhatatlan. Természetesen az irodalomnak van ismereti funkciója is: V. Linna regénytrilógiája megismerteti a külföldi olvasót a finn parasztság életével, a finn történelem fontos szakaszával a múlt század végétől a második világháborúig, Siljanpää regénye (*Nuorena nukkunut* – magyar címe: *Silja*) a finn természettel szoros kapcsolatban élő finn ember lelki világát segít megértetni. Az irodalom specifikuma az a tudománnyal szemben, hogy elsősorban nem információkat nyújt, hanem a személyiség egészére hat: nevel, gazdagít, felemel.

Az irodalomtudomány

Éppúgy tudomány, mint a fizika vagy a geográfia: leír (*description*), elemez (*analysis*), általánosít (*abstraction*). Különbözik is azonban tőlük: az egyedi, az egyszeri, az individualizáló vonások éppoly fontosak számára, mint az általánosítható jelenségek. A műalkotások ugyanis egyediségükben ragadhatók meg.

Az irodalomtudomány hosszú időn keresztül vizsgálta a műalkotások objektívnak tekintett formai és tartalmi jegyeit. Régi felismerés azonban az is, hogy az irodalmi műalkotás az olvasó tudatában realizálódik. A megértéssel, a művek eltérő értelmezésével foglalkozik a recepció-esztétika, illetve a hermeneutika. (Az irodalmi mű jelentése minden kor, de minden olvasó számára is egyedi, eltérő, még akkor is, ha az un. egyéni olvasatok között nem feltétlenül nagy a különбözés.) A műalkotás tehát egyfelől objektív, mivel számtalan egzakt vonatkozása lehet: az író életrajza, szövegvariánsok, irodalmi hatások stb. Másfelől szubjektív, mert az egyedi olvasó élményvilágának és ismereti szintjének függvénye.

Az irodalomtudomány vizsgálja a műalkotások létrejöttét (genetikus elemzés), szerkezetét (strukturális elemzés), műfaját, esztétikai és stilisztikai eszközeit. Ahhoz azonban, hogy az irodalmi művek összessége az olvasók és kutatók rendelkezésére álljon, előbb össze kell gyűjteni, ki kell adni őket, esetleg magyarázó jegyzetekkel ellátni stb. A művek megértéséhez minél többet kell tudnunk az íróról, az író koráról, a kortárs írókról és azokról az elődökről, akiknek a példáját az adott író követi. A ténymegállapító, adatfeltáró munkát nevezzük filológiának.

A filológia feladata (főképpen régebbi korok anyagának vizsgálatakor): a hiteles szöveg kiválasztása, a szerző kilétének kiderítése (ha ismeretlen), a versek kronológiájának a megállapítása. Kutatni lehet és kell a mű keletkezési körülményeit, forrásait, az író életrajzát, a műnek a gazdasági, társadalmi viszonyokkal való összefüggéseit stb. Végül fel kell dolgozni a mű hatását, utóéletét. Egy adott mű utóéletének speciális esete idegen nyelvterületen kiváltott hatása. Nagy irodalmi esemény volt például Magyarországon 1939-ben Sillanpää Nobel-díjas regényének megjelenése. Sebestyén Irén fordítása két év alatt öt kiadást ért meg. A fordítónő emlékezése szerint az „álmodozó szegény árvaleány tragikus sorsa megrendítette a magyar olvasókat. Silja ragyogó szemének tekintete behatolt a lelkek mélyére, törékeny alakja a rembrandti homályból kilépve határozott formát öltött, s a kis cseléd lány és rövid élete valósággá vált az olvasók

képzeletében: Siljához verseket írtak Magyarországon...” Domokos Péter szerint a regénnyel kapcsolatos legjelentősebb megnyilatkozás a Németh Lászlóé: „Ha a Nobel-díj fémjelzése nélkül jelenik meg, aligha tűnik fel Sillanpää regénye. Pedig remekmű; de azok közül, amelyeket nem szoktunk észrevenni. A regénynek újabb, anyagtalánabb fajából való... *Silja* egy egyéniség története két életben... Formájára: a regény háromszáz oldalas elbeszélés. Minden az időben lebeg: kép követ képet, de egyik sem szélesül drámai jelenetté; még a beszélgetések is tovalibbenő képekbe szívódnak fel. Valaki megy az időben előre s regényébe csak az jut bele – ami vele – előbb az apával, aztán a lánnyal – közvetlen történik. A könyvön át nem folyik több sors, csak ez az egy – a többiek ebben tükröződnek. Társadalom és ország ábrázolásra látszólag vézna módszer; valójában igen költői: nem itatja ki velünk a hordókat, melyekből sorra kínál. S végül mégiscsak megtudjuk, amit tudni érdemes. Mialatt *Silja* szülőhelyétől halála helyéig három mérföldet vándorol dél felé: az egész Finnország megcsillan körülötte... Oly keveset tudunk a finnekről, s akármilyen, aközt igyekszünk elhelyezni, amit tudunk. A finn nép, akárcsak a görög, egy költeményből lép elénk, s ha az ő Homérosuk alig százéves is: verseiben még anyaméh-szerűbben él az őskor, mint az *Iliás*-ban vagy *Odysseá*-ban. Mily messze került ez a Nobel-díjas költő attól az anyaméhtől; abból jött-e egyáltalán? A *Kalevala* mítosz: tehát az egész világ istenestől; *Silja*: regény, tehát csak az emberek világa, ahova az isteneknek csak álöltözetben szabad bekérődzni. A *Kalevala* azon kívül három nagy hős: három világerő magánya s egyensúlya az egész Természet-színpadán, *Silja* egyetlen hajtás – utolsó hajtás –, mely haldokolva hajt ki a szűk parasztsors rácsán a költészet napfénye felé. S a *Silja* mégis egy *Kalevala*-ág... Szlávok: mondhatnák – de valami ezüst fény csap meg, a finn tavak, az égerfalevél fonákjának ezüstje. Ennek a lágyságnak magasabbak a felhangjai. A *Kalevala* lágyul el így – sirályok és habok gyöngédségével – a vén kérője elől vízbeugró Ajno vagy az epertől teherbe esett Marjatta fölött. *Silja* az ő kései testvérük. Csaknem dekadens finomságú friss kapcsolatban van a föld és levegő isteneivel. Egyetlen szerelmi élményét is egy ilyen istennek köszönheti, aki azonban már csak „természet” névre hallgat...” (Domokos Péter: *A finn irodalom fogadtatása Magyarországon* Bp.1972.) Németh László, a kor kiemelkedő prózaírója nagy beleéléssel ír Sillanpää regényéről, mégis kissé kívülről közelíti meg (erre maga is utal), az egész finn kultúrával, a *Kalevala*-val hozva összefüggésbe. S ez nyilvánvalóan más nézőpont, mint a finn olvasóé.

Mivel az egyes irodalmi műalkotások egy térben és időben lefolyó fejlődésnek, kulturális progressziónak a részei, mint ilyenek, egy

több százéves folyamat alkotó elemei. Egy (vagy több) kultúra történetének képe bontakozik így ki előttünk, amelyet gazdaságtörténeti, politikatörténeti, filozófiatörténeti stb. ismereteinkkel is összefüggésbe hozunk, s ily módon rekonstruálunk egy távoli (vagy közeli) irodalmi periódust. E munka során az irodalomtörténész nem tudja magát teljesen függetleníteni saját korától, egyéni hajlamaitól és törekvéseitől, ízlésétől, műveltségétől. Ennyiben egyetlen irodalomtörténeti szintézis sem objektív tökéletesen. Az utóbbi évtizedek ún. dekonstrukciós irányzata (Derrida) erre alapítva tagadja a hagyományos irodalomtörténetírás létjogosultságát.

A genetikus műelemzés

Az ilyesfajta műelemzés az irodalmi mű megszületésének okaiból, valóságtartalmából indul ki. Ha a mű mint jelrendszer a valóság elemeit rögzíti, akkor a mű létrejöttéhez is (például regény esetében) nagy mértékben nyújt ösztönzést a valóság: az író gyermekkora, családja, társadalomról alkotott képe, neveltetése, olvasmányai, meghatározó élményei stb. A valóságanyagot azonban az író szabadon formálja, illetve a valóságanyagot valami más is helyettesítheti: pl. Schiller *Wilhelm Tell* című drámájának valóságalapja kétséges, Tell mondai személy, a valóságban nem létezett.

A genetikus elemzés először megkeresi a mű valóságanyagát: ez Móricz *Légy jó mindhalálig*-jában a debreceni diákélet, V. Linna *Az ismeretlen katona – Tuntematon sotilas*-ának esetében a finn-orosz háború. Abból az óriási életanyagból, melyet az író átél, többnyire azt formálja műalkotássá, amihez intenzív élmény fűzi. De arra is van példa, hogy a téma szinte véletlenszerűen bukkan fel: Gogol Puskintól hallott egy megtörtént esetet: valahol vidéken revizornak néztek valakit. A kisszerű anekdotában megérezte a nagy lehetőséget és remekművet alkotott belőle. Stendhal *Vörös és fekete (Le rouge et le noir)* című híres regényének alapötlete egy bírósági újsághírből származik.

Amikor az író a témát már megtalálta, anyaggyűjtésbe fog. Arany János, a múlt század nagy magyar költője például hosszan tanulmányozta a történeti forrásokat, hogy megírhatta a *Toldi*-t. Az anyag aztán úgy rendeződik el, a téma úgy ölt végső formát, hogy benne valami fontos gondolat, erkölcsi tétel, pszichológiai igazság nyilatkozzon meg. Ibsen

Nóra című drámája (norvég címe: *Et dukkehjem*) egyszerre szól a norvég társadalomról, egy házasság válságáról, az egyenjogúság nélküli, kiszolgáltatott, bár elkényeztetett asszony helyzetéről. Nagyon sokszor nehéz, vagy egyenesen lehetetlen egyetlen formulára redukálni az eszmei mondanivalót. Közismert, hogy amikor Goethétől a *Faust* alapeszméje felől érdeklődtek, nem tudott válaszolni. Őszerinte ugyanis olyan sokmindenről szól, hogy nem lehet egyetlen eszmére vezetni vissza.

A genetikus elemzés végpontja: eljutás a formai elemekhez. Hiszen mindaz, amiről eddig szó volt (eszmék, valóságanyag) csak művészi hatóelemek segítségével válhat műalkotássá. Mi is voltaképpen a művészi forma? A művészet anyagának, az irodalom esetében a nyelvnek esztétikai hatást kiváltó elrendeződése, mely érzések, hangulatok, élmények tárgyiasítására képes. A líra esetében ez a ritmus, a hangzás, a szavak, mondatok megformálása.

A formába öntés nem utolsó sorban tagolás: a kaotikus, amorf élményt az író vagy költő külsőleg is megformálja, részekre bontja. Megszületik egy novella szerkezeti elképzelése, egy dráma jelenetsora, egy vers strófái. Az anyagba öntött, tehát nyelvileg megformált és tagolt műalkotás a műfaji elveknek megfelelően egységbe rendeződik, s így létrejön az irodalmi mű, melyben mindez szételemezhetetlen egységet alkot.

A szerkezeti elemzés kategóriái epikus vagy drámai művek esetében

Az epikus vagy drámai művek olvasásakor belekerülünk ezen művek teremtet világába (*created world*), ezt nevezzük beleélésnek. A műben történik valami, emberalakok mozognak és események zajlanak le. Az epikus vagy drámai mű egységes, összefüggő eseménysorát cselekménynek nevezzük. A cselekmény egyes elemei oksági, motivációs láncolatot alkothatnak. Németh László *Iszony* című regényében például (finn fordításának címe: *Kivi putoaa*) Kárász Nellit az egymást követő események késztetik arra, hogy szerelmi vonzalom nélkül menjen férjhez Takaró Sanyihoz, majd különböző fiziológiai és pszichológiai tényezők növelik meg ellenszenvét egészen a férjétől való iszonyodásig. A *Täällä Pohjantähden alla* című Linna regény úgy mondja el Jussi Koskela élettörténetét, hogy minden erkölcsi, társadalmi, érzelmi fordulat megelőző eseményekre vezethető vissza.

A mű cselekménye lehet nyílt vagy zárt. Zárt vagy drámai a cselekmény abban az esetben, ha a mű kezdetétől adott személyekkel bonyolódik. Nyílt akkor, ha a cselekmény során, esetleg közepe táján új szereplők, új erők, új konfliktus lép be. A szerkezet (kompozíció) egységbe rendezi a mű egyes elemeit, motívumait. (Motívum: az eseménysor kisebb eleme. Ezek egy része különböző korokban és különböző irodalmakban megismétlődik: ilyen esetekben beszélhetünk vándormotívumról: pl. szerepcsere, álruha, szerelmi háromszög stb.) A főcselekményhez lazábban kapcsolódó motívumokat epizódoknak nevezzük. Epizódok már az ókori eposzban is voltak: pl. Homérosznál Odüsszeusz kalandja az egyszemű óriással, a Kyklopsszal.

A szerkezeti elemzésnek ki kell térnie a mű világképére, arra, hogy a mű milyen valóságtudatra épül. Az *Odüsszeia* például az ókor mitikus-mágikus világképét őrizte meg, amelyben az istenek, a természetfeletti lények (szirének) is a valósághoz tartoznak. Ezzel szemben a XIX. századi regényírók (Charles Dickens, Honoré de Balzac, Aleksis Kivi) a modern, empirikus valóságtudatból indulnak ki.

Az epikus és drámai művek emberalakjait fő- és mellékszereplőkre oszthatjuk. Időnként nincs is egy vagy egy-két főszereplő, hanem több egyenrangú hős áll a középpontban. Ilyen Tolsztoj monumentális regénye, a *Háború és béke* (*Bojha u mup*), valamint Kivi klasszikus regénye, a *Hét testvér* (*Seitsemän veljestä*). Az egymást követő stílusok más és más emberfelfogást mutatnak. A naturalisták az emberben elsősorban az ösztönök, a biológikum dominanciáját emelték ki. A romantika pozitív vagy negatív irányban stilizált: túlságosan jó vagy túlságosan rossz emberalakokat ábrázolt (pl. Victor Hugo, Jókai).

Az elemzésnek ki kell térnie a szereplők közegére, arra a természeti és társadalmi környezetre, melyben a mű hősei élnek, mozognak. A természetnek különösen a romantikus regényekben van nagy szerepe. A realizmus, a naturalizmus (Flaubert: *Madame Bovary*, Zola regényei) alapvetően a társadalmi-gazdasági környezet (*milieu*) determináló hatását érvényesíti.

A művek dinamikájának biztosítója a konfliktus. Ez szembenálló személyek vagy erők ellentétét, összeecsapását jelenti. Ez a konfliktus esetleg magában a személyben (vagy benne is) zajlik le (Shakespeare: *Hamlet*), de lehet embercsoportok küzdelme, társadalmi ellentét, illetve polgárháború (pl. V. Linna trilógiája). A hőseposz nemzetek harcán (Homérosz: *Iliász*), vagy kitágítva az egész keresztény világ és a muzulmánok küzdelmén (Zrínyi Miklós: *Szigeti veszedelem*) alapulhat.

A szerkezeti elemzés kategóriái lírai mű esetében

Az epikus és drámai művek szerkezeti elemzésénél alkalmazott kategóriák jelentős része nem használható fel lírai műalkotások elemzése során. Például sem eseménysorról, sem szereplőkről nem beszélhetünk a líra esetében. Ugyanakkor leíró részek nagyon is előfordulhatnak, s lélektani mozzanatai is lehetnek a költő önjellemzésének. Másrészt – természetesen – az epikus műveknek is vannak szubjektív elemei. „Madame Bovary – c’est moi” – mondta Flaubert (Bovaryné én vagyok). Tőle származik az a vallomás is *Salammbó* című, a pun háborúról szóló regénye kapcsán, hogy micsoda végtelen szomorúság kell ahhoz, hogy valaki Karthagoról írjon regényt. Az epikus vagy drámai művek esetében azonban többnyire csak színező, járulékos elem a vallomáásszerűség, a szubjektivitás. A líra esetében viszont ez a lényeg.

Ennek megfelelően az epikus magatartása elsődlegesen közlő, objektív, leíró, elbeszélő; a lírikusé meditatív, szubjektív, vallomásos. Az epikus művet események, fordulatok tagolják, a lírai költeményt az érzelemlefolyás dinamikája élteti. Ennek megfelelően a vers szerkezete lehet előrehaladó (mindig új és új tárgyra irányuló), variáló (ugyanazt többféleképpen elmondó) és lehet emelkedő. Előrehaladó például Kölcsey *Himnusz*-ának a menete, ahogyan végigpillant a magyarság történelmén. Variáló szerkezetű Petőfi Sándor *Ha férfi vagy, légy férfi* című verse, amely a férfias magatartást különböző szempontok szerint jellemzi. Emelkedő Vörösmarty *A vén cigány* című rapszodiája, melyben az utolsó előtti strófaig folyton nő az érzelmi intenzitás.

A líra anyaga a költőből kiáradó érzelem, hangoltság, amit közvetlenül csak zenei eszközök, a hangok, a versmelódia képes visszaadni. Az érzelmeket tárgyiasítják a metaforák, általában a költői képek. Különösen sugallatosak, s ennél fogva alkalmasak az érzelmelek kifejezésére az átvitt értelmű képek, szimbólumok, allegóriák.

Az égen fényes üstökös: uszálya
Az ég felétől le a földre ér.
Mondják, ez ama „nagy”, melynek pályája
Egyenes: vissza hát sohase tér.

Csillagvilágok fénylő táborán át
 A végtelenséggel versenyt rohan,
 Forogni körbe nem tud, nem akar, hát
 Örökké társtalan, boldogtalan!

Imádja más a változékony holdat,
 A kacéran keringő csillagot:
 Fenséges Niobéja az égboltnak,
 Lobogó gyász, én neked hódolok.

Szomoru csillag, életátkom képe,
 Sugár ecset, mely festi végzetem,
 Akárhová mégysz a mérhetlen égbe,
 Te mindenütt egyetlen, idegen!...

(Vajda János: *Az üstökös*)

A ritkán feltűnő égitestben a költő önnön magányosságának, különlegességének, társtalanságának, elátkozottságának jelképét látja.

A legfontosabb kifejező elem azonban a ritmus, amely magában képes visszaadni a mondandót, például egy elégikus keringő ritmussal az elmúlás bánatát:

Hűvös és öreg az este,
 Remeg a venyige teste,
 Elhull a szüreti ének,
 Kuckóba bujnak a vének,
 Ködben a templom dombja,
 villog a torony gombja,
 gyors záporok sötétén
 szaladnak át a réten.
 Elhull a nyári ének,
 elbujnak már a vének,
 hűvös az árny, az este,
 csörög a cserje teste.

(Weöres Sándor: *Valse triste*)

Ez lehet áttételesebb: Arany János *Mindvégig* című versének szilajabb ritmusa a költői hivatáshoz való ragaszkodás szenvedélyességét fejezi ki:

A lantot, a lantot
 Szorítsd kebeledhez
 Ha jó a halál:
 Ujjod valamig azt
 Pengetheti: vígaszt
 Bús elme talál.

Maguk a hangok is beszédeselek lehetnek: a mély és magas magánhangzók, a keményebb vagy lágyabb mássalhangzók. József Attila *Levegőt!* című versében a magas-mély ellentétezés tartalmi szembeállítást hordoz: „Emberek, nem vadak – elmék vagyunk!”. Arany János *A walesi bárdok*-jában a folyékony *l*-ek gyakorisága maga is a „lágyság” kifejezője.

A versritmusnak is lehet érzelmkifejező ereje: a trocheus dallamát lágyabbnak érezzük, mint az emelkedő jambusét.

Az irodalmi periodizáció

Az emberiség kultúrája kisebb-nagyobb korszakokra oszlik, amelyek részben egybeesnek nagy történelmi korokkal. Nem lehet azonban a nagy gazdasági-történelmi fénykorok és az irodalom színvonala között közvetlen összefüggést találni. Igaz, hogy a görög demokrácia (Pericles kora) nagy tudományos és művészi teljesítmények kora is. A francia klasszicizmus (Molière, Racine) vagy a reneszánsz irodalma (Dante, Petrarca) is gazdasági, civilizatórikus fellendüléssel esik egybe. De Goethe és Schiller a hanyatló német feudalizmusból nő ki, s a nagy oroszok (Tolsztoj, Dosztojevskij, Csehov) is egy elmaradott országban éltek.

A történelmi szintézis legfontosabb fogalmai: korstílus (reneszánsz, romantika), stílus (rokokó, realizmus), stílusirányzat (impresszionizmus, kubizmus). Ezek a fogalmak abból a felismerésből születtek meg, hogy adott műveknek hasonló jellemvonásaik vannak. Nem nehéz észrevenni, hogy bizonyos alkotók és művek közös vonásaik révén egymáshoz kapcsolódnak. Például a reneszánsz festészetet és irodalmat szembetűnően jellemzi az életszeretet, a szimmetria, a harmonikus formák, ami a kor világnézetével függ össze. A formai sajátosságok részben társadalmi eredetűek. A reneszánsz racionalizmusa az itáliai városok polgárainak világszemléletét tükrözi. A kialakult stílusajátosságoknak azonban már nincs osztálytartalma. Ezért lehet a magyar reneszánsz legnagyobb költője az a Balassi Bálint, aki társadalmi hovatartozására nézve arisztokrata volt.

A stílus tehát a formai elemek olyan átfogó rendezettsége, amely függhet az alkotótól, a kortól, a műfajtól stb. A korstílus kiterjed az időszak minden művészeti ágára, sőt az öltözködésre és az állami életre is. A nagy korstílusok között az újkori Európában első a reneszánsz a XIV–XVI. században. Az itáliai polgárság művészete: az antikvitásra

támaszkodva eszményi szépségre, zárt kompozícóra törekszik (Michelangelo, Leonardo da Vinci, Dante). A barokk (XVII–XVIII. század) az ellenreformáció művészete: jellemzője a vallásos rajongás, a túldíszítettség, valamint nyugtalanság, aszimmetria, áttekinthetlenség, monumentalitás, mozgalmasság stb.

A klasszicizmus általában a centralizált monarchiákban alakul ki, pl. XIV. Lajos udvarában (Corneille, Racine). Az általános emberit akarja ábrázolni zárt, higgadt formákkal. A rokokó a XVIII. század könnyed, játékos, mesterkéltségre igyekvő irányzata. A XVIII. század végén, a XIX. század elején a romantika ellenhatás a klasszicizmusra: annak elvontságával szemben történeti, nemzetekfelettséggel szemben nemzeti, racionalizmusával szemben emocionális, általános emberire hivatkozó általánosságával szemben az egyediséget hangsúlyozza. Szenvedélykultusz és laza formák jellemzik.

A múlt század közepén fellépő realizmus empirikus világképe a diadalmaskodó polgári társadalom kifejezője. A lélektani elemzést, a környezetrajzot állítja a középpontba (Stendhal, Tolsztoj). A naturalizmus a természettudományok módszereit próbálja alkalmazni: a biológiai, ösztöni mozgatókat ábrázolja, vonzódik a nyomor, a szexualitás nyers bemutatásához. A biológiai átöröklés és a környezet determináló hatását mutatja ki az ember viselkedésében (Émile Zola).

A szimbolizmus a naturalizmus ellenhatásaként születik: álmok, sejtelmek, irracionális élmények uralják (Paul Verlaine, Ady Endre, Eino Leino). Az impresszionista festészet és költészet pillanatnyi szín- és fényérzetek, hangulatok visszaadására törekszik.

Az avantgárd a XX. század elején szakítást jelent a hagyományos művészettel, elfordulást a valóságábrázolástól (non-figuratív művészet). Az expresszionizmus esetében a kifejező funkció uralkodik el. A szürrealizmus elve az automatikus írás, a tudattalan kivetítése, a festészetben az álom- és víziószerűség, az irrealitás (Salvador Dalí).

A posztmodern az 1960-as évektől számítható. Az építészetben az avantgárd üveg és vasbeton konstrukciói (Bauhaus, A. Aalto) után a történetiség, a nemzeti egyedítés, a jelképesesség előtérbe kerülését hozza (organikus építészet). Ismét emberszerű, ismét etnikai kötődésű. Irodalmi változatát a különböző irodalmi szintekkel való játék, az elbeszélhetőség iránti kétely jellemzi (idézetek, vendégszövegek, parodikus allúziók stb.)

Az ízlés is történelmi kategória, de nem teremtő, hanem befogadó. A művészetben keresztül a stílus formálja az ízlést. Ez a magyarázata annak, hogy egyik kor a gótikát fogadta el szépnek (a csúcsíves, nagyvonalú formákat), a másik a barokkot (többközpontú, bonyolult kompozíció). A

lassan kiformálódó ízlés azután nehezen adja át a helyét a következőnek. A feltörekvő új irányoknak ezért nehéz elfogadtatni magukat. Wagner *Lohengrin* előjátékára az egykorú zenekritikus azt írta, hogy olyan, mint az orgonajavítás hangja. Osváth Ernő azzal utasította el Kassák *Mesteremberek* című szabadversét, hogy az nem vers, hanem szekérdöcögés. A francia impresszionista festőket sokáig örülteknek tartották.

Az ízlést nemcsak külső tényezők befolyásolják, hanem egyéni adottságok is. A műalkotás befogadásához éppúgy kell bizonyos veleszületett érzék, mint a zenéhez vagy a vallási élményhez.

A nemzeti irodalmak fejlődésének összevetésével foglalkozik az összehasonlító irodalomtudomány (komparatiztika). A nagy korstílusok ugyanis nem állnak meg az országhatárokon, hanem továbbterjednek. A francia romantika például hat a magyar költőkre, Vörösmartyra, Petőfire. Ennek a mechanizmusa az, hogy a recipiáló író átvesz, kölcsönvesz gondolatokat, témákat, modort. Eszméket és motívumokat vesz át Madách *Az ember tragédiájá*-jába Goethe *Faust*-jából, Arany János a maga balladáiba Shakespeare drámáiból.

Azonban nemcsak hatások, hanem analógiák is előfordulnak. Ilyen párhuzam vonható Gogol *Holt lelkek* és Eötvös József *A falu jegyzője* című regénye között. Az egymásról semmit nem tudó orosz, illetve magyar író hasonló módon mutatja be az 1830–40-es évek elmaradott, félf feudális orosz, illetve magyar vidéki életét. Eino Leino és Ady Endre a nyugati dekadens, szimbolista, impresszionista, újromantikus költészet hatására hasonló módon teremti meg a modern finn, illetve magyar lírát, egymástól függetlenül.

Az összehasonlító irodalomtörténetírásnak különböző tárgykörei vannak. Össze lehet hasonlítani például az európai irodalmak szentimentális műveit: Rousseau: *Nouvelle Heloise*, Goethe: *Werther*, Kármán József: *Fanni hagyományai*, Karamzin: *Bednaja Liza*. Lehet kutatni egy író hatását (Goethe Franciaországban), egy mű hatását egy másik irodalomra (a *Kalevala* Magyarországon). Végig lehet kísérni egy-egy tárgy felbukkanását különböző korok és nemzetek irodalmában. Pl. az Electra vagy a Médeia téma vándorlása az ókortól napjainkig.

A műnemek

Már az ókorban elkülönültek az irodalmi műalkotások közlés módjuk szerint. Eszerint valamely érzés verses kifejezését lírának mondták, ha valaki elmondott egy történetet (időbeli egymásutániságon alapuló eseménysort), akkor epikáról beszéltek, ha pedig színpadon, párbeszédes formában megjelenítettek valamit, azt drámának mondták. A három alapvető műnem vagy műfajcsoport tehát: a líra, az epika és a dráma. Ezek a közlés módok, illetve az ehhez kapcsolódó alapmagatartások tulajdonképpen az ember lelki tevékenységének alapváltozataihoz állnak közel. A lírai megnyilatkozás a vallomástételhez, a drámai megjelenítés az interperszonális, tehát személyek közt lejátszódó viszonylatokhoz, feszültségekhez, az epikus magatartás az elmúlt eseményeket felidéző attitűdhez. A lírai alapmagatartás hangulattal, érzésekkel van teli, az epikus alapmagatartás a külső világ felidézését, a külvilág eseményeinek elmondását jelenti, a drámaiság pedig feszültséget.

Ennek alapján, természetesen, az adott közlés mód egy másik műnemhez tartozó műalkotásban is szerepet kaphat. Szokás beszélni, például, lírai drámáról Csehov esetében, akinél az akciók és összeütközések helyére finom hangulatok, leheletnyi érzések lépnek. Bertold Brecht dramaturgiáját epikusnak nevezik, mert konfliktusok helyett, illetve mellett történet elmondására törekszik. De egy lírai vers is lehet epikus természetű, ha valaminő történés keretében tesz vallomást a költő.

Borozgatánk apámmal:
Ivott a jó öreg,
S a kedvemért ez egyszer –
Az Isten áldja meg!

Soká nem voltam otthon,
Oly rég nem láta már,
Úgy megvénült azóta –
Hja, az idő lejár.

(Petőfi: *Egy estém otthon*)

Epikus művek, például regények drámai részleteiről is beszélhetünk, amikor szembenálló erők összeecsapása párbeszédes formában van megjelenítve. Ennek ellenére a három műnem elkülönítése nem pusztán spekuláció, hiszen ennek legtöbb esetben külső jegyei is vannak. (Például dráma esetében színi utasítások.) Szokás a műnemeket lelki képességekkel is

azonosítani. Ennyiben a líra az emóciónak, az epika az intellektuális tevékenységnek, a dráma az akarati megnyilvánulásoknak a megfelelője. Időfogalmakkal is lehet rokonítani az alapvető műnemeket. Kétségtelen, hogy elbeszélni azt lehet, ami már megtörtént, tehát a múltat. Az epika időperspektívája tehát a múlt. (Kivétel a science-fiction, ami adott esetben a jövőben játszódik.) A líra a jelen vallomástevő pillanatához kötődik. A dráma a jövőbe tart, hiszen a jelenből a szemünk előtt, percről-percre alakulva válik jövővé.

Szintén régóta azonosítják a lírát a szubjektummal, amennyiben a beszélő a maga belső világáról, érzéseiről, gondolatairól számol be. Ugyancsak egyértelmű az epikum objektivitása, mivel a létező világ, a beszélő szempontjából külső tények, emberek, tárgyak, események leírását tartalmazza. A drámában a kettő mintegy szintetizálódik: külsőleg megjelenített személyek beszélnek benne (ennyiben objektív), de ők a maguk nevében szólnak (ennyiben szubjektív).

Míg a műfajok bizonyos korokhoz kötődnek (az eposz a mágikus világképhez, a regény a polgári, racionális világképhez), addig a műnemek több ezer éve léteznek egyazon lényegük szerint.

A lírai műnem

A lírikus az az író, akit elősorban érzései jellemeznek, aki belső világát meggyőzően és az érzéki szemlélet élénkségével képes kivetíteni, illetve akiben nagyfokú hajlam van arra, hogy a külvilág, az élet fordulataira érzékenyen reagáljon.

A lírai költészet alanya nem más, mint a versben egyes szám első személyben beszélő, aki sosem teljesen azonos a költő empirikus énjével. Olykor a lírai én fölébe emelkedik az élet hétköznapi szintjének: ilyen lelkiállapotban írta Vörösmarty a *Szózat*-ot. Van eset rá, hogy a költő a saját valóságos egyéniségétől idegen szerepeket vesz magára: Petőfi például szívesen írt olyan helyzetdalokat, amelyek a részeg ember gondolkodásmódját adták vissza, a valóságos életben azonban egyáltalában nem szerette a bort.

A költészet alanya szerint a lírának többféle típusa van:

Személyes líra: ez közvetlen önkifejezést jelent, amely esetben a lírikus emberi magatartása kevésbé stilizált:

Magam vagyok.
Nagyon.
Kicsordul a könnyem.
Hagyom.
Viaszos vászon az asztalomon,
Faricskák lomhán egy dalon,
Vézna, szálnalmas figura, én,
Én, én.
S magam vagyok a föld kerekén.
(Tóth Árpád: *Meddő órán*)

Szereplíra: a költő szándékosan egy szerepet, lírai álarcot ölt fel: Goethe a *West-Östlicher Divan*-ban egy perzsa költő hangján szólal meg, Ady a *Krónikás ének 1918-ból* című versében egy régi magyar költő modorát veszi fel.

Közösségi líra: a lírikus egy kollektívummal azonosul. Így születnek forradalmi indulók, lelkesítő versek: pl. Petőfi: *Nemzeti dal*. Hasonló szerepe lehet vallási énekeknek: pl. Luther: *Ein feste Burg ist unser Gott*. Luther éneke azután Finnországban (*Jumala ompe linnamme*) és Magyarországon is (*Erős várunk nekünk az Isten*) népénekké vált.

A lírai költészet funkciója az érzelmi világból tisztán a versbe ömlő vallomás gyanánt fogalmazható meg. Ez azonban főleg a romantikus típusú lírára érvényes. A klasszicizáló irányok főleg az érzelmek átszűrésére, alakítására törekszenek. Megpróbálják az érzést távolítani, a formába öntés folyamata során megfegyelmelni. Ezek a személytelenségre, objektivitásra törő irányzatok tájképekbe, esetleg történelmi jelenetekbe vetítik át szubjektív mondanivalójukat.

A lírai költészet funkciója alapján négyféle változat különíthető el:

Élményi líra: a költő tudatvilága, élményei közvetlenül szólalnak meg:

Már vénülő kezemmel
Fogom meg a kezedet,
Már vénülő szememmel
Őrizem a szemedet.
(Ady: *Őrizem a szemed*)

Műalkotás líra: a verset a költő elsősorban formai mestermunkának tartja. Szokták az ilyen művészeket hidegnek tartani, amennyiben elsősorban a műalkotás formai (verselési, stiláris) tökéletessége érdekli őket: Arany (*Ősszel*), Babits (*Danaidák*) bizonyos versei tartoznak ide.

Tárgyas költészet: a külvilág elemei kerülnek bele az ilyen típusú lírába. Az ilyen ún. leíró költészet esetében az érzések, hangulatok a bemutatott, leírt tárgyi világból látszanak származni: Petőfi: *Az Alföld*.

Agitatív líra: célja a többi ember meggyőzése, befolyásolása. Idetartoznak a forradalmi indulók (*Marseillaise*), vagy József Attila, Majakovszkij szavalásra készült propagandaversei.

A lírai költészet anyaga minden esetben a költő hangoltsága, érzelmi állapota, ezt azonban kisebb-nagyobb mértékben színezzhetik akarati vagy intellektuális mozzanatok. Ennek alapján, tehát a líra anyaga szerint is több változatról beszélhetünk.

A tiszta hangulat-lírában a zeneiség dominál. A dalköltő mintha önmagának énekelgetne. A szavak elsősorban érzelmi-hangulati hatóelemeket tartalmaznak. A lélek bensőségét általában is a zene fejezi ki legközvetlenebbül, s a hangulat-lírára is áll az, hogy háttérbe szorulnak a vers értelmi elemei, s pusztán féltudatos, elmosódó érzelmeket igyekszik visszaadni: a világirodalomban ennek egyik legismertebb példája a nagy francia szimbolistától, Paul Verlaine-től a *Chanson d'automne*:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tóth Árpád híres fordításában:

Ősz húrja zsong,
jajong, busong
a tájon,
s ont monoton
bút konokon
és fájón.

Az érzelmi lírához azokat a költeményeket soroljuk, amelyek intenzitása erősebb, mint a hangulat-líráé. A bennük uralkodó érzelem akár a legmagasabb hőfokig is emelkedhet: Vörösmarty: *A vén cigány*; Petőfi: *Egy gondolat bánt engemet*.

A gondolati lírának már az ókorban több változata volt. Különösen divatos volt az életbölcseességeket, szabályokat, tudományos tételeket versbe szedő tanító költészet. Igazi gondolati-filozófiai líráról azonban csak abban az esetben beszélhetünk, ha a gondolatmenetnek érzelmi gyökerei vannak. Ez lehet világnézeti dilemma (Arany: *Honnan és hová?*), az eligazodás szándéka a történelem útvesztőjében (Illyés Gyula: *A reformáció genfi emlékműve előtt*), vagy a költészet feladataival kapcsolatos vallomás (Petőfi: *A XIX. század költői*).

A lírai műfajok

A lírai műfajokat az ókorban zenei kíséretük alapján kategorizálták. Amit lanttal kísérték, azt dalnak nevezték. (A „lyra” görög szó és lantot jelent.) Az elégiát fuvolaszóval adták elő.

A modern korban inkább az lehet a megkülönböztető szempont, hogy a költő monológot mond-e, azaz mintegy önmagának vallja meg érzelmeit (dal, elégia), vagy más személynek, esetleg személyeknek, netán egy közösségnek (társadalmi osztálynak, nemzetnek, az egész emberiségnek) szánja szavait (óda, tanító költemény).

A dal közvetlen és tiszta önkifejezés, általában természetesség, egyszerűség és markáns zenei ritmus jellemzi, olyannyira, hogy olykor énekelhető is. Ilyenek például Petőfi dalai: pl. *Fa leszek...*

Az elégia fájdalmas, búsongó hangulatot áraszt, versmértéke gyakran klasszikai, ókori: Tóth Árpád: *Elégia egy rekettyebokorhoz*.

Az óda ünnepélyes, fenséges hangon megszólaló, gyakran egy szélesebb közönséghez szóló költemény:

Forr a világ bús tengere, oh magyar!
 Ádáz Erynnis lelke uralkodik,
 S a föld lakóit vérbe mártott
 Tőre dühös viadalra készti
 (Berzsenyi Dániel: *A magyarokhoz*)

A himnusz az óda változata, de még magasztosabb, nem egyszer vallási színezetű: Kölcsey Ferenc: *Himnusz*.

A rapszódia és a ditirambus is az óda változatai, a tárgy itt is magasztos, de a forma dinamikusabb, lazább: Babits Mihály: *Húsvét előtt*.

A szatírában a bírálat, a kicsúfolás, a gúny dominál: Petőfi: *A magyar nemes*.

A tanító költeményeknek különböző változatai vannak. Esetleg kifejezetten bölcséleti, azaz filozófikus költészetről beszélhetünk: Vörösmarty: *Gondolatok a könyvtárban*. A költészet feladatával foglalkozó gondolati verseknek külön műfaja alkult ki, az ún. *ars poetica*. Az *ars poetica* művészi hitvallást jelent, szó szerint: a költői művészet. Mintát adó darabja ennek az ókorban Horatius verse: *Ars poetica*. A magyar irodalom leghíresebb *ars poeticái*: Petőfi: *A XIX. század költői*; József Attila: *Ars poetica*. Világnézeti, költői vagy egyéb általános elveket, eszméket foglal magába a költői levél műfaja: pl. Kazinczy: *Vitkovics Mihályhoz*. Ezekben a versekben és általában a tanító költeményekben háttérbe szorul a zeneiség, néha még a strófákra bontás is elmarad.

A görögöknél kőbe vésett feliratot jelentett az epigramma, ebből mára, illetve az újkorra annyi jellemző maradt, hogy feltétlenül rövidebb, tehát tömör költeményről van szó, amely valamely gondolat, személy, esemény összefoglaló jellemzését adja. A római költészetben inkább csúfolódó, pajkos versek íródtak ebben a műfajban, ezeket követi latin nyelven írt epigrammáiban Janus Pannonius. Az epigramma általában egy bizonyos előkészítő szakasz után sajátos gondolati feszültséget teremt, majd csattanóval zárul. Felépítése ily módon némi rokonságot mutat a szónoki beszéddel:

Bús düledékeiden, Husztnak romvára megállék;
Csend vala, felleg alól szállt fel az éjjeli hold.
Szél kele most, mint sír szele kél; s a csarnok elontott
Oszlopi közt lebegő rémalak inte felém.
És mond: Honfi, mit ér epedő kebel e romok ormán?
Régi kor árnya felé visszamerengni mit ér?
Messze jövődövel komolyan vess össze jelenkort;
Hass, alkoss, gyarapíts: s a haza fényre derül!
(Kölcsey Ferenc: *Huszt*)

Az epikai műnem

Az epika a külvilágban lejátszódó eseménysort ad, tehát az író figyelme – a lírával ellentétben – a külső világ felé fordul. Az epikus legfőbb képessége tehát idegen emberek sorsának, illetve különböző helyzeteknek az átélése. Ez tulajdonképpen a drámára nézve is érvényes. A különbség inkább abban van, hogy egyrészt: a drámában a szerző maga nem szólalhat meg (ez alól csak a kórus az antik tragédiában, és a narrátor a modern drámában kivétel); másrészt: a dráma hőse hagyományosan aktívabb, az epikai s különösen az eposzi hőst az események sodorják. Ezért általában a drámában erősebb a feszültség, míg az epikában több lehetőség van a részletezésre, a természet, a tárgyi világ megjelenítésére.

Éppen ezért az epikát és a drámát mindig is objektívebb megszólalás-módnak tekintették, mint a lírát. Az epikus legtöbbször személytelen, tárgyilagos elbeszélő, még abban az esetben is, ha fiktív alakban maga is fellép, mint például Boccaccio *Decamerone*-jában. Az elbeszélő lehet szűkszavúan személytelen (Maupassant, Csehov), de a múlt században divatos az olvasóval nyájasan elcsevegő modor is (Dickens, Jókai).

Az új kritika (*new criticism*) a XX. század derekán terjesztette el a *point of view* fogalmát, mely epikus nézőpontot, álláspontot, szemléletet jelent. Ennek különböző variációi képzelhetők el. Auktoriális formáról akkor beszélünk, ha a szerző harmadik személyben mondja el az eseményeket, ha mindenről a szerzőtől értesülünk. Ennek ősfarmája az eposzköltő magatartása, aki mintegy előre megjósolja a hősök további sorsát. Az elbeszélés történhet első személyben, én-formában, mely esetben valamely szereplő, esetleg éppen a főszereplő (Kárász Nelli az *Iszony*-ban, Németh László regényében) mondja el az eseményeket. Az ilyen regényformában felerősödhet a vallomásjelleg: Goethe: *Werther*.

A közlésmódnak a XX. században elterjedt formája az ún. perszonális műforma, mely a modern pszichológia hatásával hozható összefüggésbe (Joyce: *Ulysses*). Nyelvi formája a szabad függő beszéd (*style indirect libre*), amely harmadik személyű előadásmódban adja vissza a szereplő gondolatait: „Erzsi érezte, hogy fölrepül a levegőbe.” (Móricz: *Sárarany*) [Egyenes beszédben ez így lenne: Erzsi azt érezte: Felrepülök a levegőbe.]

Az epika alaptényezői: a jellem, a cselekmény és a természeti-társadalmi környezet (W. Kayser). Ennek megfelelően beszélhetünk jellem-központú regényről (Tolsztoj, Németh László), cselekmény-túlsúlyú regényről (Dumas, Jókai) és elsősorban környezetábrázoló regényről (Zola,

Móricz Zsigmond). A legtöbb epikus mű azonban különböző mértékben tartalmazza mind a három alapelemet.

Az epikának mint történet-elmondó művészetnek szoros az összefüggése az idő-dimenzióval. Ennek kapcsán beszélhetünk fiktív időről (az elbeszélt eseménysor időtartama, ami néhány perctől több évtizedig terjedhet) és elbeszélői időtartamról (ami az elolvasáshoz szükséges idővel, illetve gyakorlatilag a lapszámmal mérhetően lehet hosszabb vagy rövidebb).

Az időrend felcserélése az ókori eposztól kezdődően szokásos: Odüsszeusz története a cselekmény közepén (*in medias res*) kezdődik. A történet jelentős hányada úgy elevenedik meg előttünk, mint a már elmúlt események felidézése valamely szereplő által. A természetes kronológia megbontása a modern epikában is gyakori.

Az epika építőkövei közül alapvető a szerzői elbeszélés (tudósítás, közlés). Ebben a formában sok év eseményeit lehet összefoglalni, míg a párbeszédes, jelenetszerű részletek közvetlenebb, drámai megjelenítésre adnak lehetőséget. Az új narratológiai szakirodalom az előbbi háttérnek, az utóbbit előtérnek nevezi.

A leírás (a természeté, a tárgyaké, az épületeké, a ruházaté) elsősorban a XVIII-XIX. századi regényekben fontos. A romantikus regények kedvelt tárgyai voltak a természetleírások, valamint a csatajelenetek. (Ez utóbbi nevezetes példája Victor Hugo *Lés misérables – A nyomorultak* című regényében a waterloo-i csata.)

A kép, a jelenet, a nagyjelenet (vagy tabló) a drámaiság közelébe viszi az epikus műveket. Dosztojevszkij 40–50 lapon írja le két, három vagy több szereplő beszélgetését, vitáját. Különösen nevezetesek botrány-jelenetei: pl. a Karamazov fivérek és apjuk látogatása Zoszima sztárecnél.

A hagyományosan fejezetekre oszló regénnyel szemben a posztmodern próza (és előzményei, pl. az angol Sterne a XVIII. században) szívesen él a meglepetés, a tréfás meghökkentés eszközeivel: üres lapok, a számozás elhagyása vagy felcserélése, különféle ábrák, pl. nyilak humoros hatású alkalmazása stb. A legújabb epika jellemvonása az ún. aliatórikusság, azaz bizonyos részletek, elemek véletlenszerű sorrendje, felcserélhetősége, különböző sorrendben való újraközlése (dobozregény).

A fontosabb epikatípusok

Amikor a nagyepika és a kisepika megkülönböztetésre gondolunk, az egyik legősibb polarizálódást nevezzük meg, hiszen az irodalmak kezdetén nemcsak naiv vagy hősi eposzok, hanem rövidebb epikus dalok is keletkeztek. Van olyan felfogás is, amely szerint korábban rövidebb epikus énekek születtek, s ezek összeillesztéséből, mintegy epizódokból keletkeztek az olyan nagyobb kompozíciók, mint az *Odüsszeia*.

Az irodalmak későbbi, XVIII-XIX. századi fejlődése során is megmarad kisepika és nagyepika kettőssége. A nagyepikához sorolható az eposz mellett a regény, a kisepikához a novella, a ballada, az anekdota stb.

Az epikus műveket világképi alapon is feloszthatjuk. A természettudományos, a tapasztalati világképen alapulnak az újkor epikus műfajai: regény, novella stb. Bár ezeknek is lehet kapcsolata a mítoszokkal: jó példa erre Thomas Mann regénytetrológiája, a *József és testvérei* (*Josef und seine Brüder*). Transzcendens világképen alapulnak a mítoszok: a homéroszi eposzokban istenek, félistenek, szirének, óriások szerepelnek. Csodás elemek szövik át a legendákat is. A mondák leggyakrabban valóságos történelmi eseményekhez vagy személyekhez kapcsolódnak, de irreális, vagy valószínűtlen, esetleg bizonyítatlan mozzanatok egybeszövésével. A mesét általában a mítosz hanyatlásaként fogják fel, amenyiben már nem akarja a csodálatos vagy fantasztikus dolgokat valóságnak hitetni el, inkább játékos célzattal folyamodik hozzá.

Szokás osztályozni az epikus műfajokat társadalmi eredetük alapján is. Eszerint beszélhetünk olyan egyszerű formákról, amelyek közösségi, népi eredetűek, és közvetlen kapcsolatban vannak a szóbeliséggel. Valamikor minden irodalom az egyszerű formákból, mítoszokból, mondákból, mesékből alakult ki. A fejlettebb vagy ún. kultúrformák az írásbeliséghez kötődnek: a regény, az eposz (melynek fejlődésében van egy korai, a szóbeli terjedést feltételező szakasz is), a novella, a ballada (a népballada évszázadokon keresztül szóban terjed, de a XVIII. századtól egyre inkább az írott irodalom műfaja lesz.)

Az újabbkori vagy polgárinak mondott műfajok is sokszor vannak eleven kapcsolatban az ún. egyszerű formákkal. Mikszáth és Gogol művei, Aleksis Kivi vígjátéka (*Nummisuutarit – Pusztai vargáék*) az anekdotától nyert ihletet. Még a rejtvénynek is lehet szerepe a legmagasabb irodalomban is. Szophoklész *Oidiposz*-ában a Thébába érkező Oidiposznak meg kell

fejtenie a szfinksz találós kérdését: „Mi az, aminek hangja van, reggel négylábú, délben kétlábú, este háromlábú?” Oidipos kitalálja: az ember születése után egy rövid ideig négy lábon jár, aztán két lábon, végül öreg korában, amikor botra támaszkodik, három lábon.

Az epikus műfajok

Az eposz első változata a primitív fokon élő népek őseposza (*Odüsszeia*, *Kalevala*), amely egy nép mitológiáján alapszik, s a kor életét természetes totalitással ábrázolja. Epizódok tarkítják a cselekményt, néha az előzményeket csak utóbb ismerjük meg (*in medias res* kezdés). Az eposz nyelvét sokféle ismétlődés, állandó jelzők (gyorslábú Akhileusz), nagy hasonlatok és verses, klasszikus változatában hexameteres forma jellemzi.

A műeposz, az egyetlen és ismert szerzőtől származó, írásos formában készült eposz is megszületik már az ókorban: Vergilius: *Aeneis*. Ez a műfaji változat azonban a középkortól virágzik fel: pl. Dante: *Divina Commedia*. A történeti eposznak, a lovageposznak a keretei között valóságos, mondai és legendai elemek keverednek: ezek számítanak bizonyos ősmintáknak az európai irodalmak kialakulásakor: a németeknél a *Nibelung-ének* (*Nibelungen-lied*), a franciáknál a *Roland-ének* (*Chanson de Roland*), az oroszoknál az *Igor-ének* (*Slovo o polku Igoreve*). A vallási eposz legismertebb példája: Milton: *Az elveszett paradicsom* (*Paradise lost*). A barokk eposz (Tasso: *A megszabadított Jeruzsálem – Gerusalemme liberata*) nyomán készül Zrínyi Miklós műve, a *Szigeti veszedelem*.

A regényt Hegel modern polgári eposznak nevezte, mely a modern élet viszonyait veszi alapul. Mitológia helyett tehát a valóságon alapul. Témája szerint több változata van: lovagregény, csavargó regény (pikareszk), történelmi, bűnügyi, háborús stb. regény. A cselekmény és a jellemrajz viszonyát tekintve is tehető bizonyos distinkció. Cselekményes regény a romantikus kalandregény vagy a krimi, melyben az események érdekessége dominál. A lélekrajz és a korrajz kerül a középpontba a nagy realistáknál (Tolsztoj, Thomas Mann).

A ballada a középkorban születik meg. Lírai, epikai és drámai elemek keverednek benne, amennyiben érzelmekkel van áthatva, történetet mond el és többnyire párbeszédese részek is előfordulnak benne. Előadásmódját gyakran homályosság, szaggatottság jellemzi. A történet bizonyos szakaszai, elemei nincsenek megjelenítve, ezekre csak következtetni lehet. A műballada virágkora a XVIII–XIX. század (Goethe, Schiller, Arany János).

A novella a reneszánsz korában születik meg: Boccaccio: *Decamerone*. Többnyire egyetlen sorsfordulatot beszél el, klasszikus változatában csattanóval (*pointe*) zárul. Általában egy főmotívumra épül, előadásmódja tömör, cselekménye egyszálú. Kitéréseket nem tartalmaz, kevés szereplőt mozgat. Éppen ezért a regényéhez fogható környezetrajz és lélektani elemzés, fejlődésrajz részletezésére nincs lehetősége. Speciális változata az ún. keretes elbeszélés: a *Decamerone* azon a fikción alapszik, hogy Firenzében a pestisjárvány idején egy társaság tíz résztvevője tíz napon keresztül történeteket mond el egymásnak kellemes időtöltés céljából.

A főbb epikus műfajok mellett vannak átmeneti változatok is. A novella és a regény között képez átmenetet a kisregény. Ismert példái: Albert Camus: *L'étranger* (magyar címe: *Közöny*); Aino Kallas: *Sudenmorsian* (magyar címe: *Farkasmenyasszony*); Sarkadi Imre: *A gyáva*. A kisregény a XX. században vált igazán jelentős műfajjá.

A novellához áll közel, de talán még annál is tömörebb az amerikai eredetű short story. A századvég magyar íróinak (Mikszáth Kálmán, Tömörkény István) kedvelt műfaja volt a novellánál szintén kisebb méretű, pusztán egyetlen helyzetet bemutató karcolat.

A drámai műnem

A drámát nemcsak külső formája (hogy tudniillik színi utasításokat és párbeszédet tartalmaz) választja el az epikától, hanem a befoglalt életanyag is. A dráma anyaga a jellem és a tett. A drámai hős jellemzője a meghatározott célra törekvő akarat, mely akadályokba ütközik (konfliktus). A drámai hőst éppen ezért nem egyszer egyetlen szenvedély vezérli: Shakespeare-nél Rómeót és Júliát a szerelem, Othellót a féltékenység. Az epikához képest a drámába, melynek 2–3, legfeljebb 4 óra alatt eljátszhatónak kell lennie, jóval kevesebb fér bele. Kevesebb az esemény, a szereplő, viszont ezek szorosan kapcsolódnak egymáshoz. A természeti és a tárgyi világból jóformán semmi nem kerül bele a drámába. (Hegel ezért hasonlította a szobrászathoz.)

Az elmúlt eseményeket felidéző epikával szemben a dráma időszemlélete a jelenből induló jövő, ami azt jelenti, hogy a színpadon megjelenített események lefolyása egybeesik a színházi előadás időtartamával. (Ez nem érvényes a nem színpadra szánt drámai költeményekre: Goethe: *Faust*; Byron: *Manfréd*; Madách: *Az ember tragédiája*.) A dráma (kevés kivételtől eltekintve) szétválaszthatatlanul összekapcsolódik a színházzal,

a színjátszással. (Az eredeti görög szó, a *mimus* utánzást, elváltoztatással és átöltözéssel együttjáró megjelenítést jelent.) Éppen ezért a dráma nem csupán nyelvi műalkotás, hiszen igénybe vesz térbeli elemeket: színészi játék, díszletek, jelmezek, tánc stb.

A drámának nemcsak létezés módja tér el a lírától és az epikától, hanem a közönséghez való eljutás formája is. A lírai vagy epikai alkotás a magános olvasó élményévé teszi az ilyen típusú műveket. A színházban sokak számára élmény az előadás. A pszichológusok bebizonyították, amit korábban is sejteni lehetett, hogy a tömegben másként reagálunk a benyomásokra. Csökken a racionális befolyás, a néző hiszékenyebb, befolyásolhatóbb lesz. A tapasztalat is azt mutatja, hogy egy drámai mű hatása más a színházban, ha többszáz emberrel együtt éljük át ugyanazt, mintha egyedül néznénk végig, esetleg otthonunkban televíziós közvetítés formájában. Az élő előadás, s a tömegpszichózis felfokozza a művészi hatást. Tehát a dráma leírt szövege még nem kész műalkotás, azzá a rendezői, színészi, díszlettervezői stb. megvalósítás révén válhat.

A drámában a cselekmény feszültségét az akció és az ellenakció (intrika) ellentéte adja. A drámai hős szembekerülhet az államhatalommal: a király tilalma ellenére Antigoné eltemeti fivérét, aki a városállamra támadt, s ezért a király halálra ítélte. Lehet akadály a családok egymás iránti gyűlölködése, ami az ifjú szerelmesek tragédiájához vezet (*Rómeó és Júlia*). Lehet a drámai ellenfél személyes rosszakaró: Othello számára Jago. Arra is van példa, hogy a hős önmagával, önnön egyéniségével kerül ellentétbe: Hamlet az újkor embere, ezért irtózik a középkori vérbosszútól, amelyre apjának szelleme ösztönzi.

A cselekmény előrehaladását időnként epizódok szakíthatják meg: például a sírásók jelenete a *Hamlet*-ben. Sajátos változat az ún. analitikus szerkezet. Ebben az esetben a korábban lejátszódott események fokról fokra válnak világossá a szereplők (és a nézők) számára: Szophoklész: *Oidiposz király*. Szemünk előtt tehát az előzmények és az okok következményei peregnek le. A klasszikus, pl. a Shakespeare tragédia szerkezete azonban előrehaladó. Részei: expozíció, bonyodalom, tetőpont, hanyatlás, katasztrófa. A *Hamlet* esetében az expozíció a szellem megjelenése. A bonyodalom a Hamlet által rendezett színi előadás keretében a király lelepleződése. A tetőpont Polonius megölése. A hanyatlás: Hamlet visszatérése Angliából. A katasztrófa Hamlet és Laertes párbaja. A dráma külsőleg felvonásokra (megváltozik a helyszín) és jelenetekre (megváltozik a színpadon jelenlévők száma) oszlik.

A dráma nyelve tömör, a jellemhez, a cselekményhez és a gesztusokhoz alkalmazkodó. A dialógusokat időnként drámai magánbeszéd, monológ

válthatja fel. A klasszikus dráma nyelve verses volt, az elmúlt kétszáz évben a prózai nyelv vált uralkodóvá a színpadon. A klasszikus, shakespeare-i tragédiát a XIX. században a polgári dráma (Ibsen, Csehov) követi. Századunk derekán terjed el az abszurd dráma, mely már teljesen lemond a valóság illúziójáról: Beckett: *Waiting for Godot* – *Godotra várva*.

A drámai műfajok

Valamikor a tragédiát (szomorújáték) és a komédiát (vígjáték) csak a befejezés alapján különítették el. Előbbiről beszéltek, ha a főhős bukásával végződött a darab, utóbbiról, ha a bonyodalmak fájdalommentesen oldódtak meg. A klasszicista esztétika csak magasrangú személyek élettörténetét ismerte el tragédia gyanánt, a szolgák, parasztok sorsa sokáig, kb. a XVIII. századig csak komédiák tárgya lehetett.

A lényeg azonban nem ilyen formális szempontok szerint ragadható meg, hanem az erkölcsi értékek világában. A tragédia tulajdonképpen az érték pusztulásának a felismerése. A tragédia hőse (Hamlet, Bánk bán) mindenét kockáztatja, küzd és elbukik. Sorsa a fizikai vagy az erkölcsi megsemmisülés, esetleg mindkettő: Othello, miután rádöbben, hogy feleségét, Desdemonát ok nélkül üldözte féltékenységgel, s gyilkolta meg végül, önként választja a halált.

Tragikus hős csak hétköznapi kompromisszumra képtelen, nagyszabású, jelentős személyiség lehet, aki abban az esetben is tiszteletünket vívja ki, ha erkölcsileg súlyosan elmarasztható: pl. Shakespeare III. Richárdja vagy Gertrudis királynő a *Bánk bán*-ban. A hős bukásának láttán átéljük a benne megtestesített értékeket, s ezek pusztulásán megrendülünk. Sorstragédiáról akkor beszélünk, ha a hős szándékától függetlenül következik be a bukás. Szophoklész tragédiájában Oidiposz nincs tisztában azzal, hogy akit megöl, az az apja, s akit feleségül vesz, az az anyja, mivel kitett gyerekként családjától távol nőtt fel.

A tragikus konfliktus lehet érzelmi okú: *Rómeó és Júlia*. De lehet társadalmi eredetű is: Schiller *Ármány és szerelem* – *Kabale und Liebe* című művében a fiatalokat származási különbözőségük választja el egymástól tragikus módon. Legtöbbször tragikus vétség (pl. Othello hiszékenysége) vezet el a végső megsemmisüléshez, de vannak vétek nélkül elbukók is: pl. *Rómeó és Júlia*, vagy a *Bánk bán*-ban Melinda. A hős

vétsége olykor éppen kiválóságából fakad: ha Antigoné középszerű egyéniség lenne, nem merne szembeszegülni a királyi tiltással, nem merné eltemetni testvérét.

A tragikum átélése megtisztuláshoz vezet: a kifejezés Arisztotelesztől való: katharsis. A hős bukása félelmet és részvétet kelt bennünk, s ennek révén megbékít a világrenddel. A néző maga is fél a hősökre zúduló csapásoktól, melyek őt is fenyegethetik, s szorongásaitól éppen úgy szabadulhat meg, ha csupán színházi, csupán irodalmi élmény formájában találkozunk velük, azaz káros következmények, valóságos veszteségek nélkül. Olyan életismeret, lelki „védetség” birtokába jutunk így, ami bizonyos fokú „immunitás”-t, ellenanyagtermelő képességet biztosít számunkra arra az esetre, ha később a valóságos életben kell szembenéznünk a sors kiismerhetetlen játékaival, a könyörtelen végzettel. A tragikum-élmény megszabadít önnön kicsinyességünktől, hiszen az igazán nagy sorscsapások átélése mellett eltörpülnek hétköznapi bajaink, irigységünk, önzésünk. Ily módon a tragédia adekvát műélvezete nemessé, edzetté és szabaddá teszi a lelket.

Arisztotelesz szerint a kárt nem okozó hiba, ellentét vagy csúnyaság a komikum forrása. Alapja a látszat és valóság ellentéte: pl. valakit másnak hisznek, mint aki valójában: Gogol: *A Revizor*. A komikum lényegéhez tartozik, hogy a veszteségek és konfliktusok ne legyenek jóvátehetetlenek, ne okozzanak tartós fájdalmat. A komikum érzékeléséhez szellemi fölény-érzet szükségeltetik, azaz felülről kell látnunk valakit, valakiket ahhoz, hogy tévedéseiken, fogyatékoságaikon nevetni tudjunk. Külön változat a szatirikus vígjáték, mely éles elutasítást tartalmaz, és a humoros, amely inkább elnéző, megbocsátó kinevetést jelent.

A vígjátéki hős gyakran valamely mánia rabja, pl. Harpagon Molière *Fösvény* – *L'avare* című drámájában. Az ókori vígjátéktól, például a római Plautustól kezdődően sok hasonló komikus helyzet ismétlődik: félreértés, szerepcsere, szándékos bebolondítása valakinek stb. Már az ókorban is jelentős szerepe van az alsóbb vagy trágár komikumnak: például a görög Arisztophanesznél a szexualitásnak, illetve különböző testi esetlenségek komikus szándékú, eltúlzott szerepeltetésének. Később a farce (bohózat) aknázza ki a helyzetkomikum és az alsóbb komikum lehetőségeit: elesés, megverettetés, ruházattól való megfosztás, tortával való dobálózás stb.

A színmű (középfajú dráma) a tragédia és a komédia közé esik: Schiller: *Wilhelm Tell*; Ibsen: *Rosmersholm*. A konfliktus ezekben is éles, de mégis megoldható. Hétköznapi emberek a szereplők, ezért a XIX. század óta ez a legelterjedtebb műfaji változat.

A XX. század második felének meghatározó műfaji változata az abszurd dráma. Ez a hagyományos tragédia szinte minden elemét felszámolja. Nemcsak kiemelkedő hősök nincsenek, hanem a hagyományos plasztikus jellem és reális, követhető cselekmény is eltűnik. Az abszurd dráma írója (Beckett, Gombrowicz, Mrozek) egyenesen arra törekszik, hogy a tradicionális dráma műfaji ellentétét, esetleg paródiáját adja.

Az irodalmi műfajok és létformájuk

Minden műalkotás leglább egy (de esetleg több) műfajhoz tartozik. Petőfi *Egy gondolat bánt engemet* című verse a rapszódia jellegzetes példája, viszont Arany Bach-korszakbeli versei közül több is (*Évek, ti még jövendő évek, Letésem a lantot*) ún. elegico-óda, azaz bizonyos jellemvonásai alapján az óda, mások szerint az elégia műfajához sorolható. Ugyanakkor bármennyire is az adott műfaj törvényeit követve születnek újabb és újabb művek, ezek eltérései folytán állandóan változik a műfaj jellege, s ez a végnélküli folyamat adja az irodalom alakulását, fejlődését.

Minden megszülető műalkotás egy (vagy több) műfaji vonulat tagja, s egyúttal módosítja is ezt a vonulatot. Az eposz a maga többszázéves története során egyre inkább eltért a homéroszi normáktól. Egyre inkább háttérbe szorultak a csodás, földöntúli elemek, mígnem már annyira a reális és hétköznapi élet tényei maradtak meg csak benne, hogy fokról fokra meg is szűnt eposz lenni, s modern, polgári verses elbeszéléssé vált: Goethe: *Hermann und Dorothea*.

A műfajok tehát az állandó transzmutáció állapotában vannak. Az abszurd dráma is fokról fokra jött létre: nem egy eleme már Csehovnál megvan a századfordulón: a határozott akció és a konfliktus háttérbe szorulása. Ezért is szokás párhuzamba állítani Csehov *Három nővér* (*Trisestry*) és Samuel Beckett *Godotra várva* (*Waiting for Godot*) című drámáját. Az előbbiben folyton arról van szó egy távoli, vidéki orosz városban, hogy Moszkvába kellene költözni, de ebből semmi sem lesz. Az utóbbi még inkább tragikomikus színezettel állítja középpontba a cselekvésképtelenséget, a passzivitást.

A műfajok létformájához hozzátartozik, hogy szüntelenül hatnak egymásra, keverednek. Ennek igen jótékony hatása van kiemelkedő remekművek esetében is. Dosztojevszkij *Karamazov testvérek* (*Bratja Karama-*

zovy) című műve egy gyilkosság körülményeihez, tehát a bűnügyi sémához kapcsolódva vált a gondolati regény inspiráló példájává.

Egy-egy irodalmi korszakra jellemző lehet a létező műfajok rendje, illetve hierarchiája. Valamikor az eposzt és a tragédiát tekintették a legmagasabb rendű műfajoknak, klasszikus formájukban azonban már legalább másfélszáz éve nem léteznek. A XX. századra a hagyományos műfaji határok elmosódtak. A tragikum és a komikum helyére a tragikomikum lépett. A posztmodern próza nem él a regény és a novella tradicionális formáival, hanem „szöveg” (*text*) születik, amely mozaikszerű felépítésű.

A műfajoknak tehát jól körülhatárolható diakrón jelentése van. Egy-egy műfaj meghatározott történelmi fejlődésen megy keresztül, amelynek ismerete nélkül lényege meg nem határozható. Éppen a XX. század ún. antiműfajai (antiregény, antidráma) csak a műfaj klasszikus változatainak ismeretében érzékelhetők és élvezhetők, ahogy annak idején a komikus eposz műfaja az eposzi kellékek nevetségessé tételével jelentette be egy új költői korszak elérését (Petőfi: *A helység kalapácsa*).

A tudománynak mindeddig nem sikerült tökéletesen tisztázni a műfajok eredetének kérdését. Annyi bizonyosnak látszik, hogy a bonyolultabb, ún. kultúrformák az írásos irodalmat megelőző alapformákból (mítosz, legenda, tréfa, rejtvény, tündérmese, szólásmondás), illetve ezek kombinációiból alakultak ki. Bizonyos műfajok, pl. a tragédia vallási rítusokból fejlődtek ki. Egyes műfajok létrejöttében, természetesen, egyéneknek is nagy szerep juthat pl. az eposz (Homérosz) vagy a történelmi regény (Walter Scott) esetében.

Az írásos irodalom korában új műfajok rendszerint régebbi műfajok komponenseiből képződnek, egy új műfaj mindig egy vagy több régi műfajnak a transzformációja (Todorov). Új alműfajok születhetnek speciális tárgyak, korábban nem létező témák révén is: pl. Defoe regénye, a *Robinson Crusoe* nyomán jöttek létre az ún. robinzonádok. Meghatározott történelmi-szociális körülmények következtében jelenik meg a lovagregény a középkorban. Egy egészen más korszakban az indián regény, jóval Amerika felfedezése után. A munkásregény vagy gyári regény a nagyvárosi, nagyipari munkásság létszámának növekedése nyomán. A kémregény, vagy ügynökregény az 1950-es években virágzik fel, az ún. hidegháborús korszakban.

Nemcsak a műfajok születése, de eltűnése, kihalása is nehezen határozható meg, és ritkán köthető egy megadott időponthoz. Az orosz formalisták szerint akkor következik be egy műfaj hanyatlása, amikor eszközei a túlságosan gyakori használat miatt elveszítik hatásosságukat, azaz, ha

az írói eljárások automatizálódnak, s így reveláló erejük csökken, majd megszűnik, mert a banalitásnak már nincs művészi hatóereje. A titoktechnika, a rejtélyes, jó darabig érthetetlennek látszó események kultusza, mely olyan érdekessé, izgalmassá tette a romantikus regényeket (Dumas, V. Hugo, Dickens, Jókai), egy idő után elvesztette érdekességét, s éppen az ennek ellentétéként létrejövő eseménytelenség (Flaubert, Zola) hozott újat. A kiemelkedő, nem mindennapi hősök (Victor Hugo Jean Valjeanja, Jókainál a Baradlay fivérek) után éppen a hétköznapiság, a szürkesség ábrázolásával lehetett elmondani a legtöbb újat az emberről (Csehov, Kosztolányi novellái).

Mint az élőlények esetében, itt sem könnyű megállapítani a „halál” beálltának a pillanatát. Mikor szűnik meg létezni (produktív módon) egy műfaj? Amikor elemeire esik szét? (Az eposzi kellékek közül ma is él még az epizód és a terjedelmes hasonlat.) Amikor új műveket már nem produkál? Amikor megszűnik új módon újat mondani, azaz elveszti az olvasók érdeklődését?

Brunetiére, a nagy francia irodalomtudós valósággal biológiai létezést tulajdonított a műfajoknak, s a műfajok fejlődéséről, sőt létharcáról beszélt a múlt század végén a darwini elmélet analógiájára. Bizonyos hasonlóság valóban van, s ezt az orosz formalisták éppúgy elfogadták, mint az angol-szász *new criticism* a XX. század derekán. Hiszen a műfajoknak éppen úgy időben és térben körülhatárolt létezésük van, mint az állatfajoknak. Időben annyiban, amennyiben létrejönnek, felvirágoznak, hanyatlásnak indulnak s végül megszűnnek létezni: a hagyományos eposz például végleg eltűnik a XIX. században. Térben annyiban, amennyiben egyes műfajok csak meghatározott irodalmakban léteznek: a magyar irodalomban, minden bizonnyal földrajzi okokból, nem virágzott fel a tengerész-regény. A Byron-Puskin-féle verses regénynek van magyar változata, de nem hódított a francia irodalomban. A trubadúr-líra hiányzik a régi orosz irodalomból, mivel Bizánc kulturális zónája nem érintkezett a nyugati reneszánszsal.

Az egyes műfajok „halódásuk” periódusában más műfajok alkotóelemeivé válnak. A tragédia kihalófélben van a XIX. században, de szép tragikus regényeket ír Thomas Hardy, Dosztojevszkij vagy Kemény Zsigmond. A műfaji transzformációnak számtalan példája idézhető. A Walter Scott-féle történelmi regény a regionális regény romantikus és történelmi, Fielding *Tom Jones*-a a köznapi (realista) regény pikareszk és komikus transzformációja. Arany Jánostól a *Buda halála* az eposznak tragikai és modern lélekelemző átlényegítése. Tulajdonképpen ezek a műfaji átmenetek teremtik meg az irodalom igazi kontinuitását (Fowler). A nagy

irodalmi újítók általában mélyre fúrnak az irodalmi tradícióba, s onnan merítenek ihletet az idézés vagy a parodikus szembeállítás módszerével. Így utal vissza Joyce *Ulysses*-e az *Odüsszeia*-ra, Esterházy Péter *Termelési regény*-e az *Egri csillagok*-ra, Mikszáth anekdotizmusára, a szocialista realizmus „termelési regény” műfajára stb.

Az ellenműfaj (antigenre) valamely korábbi műcsoporttal szembeállított tulajdonságai révén konstituálódik. Ezek az ellenműfajok többnyire a retorikai inverzió (megfordítás, felcserélés) formáját öltik: pl. komikus eposz. A korai angol realista regénynek a XVIII. században rögzülő formáival szemben építette fel Sterne a *Tristram Shandy*-ben a maga speciális, paradigmaticus formáit: csúfot űz a valóságmásolásból, szakít a folyamatos cselekménnyel, különböző kitérésekkel és kommentárokkal az irodalmi feltételezettség látszatát kelti, utalásokat tesz az írói alkotásra, amivel csökkenti a beleélő olvasás lehetőségét stb. Hasonlóképpen anti-regény, azaz a realista regény tagadása Joyce *Ulysses*-e, valamint a poszt-modern próza, például Nabokov *Lolita*-ja.

A műfajok hierarchiája, illetve az ehhez kapcsolódó kurrens irodalmi kánonok korról korra változnak. Az irodalmi kánon sosem tökéletesen koherens és stabil, s minden korban másra (mecenatúra, oktatás) támaszkodik. Egy kánonon való túllépés, azaz a műfaji hierarchia átrendezésére irányuló kísérlet, különböző módokon történhet. Az évszázadokig a populáris irodalomhoz tartozó, az irodalmi kánonból kizárt ballada a XVIII. században lett a kánon elismert tagja, majd a romantika áramában igen magas pozícióba jutott. Az utóbbi félszázadban sokat veszített jelentőségéből a hagyományos realista próza, s bizonyos funkciókat a dokumentarista próza (emlékirat, életrajz) vett át tőle.

A műfajok között történetileg különböző, ellentétben alapuló kontaktusok alakulhatnak ki. Komplementaritásról beszélhetünk abban az esetben, ha egy műfaj megjelenése egy másiknak az eltűnésével esik egybe. A regény térhódítása az eposz fokozatos háttérbe szorulását, majd megszűnését hozza magával. Másik típusa a kontaktusnak a konverz reláció (Fowler), amilyen viszonyba a műfajok és ellenműfajok kerülnek.

Az egyidőben létező műfajok hierarchikus, leszármazáson és ellentétben alapuló kontaktusokra visszavezethető elhelyezkedése szüntelen változásban van. Minden egyes új, megszülető mű módosít valamennyit az adott műfaj (melyhez a mű tartozik) helyzetén és jellegén. Az irodalmi fejlődés ilyen szempontból nem más, mint a rendszer tagjainak kölcsönviszonyában fellépő változás, tehát a funkciók és formai elemek módosulása (Tinjanov).

Ezek a változások lassú átmenetek, de ugrásszerű megújulások formáit is ölthetik. A formai elemek gyors és teljes kicserélődése, természetesen, lehetetlen. Inkább a formai elemek új funkciójáról lehet beszélni a leg radikálisabb irodalmi forradalmak, még az avantgárd idején is. Magának az irodalomnak a kronológikus egymásutániséga azonban nem egyéb, mint ezekenek a folyamatoknak a véget nem érő láncolata.

Interpretáció elméletek

A műalkotás mint teremtettség világ

Az irodalmi műalkotásokat különböző korok eltérő szempontból értelmezték és fogták fel. Ezek az új és új megközelítések azonban többnyire valami nagyon régi megfigyelésből és alapvető tényből bontakoztatják ki elképzelésüket.

A műalkotás világa (a fikció) és a valóságos világ közötti különbséget más-más mértékben, de mindig is érzékelték, sőt hangsúlyozták a művészet élvezői, felfogói és értelmezői. Bizonyos irodalomelméleti iskolák e kettő szoros kapcsolatára helyezik a hangsúlyt, azaz a fikciót közvetlenül a valóságból eredeztetik, valóság-relációjával magyarázzák. (Ilyen a szociológiai, és ezen belül is kiváltképpen a marxista irodalomfelfogás.) Heidegger, illetve Heidegger nyomán Gadamer (és sokan mások) szerint az alkotó, a megalkotottság, illetve a művész, a művészi teremtés, valamint a „megörzők” (a műalkotás felfogói), tehát a recepció alapján értelmezhető a műalkotás.

Az irodalmi mű fikciós volta azt jelenti, hogy az irodalmi szövegek vonatkozásait nem a valós világban találhatjuk meg, tehát a művek igazsága az empirikus valóság tényeivel sem nem igazolható, sem nem cáfolható. A XIX. századi magyar költészet kiemelkedő alakja, Arany János, aki esztétikai studiumokat is folytatott, *Vojtina ars poeticája* című versében ezt így fogalmazza meg:

Győzz meg, hogy ami látszik, az való:
 Akkor neved költő lesz, nem csaló, –
 Amint nem az volt rég az átheni,
 Malacvisítást tudva színleni;
 Ellenben a pór, aki szűr alatt
 Ríkatta disznát, és kuhin maradt,
 Bár a visítót gúnyosan emelte,
 A hallgatók fütyjét megérdemelte.
 Mert a közönség *érzé*, hogy amaz
 Úgy rí, miként *legtöbbször* a malac,
 Míg a valódi – csont és vér noha –
 Tán úgy sikoltott, mint másszor soha.

A műalkotás tehát olyan „látszat-valóság”, amelynek érvényességét nem tény szerinti igazsága határozza meg. Ezért idézi Arany az antik anekdotát, amely szerint amikor versenyt rendeztek, hogy eldöntsék, ki tudja legjobban utánozni a malacsivítást, felsült az a versenyző, aki egy élő malacot rejtett a szűre alá, mert ebben az esetben nem a valóságos malac sivített úgy, ahogy a leggyakoribb, a legtipikusabb. Ilyen szempontból közömbös, hogy a *Bánk bán* alapjául szolgáló történet hitelességét többen kétségbe vonták, illetve hogy a krónikák egy része nem tud Bánk házasságának tragédiájáról. Azt meg biztosan tudjuk, hogy nem ő ölte meg II. Endre király feleségét, Gertrudist. Ámde Katona Józsefnek a XIX. század elején keletkezett tragédiája esetleg éppen az adatolható történelmi tényektől való eltérése révén vált a nemzeti, emberi és művészi igazság kifejezőjévé:

Itt a különbség: hogy e látszatot
Igaz nélkül meg nem csinálhatod –
 Csakhogy nem ami *rész szerint* igaz, –
 Olyan kell, mi *egészben s mindig* az.
 Talán nem való, hogy ez s ez így esett,
 Tán ráfogás a felhozott eset:
 Mátyás király nem mondta s tette azt,
 Szegény Tiborc nem volt élő paraszt;
 Bánk a nejével, megvénült falun,
 Sosem dühöngvén többé a szarun,
 Evett, ivott, míg végre elalun:
 De mit nekem *valód*, ha ez esetben
 Bánk törpe lesz, Mátyás következetlen?
 Ha semmi évszám, krónikás adat
 Engem le nem győz, hogy nem tett vadat?
 Nekem egész ember kell és király,
 Vagy férj, nejéért aki bosszut áll,
 S ember-, király- meg férjben az egyén:
 Csip-csup igazzal nem törődöm én.

Arany valami olyasmit fogalmaz meg itt, ami jó száz évvel később válik az irodalomról való gondolkodás alapkérdésévé: nem a tapasztalati valóságnak megfelelő, hanem a valószerű, azaz lehetséges mozzanatokból áll a fikció világa: „az irodalmi, pontosabban irodalomként olvasott szövegek lehetséges világokat hoznak létre. Olyan világokat, melyek létezése a nyelvhez van kötve, s ennyiben *csak lehetségesek*, ugyanakkor azonban a nyelvi és a nyelv által rögzített, az adott világ felépítésében aktív szerepet játszó társadalmi-kulturális kódok megismerhetők, s ennyiben a szóban forgó világok *ténylegesen lehetségesek*.” (Csúri Károly)

Egy adott epikus mű igazi lényege tehát egyfelől azáltal fogalmazható meg, ha belső világát, szövegvilágát önmagában is vizsgáljuk: motívumok és emblémák számbavételével szegmentáljuk a narratív struktúra elbeszélésvilágát. Másfelől viszont kétségtelen, hogy a kezdő állapottól a végállapot felé tartó változásrelációt, a szereplők tetteit, kapcsolatait valamilyen mértékben akaratlanul is a valóságra vonatkoztatjuk, azaz a lehetséges világ (a műalkotás világa) és a valóság világa között szüntelenül összehasonlításokat teszünk.

Természetesen attól függően, hogy belső vonatkozásaik vagy a külvilághoz való kapcsolódásuk-e az erősebb és gazdagabb, beszélhetünk olyan művekről, amelyekben a valószerűség (a XIX. századi realista regény), illetve olyanokról, amelyekben a szövegszerűség (a posztmodern próza) dominál. Tisztában kell azonban lenni azzal is, hogy a világszerűségre orientált művekben is nagy szerepe van a szövegszerűségnek, és megfordítva. (Esterházy Péter *Termelési regény*-e ugyan elsősorban szövegek egymásra vonatkoztatására épül, de egészében szorosan kapcsolódik az elmúlt évtizedek magán- és közösségi történelméhez.)

A motívumok és az emblémák szerepe a szövegszerűség dominanciájával alkotott irodalmi művekben nő meg. Bernáth Árpád definíciója szerint a motívum olyan szövegegység, melynek funkcióját és jelentését a nagyobb szövegtest határozza meg. Eszerint motívumnak nevezhetjük „azokat az adott művön belüli egymással azonosított szövegrészeket, amelyek azáltal kapnak szimbolikus tartalmat létrehozó funkciót, hogy különböző, szemantikailag értelmezhető kontextusban ismétlődnek meg, és azokat az adott művön belül egymástól megkülönböztetett, szemantikailag értelmezhető szövegrészeket, amelyek azáltal kapnak szimbolikus tartalmat létrehozó funkciót, hogy azonos kontextusban vagy azonos strukturális pozícióban ismétlődnek meg.”

A motívumtól eltérő módon az embléma nem belső, hanem külső, azaz más szövegekkel és világokkal teremt kapcsolatot: az embléma tehát azért kap szimbolikus tartalmat létrehozó funkciót, mert az adott szövegen túli, azon kívülálló, „szemantikailag vagy szimbolikusan értelmezhető kontextusban megjelenő szövegrésszel vagy szimbolikusan értelmezhető valóságdarabbal hozható összefüggésbe.” (Bernáth Árpád)

Ez a megkülönböztetés nagyjából megfelel egy általánosabb szövegelméleti koncepciónak (Petőfi S. János – Rieser, Hannes: *Probleme der modelltheoretischen Interpretation von Texten*. Hamburg, 1974.), amely ko-textuális és kon-textuális leírásról beszél. A ko-textuális megközelítés a szövegen belüli információkkal, nyelvészeti szempontú kérdésekkel operál, a kon-textuális felfogás a szöveg külső kapcsolatrendszerét állítja

előtérbe, tehát az irodalmi mű létrejöttét, létezés módját és befogadását. A többszáz éve eleven dilemma tehát az új szövegelmélet fogalomkincsében a szövegbelső (motivikus) és a szövegkülső (emblematis) kapcsolódás szembeállításaként jelenik meg.

A műalkotás mint kommunikációs tény

A műalkotás létrejöttét és recepcióját úgy is fel lehet fogni, mint nyelvi jelek megalkotásának és felfogásának folyamatát. A szemiotika szerint a műalkotás funkcionálása nem más, mint az író és olvasó között létrejövő kommunikációs kapcsolat. Ezen koncepció szerint a folyamat lényege egyfelől az író szándéka, másfelől a közlemény befogadása, azaz a műalkotásnak jelként való működése.

Minden irodalmi műalkotás jelentéssel bíró nyelvi jelekből áll (szavakból, mondatokból és a mondatoknál nagyobb egységekből), amelyeknek a funkcionálását, tehát a recipiálókhoz való eljutását a társadalom kommunikációs gyakorlata teszi lehetővé. Azaz: az irodalom jelrendszere egy másik szemiotikai rendszerre, a mindennapi nyelv jelrendszerére épül: az információközlő irodalmi szöveg önmagán kívüli tárgyra utal: „Az irodalmi tárgyak a jeltárgyakkal egyetemben végső soron elemi társadalmi-kulturális közösségek kommunikációs szokásaiban gyökereznek, létüket, ontológiai státuszukat egy társadalmi közösségnek társadalmi szempontból relevánsnak tartott információk közvetítésére, konzerválására kialakított társadalmi gyakorlatban találjuk megalapozva.” (Kanyó Zoltán) Természetesen egy adott nyelvhasználó közösség bizonyos törvényszerűségek által meghatározott konvencióiról van szó, tehát egyetlen műalkotás szemantikai vizsgálata sem nélkülözheti a szociológiai és a nyelvészeti szempont összekapcsolását.

A szemiotikai megközelítés ugyan csak az 1970-es években vált igazán divattá, de előzményei visszavezetnek az orosz formalistákig, vagy legalábbis addig a sémáig, amely Roman Jakobsonnak és követőinek a felfogását tükrözi. A három alapvető kategória eszerint: az üzenet kibocsátója (feladó, kódoló, *Addresser*); az üzenet (közlemény, *Message*); a címzett (dekódoló, *Addressee*). Irodalomról lévén szó ez megfeleltethető író – mű – olvasó hármasságának. Ámde e folyamat nem játszódhat le megfelelő kapcsolat (*Contact*), kölcsönösen használt kód (*Code*), s mindezt lehetővé tevő összefüggés (*Context*) nélkül.

A fenti kommunikációs aktushoz a nyelv különböző alapfunkciói társulnak. Magában a közleményben, az irodalmi műben a nyelv poétikai funkciója érvényesül. A szöveget érthetővé tevő kontextus a referenciális; a kód a magyarázó, metanyelvi irányulással jellemezhető. Végül: a feladóra (az íróra) az emotív, az olvasóra a konatív funkció irányul. „A különféle poétikai műfajok sajátosságai feltételezik a többi nyelvi funkció különféleképpen rangsorolt részvételét az előtérben lévő poétikai funkció mellett. A harmadik személyre beállított epikus költészet erősen igénybe veszi a nyelv referenciális funkcióját, az első személyre irányuló líra szoros kapcsolatban van az emotív funkcióval. A második személy költészete a konatív funkcióval telített, és vagy könyörgő vagy buzdító, attól függően, hogy az első személy van-e alárendelve a másodiknak, vagy a második az elsőnek.” (Jakobson)

A jeleknek hagyományosan sokféle fajtáját lehet elkülöníteni. Legismertebb talán az ikon (a jel hasonlít a tárgyra, pl. a térkép), az index (a jel nem hasonlít, hanem utal a tárgyra, pl. a füst a tűzre) és a szimbólum (a jel és a tárgy közötti megfelelés konvenció függvénye, pl. a gyász színe a fekete az európai kultúrában) megkülönböztetése. Az irodalomban ennek megfelelően a metafora ikonszerű jel, mert hasonlóságon alapszik. A metonímia indexszerű, minthogy érintkezésen alapszik: amikor Batsányi azt írja a XVIII. század végén, hogy „Vigyázó szemetek Párizsra vessétek!”, akkor nyilvánvalóan nem a földrajzi égtájra vagy a városra, hanem az ahhoz köthető szellemi, politikai aktusokra céloz, s a két dolog között érintkezésen alapuló névátvitel valósul meg. A szimbólumok a nyelvhasználó közösség vagy legalább annak egy része számára tárják fel jelentésüket: amikor Petőfi a rabláncsal a kardot állítja szembe, akkor zsarnokság és szabadság ellentétére utal.

A metafora a költői nyelv egyik legrégebbi és leggyakrabban használt eszköze. Toldi Györgyről, Miklós bátyjáról azt tudjuk meg a *Toldi*-ban, Arany János elbeszélő költeményében, hogy „rókalelkű”. (Azaz ravasz és gonosz, amilyennek a magyar néphit a rókát véli.) A modern költészet ambíciója azonban éppen az, hogy minél távolabbi dolgokat kapcsoljon össze. Jó példa erre Lautréamont sokszor idézett képe: „Szép, mint a varrógép és az esernyő találkozása a boncasztalon.” Ez már igen aktív és intenzív, beavatott olvasói értelemzést igényel. Amilyen a Max Ernsté: „Egy tökéletes dolog, melyről úgy érezzük, hogy egyszerű rendeltetése örökre meghatározott (az esernyő), hirtelen egy másik, meglehetősen eltérő és nem kevésbé abszurd dolog közelébe kerül (varrógép) egy olyan helyen, ahol mindkettő *oda nem tartozónak* érezheti magát (műtőasztal) – ebben a helyzetben elhagyják eredeti, naív rendeltetésüket és

azonosságukat; hamis lényegüket egy relatív fordulat hatására új, igazi és költői lényegre váltják át; az esernyő és a varrógép szeretkezni fognak. Azt hiszem, hogy ezen az igen egyszerű példán be tudtam mutatni az eljárás mód mechanizmusát. A teljes átváltozás, melyet olyan tiszta cselekedet követ, mint a szerelem, minden olyan alkalommal, amikor a feltételek kedvezőek, adott tényeket vált ki: *két, látszatra összeférhetetlen dolog párosítását olyan helyen, mely látszólag nem alkalmas számukra.*”

A szemiotikai irodalomfelfogás Ferdinand de Saussure nevezetes teóriájából indul ki, amely szerint a nyelvi jel jelöltből (*signifié*, a fogalom) és jelölőből (*signifiant*, a hangkép) áll. A nyelv ennek alapján olyan rendszernek tekinthető, melyben a jelölthöz a jelentés kapcsolja a jelölőt. Az egyes mondatok megfogalmazása során az író választásától függ a jelölőt a jelölttel összekapcsoló stílári és tartalmi jelentés. A mondatoknál nagyobb nyelvi egységek, adott esetben az egész irodalmi műalkotás jelentése nem más, mint az egész mű tartalma, „üzenete”. A mondatnál nagyobb, de a műegészénél kisebb egységek jelentését szokás nagy szemantikai alakzatnak vagy nagyobb jelentésegységnek nevezni. Ilyen az elbeszélő (aki beszél), a szereplők, a bemutatott tárgyi világ, az olvasó stb.

A feladó (kódoló) és a befogadó (dekódoló) közötti viszony szempontjából az irodalmi mű összjelentése, üzenete tehát különböző szinteken, különböző tényezők együtthatásaként ragadható meg. A mű minden jelöltjének megvan az egyes mondatokban, illetve a mondatnál nagyobb egységekben, vagyis a jelölőkben a maga megfelelője. A műből összegyűjthetők azok a részletek, amelyekben a narrátor, valamely szereplő vagy a tárgyi világ valamely eleme szerepel, illetve megnyilatkozik. S ugyanígy ragadhatók meg azok a részletek is, amelyekben az olvasó a narráció, a szereplők vagy a műegész címzettje.

Jelölőnek és jelöltnek ez az egész művet átható kölcsönösségi viszonya rajzolja meg az adott mű „mögött” álló, a művet létrehozó nem valóságos személyt, a mű-szubjektumot. „A mű során megválasztott eljárás módok, szabályszerűségek alapján a mű-szubjektum és a jelöltek közötti kapcsolat milyenségéből a mű tartalmi jelentése, a mű-szubjektum és a jelölők közötti kapcsolat milyenségéből pedig a mű stílári jelentése határozható meg. S csak mindezen összetevők s a közöttük levő viszony jellemzésével írható le a műalkotás összjelentése.” (Vilcsek Béla)

Ez a kommunikációs vázlat szemlélteti a valóság művészi birtokba vevését, vagyis azt a folyamatot, melynek eredményeképpen kézbe vehető, elolvasható lesz az irodalmi műalkotás. Másrészt az esztétikai birtokbavételnek köszönhetően változtatja meg, módosítja a mű jelentése az olvasó szemléletét. Míg tehát az előbbi aktus alanya az író, az utóbbié az olvasó.

Az irodalmi mű mint egy hatásfolyamat kiinduló pontja

Ha az alkotó, illetve a műalkotás után figyelmünket az olvasóra fordítjuk, akkor a művészet fontos tövényszerűségeinek oly módon kaphatjuk magyarázatát, hogy a befogadás aktusát állítjuk előtérbe. Ez már csak azért is indokolt, hiszen a felfogás a művészi hatás folyamatának végső és meghatározó mozzanata. Az olvasói élményfolyamat a művészet funkcionálásának lényeges fázisa.

Ami a szerző felől nézve a valóság leírása, az a műalkotás felől nézve a morfológiai tárgy (a struktúra), s a befogadó szempontjából az irodalmi mű leírása. Ami (egy magasabb szinten) a szerző felől nézve a valóság értelmezése, az a műalkotás felől nézve a szemantikai tárgy (a jelentés), az olvasó szempontjából pedig a műalkotás értelmezése. Ami (egy még magasabb szinten) a szerző felől nézve a valóság értékelése, az a műalkotás felől nézve az esztétikai tárgy, s a befogadó szempontjából a műalkotás értékelése.

Az irodalmi műben tehát egyszerre van jelen az írói élmény és az olvasói élmény. Ami azt jelenti, hogy a mű a maga sajátos létformáját az írói és az olvasói tudati tevékenységtől kapja. Az irodalmi műalkotásnak ezt a szándékolt, intencionális létezését Roman Ingarden fogalmazta meg (közismert módon) legpontosabban: „A tiszta intencionális tárgy minden anyagi meghatározottsága, formális mozzanta, sőt, a tartalmában fellépő egzisztenciális mozzanatok is valamilyen módon csupán tulajdonítva vannak az intencionális tárgynak, de nincsenek benne *megtestesítve* e szó szűkebb értelmében. Ha például költői formában kigondolunk egy alakot, akinek ilyen vagy olyan tulajdonságokkal kell rendelkeznie, itt és itt kell élnie, ezt és ezt kell csinálnia, akkor többek között úgy képzeljük el ezt az alakot, mint egy valóban létező tárgyat, valóságosságot tulajdonítunk neki. De mindezek a tulajdonságok, viselkedésformák, valóságosság stb. csupán *elgondolt*, vagy a szöveg által *ráruházott*. Egy ilyen költőileg teremtetten fiatal, erős ember (a lét autonómiája értelmében) *nem valóban* fiatal, nem valóban erős, nem „igazi” ember. Csak így van „elképzelve”. Olyasmit tulajdonítanak neki, amit ő – ha szabad úgy mondani – nem képes *önmagából* csinálni, mivel nem tartalmaz önmagában semmiféle *immanens minőséget*. „Valóságosságot” is csak tulajdonítanak neki, végső soron azt is csak a költői akarat és fantázia aktusától kapja.”

Nyilvánvaló, hogy egyetlen folyamat különböző nézőpontokból való szemléléséről van szó. Az író vagy költő érzékeli a valóság jelenségeit, s megpróbál belőlük műalkotást létrehozni. Értékeli és értelmezi a világ jelenségeit, s a különböző művészi, alakítási, formálási folyamatok nyomán születik meg maga a mű. Az olvasónak is megvan a maga valóságélménye, ő is értékeli és értelmezi a számára elérhető és átélhető valóságot, s ezt a szubjektív élményt összeveti azzal, amit a műalkotásból nyer.

Ennek megfelelően az olvasói tudatnak különböző valóságsíkokkal, különböző érzéstípusokkal és magatartásváltozatokkal kell kommunikációs kapcsolatba lépni. Eltérő valóságsíkok közötti „vándorlás” figyelhető meg az olvasó részéről például a mesék vagy a science-fiction esetében. A recipiálók esetleg nem is döntenek el, hogy milyen természetű valóságsíknak minősítik az olvasott vagy hallott történetet, tehát amikor behelyezkednek a sci-fi világába, maguk sem tisztázzák, hogy az ábrázolt eseményeket milyen mértékben tartják elképzelhetőnek a valóságban.

Az olvasó tudatát állandó mozgásra, érzelmek és értékek közti „vibrálásra” készíti a modern irodalom, például a szürrealista automatikus írás, szabad képzettársítás. Hasonlóan sokféle jelentésárnyalat, rejtett vagy nyílt idézet, parodikus célzás érzékelését tételezi fel a posztmodern próza, sőt már Joyce *Ulysses*-e is. A műalkotás tehát intenzív energiakibocsátó forrás, aminek következtében a befogadói élmény is bonyolult, többféle magatartástípust és érzésváltozatot, nyelvi réteget tartalmaz, ami a szépségérzetet kialakító esztétikai élmény forrása. „S nem tudom, hogy nem ez a műalkotás sugározta többlet-energia, a harmóniaélménynek, a megismerésélménynek, létélménynek e megfoghatatlan s mégis nagyon valóságos többlete-e az, amit összefoglaló névvel esztétikai élménynek szokás nevezni.” (Hankiss Elemér)

E folyamat lényegéhez tartozik hozzá az a tény is, hogy az olvasó értékre irányuló szándékkal (értékorientációval) közelít a műhöz. Tehát nem arról van szó pusztán, hogy a mű hat az olvasó értékhierarchiájára, hanem arról is, hogy az olvasói tudat, értékorientáció meghatározza a mű „olvasat”-át, azaz speciális, egyedi arculatot ölt a mű minden egyes kor, sőt minden egyes olvasó esetében. A mű értékelése-befogadása során azonban sok irracionális, esetleg az érzékletesség szférájából ellenőrizhetetlen módon származó képzet is szerephez jut. Az olvasó tehát (legtöbb esetben) valamiféle üzenetet vár a műtől, ami azonban a műalkotás fiziológiai-pszichikai tulajdonságainak is függvénye. Ezen tulajdonságok felfogása, értelmezése az, amihez a nyelvi-stilisztikai magyarázat hozzájárulhat, amint azt Jakobson gyakran idézett elemzése is illusztrálja:

„Egy szekvenciában, melyben a hasonlóság az érintkezés fölé van rendelve, két egymáshoz közeli hasonló fonémasor paronomáziás (szójátéki) funkciót tölthet be. A hangzásban hasonló szavak a jelentésben is közelednek egymáshoz. Igaz, hogy Poe *A holló (The Raven)* című költeménye utolsó versszakának első sorában bőven találhatók ismétlődő alliterációk, amint Valéry megjegyzi, de a sor és az egész versszak ellenállhatatlan hatását elsődlegesen a költői etimológia uralma hozza létre.

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore.

S szárnyán többé toll se lendül, és csak fent ül, egyre fent ül,
Ajtóm sápadt Pallaszáról el nem űzi tél, se nyár!
Szörnyű szemmel ül a Holló, alvó démonhoz hasonló
Míg a lámpa rája omló fényén roppant árnya száll,
S lelkem itt e lomha árnyból, mely padlóm elöntve száll,
Fel nem röppen – soha már!

(Tóth Árpád fordítása)

A holló ülőhelye „the pallid bust of Pallas” hangzatos paronomáziája által egyetlen szerves egésszé olvad össze. Mindkét szembeállított szó korábban ugyanazon szobor más jelzőjébe – *placid*-, egy poétikai vegyülékszóba olvadt össze, az ülő és az ülőhely közötti köteléket pedig egy paronomázia erősítette meg: „*bird or beast upon the ... bust*” (madár vagy állat ... a szobron). A madár – *is sitting On the pallid bust of Pallas just above my chamber door* (ül Pallas sápadt szobrán épp szobám ajtaja fölött) és a holló az ülőhelyén a szerelmes felszólítása – *take thy form from off my door* (hagyd el ajtóm, csúf madár) – ellenére a helyhez van szögezve a *just above* (épp fölött) szavakkal, melyek benne vannak, bele olvasztva a *bust* (mellszobor) szóba.

A félelmes vendég soha véget nem érő látogatását egy részben megfordított, szellemes paronomázia lánc fejezi ki, amelyet elvárhatunk a visszapergető, visszafelé haladó „modus operandi” olyan tudatos kísérletezőjétől, a „hátrafelé írás” olyan mesterétől, mint Edgar Allan Poe. Ennek a záróversszaknak első sorában a zord *never* (soha) refrén szóval érintkező *raven* (holló) még egyszer megjelenik, mint ennek a *never*-nek megtestesült tükörképe: (n.v.r. – r.v.n.). Csattanós paronomáziák kötik össze egymással az örökkévaló kétségbeesésnek mindkét jelképét, először *The Raven, never flitting* a legutolsó versszak kezdetén, másodszor ennek

legutolsó soraiban a *shadow that lies floating on the floor* és *shall be lifted – nevermore*. Az alliterációk, amelyek feltűntek Valérynek, egy paronomáziás láncot alkotnak (stí...) – (sít...) – (stí...) – (sít...). A csoport változatlanóságát különösen hangsúlyozza a sorrend váltakozása. A két clair-obscur-effektus – a fekete madár tüzes szeme (*fiery eyes*), és a madár árnyékát padlóra vetítő (*his shadow on the floor*) lámpafény – elmélyíti az összkép homályát, és ismét élénk hatású paronomáziák kötik össze őket. *That shadow that lies* [layz] – az árny, amely fekszik; és a holló szeme *eyes* [ayz] egy hatásosan rossz helyre tett echó-rímet alkot.”

Az irodalomfogalmak rendszere

Az irodalom fogalma, természetesen, korról korra változott, éppen ezért az irodalomkutatás tárgyának olyan meghatározása, amely minden korszak számára elfogadható lenne, szinte lehetetlen. A legújabb kutatások pedig, mint Szili József kimutatja *Az irodalomfogalmak rendszere* című monográfiájában (Akadémiai Kiadó, 1993.), nem is a megkülönböztetésre, hanem a folyamatok szemléltetésére törekednek.

Maga az irodalmi mű is folyamatszerűségében létezik, ha komolyan vesszük azt az állítást, hogy az olvasói tudatban nyeri el jelentését. S mivel az olvasás maga is időben lejátszódó folyamat, a befogadás folyamatszerűsége magára a műre is visszahat. A műalkotás hatásmechanizmusának ezt a folyamatszerűségét lényegében mindenki elismerte, ad abszurdum inkább csak a dekonstrukció képviselői viszik, akik szerint a szöveg végtelen számú jelentéstulajdonításának nem is nagyon van a műből adekvát módon levezethető azonosíthatósága.

Az irodalmi mű születése is folyamatszerű, befogadása is az, de mindennél nyilvánvalóbb az irodalomtörténet jelenségeinek folyamatszerűsége. Ennek a folyamatszerűségnek többféle megközelítése lehetséges, hiszen nemcsak szóban vagy írásban terjedő irodalmi műalkotások végtelen számú mennyiségének állandó növekedéséről van szó, hanem a nagy művészi korok, stílusok, stílusirányzatok más és más hangnem-preferenciával, más és más esztétikai minőségek dominanciájával járnak együtt.

A XVIII–XIX. században a nemzeti öntudat egyre differenciáltabb egyedi irodalmak kibontakozásához járul hozzá. Az egyes nemzeti irodalmak fejlődéstörténete azonban nem izolált, a közöttük létrejövő hatások, kölcsönkapcsolatok ismét csak folyamatszerűséget tételeznek fel. Ez

megnevezhető események, személyek, művek, irodalmi csoportosulások egymásutániségével is jellemezhető, de ezek mögött nagy szellemi, mentalitástörténeti, kulturális mozgások, bonyolult, sokarcú folyamatok húzódnak meg.

E folyamatok alapegységei nyilvánvalóan az egyedi műalkotások, ezek azonban egyrészt az adott írói életmű kronologikus sorába tartoznak, másrészt a korban produktív műfaji „sor”-ok tagjai. Mindennek alapja ily módon szövegeknek szövegekhez való viszonyulása, ez azonban műfajok és stílusok egymást váltásában, illetve bonyolult kölcsönkapcsolatában szemlélhető és szemléltethető.

A XX. század első felében Horváth János írta meg a magyar irodalom fejlődéstörténetét, s most Szili József azt javasolja, hogy a hajdani képeletet egészítsük ki a folyamat, illetve a rétegződés fogalmával. Az irodalomtörténetírásnak – Szili József szerint – nem szabad megelégedni azzal, hogy összegyűjti, lajstromozza a nyelvi műalkotásokat, hanem e műveket a poétikai folytonosság elvének érvényesítésével egyetemes irodalmi, szélesebben értett szellemi folyamatok részeként kell értelmezni. Az adott nemzeti irodalomban a kezdeményezések és a félbemaradások hozzák magukkal a kultúra-fejlődésnek azt a megszakítottságát és folyamatosságát, amely műfajokra és művekre lebontva az adott irodalom fejlődéselvét adja.

Mindez ahhoz a felismeréshez vezet, hogy a műfajok is szüntelen átalakulásban, szinte azonosíthatatlan, állandó módosulásban léteznek. Vannak (természetesen) nemzetközileg igazolható, általános műfaji normák, de megvannak a nemzeti alapon történő műfajkutatásnak is a feladatai és a létjogosultsága. (A. Fowler fogalmazása szerint: „genre studies on a national basis.”) A magyar regény például – közismert módon – a romantika áramában, Walter Scott, Victor Hugo hatására mutat fel európai mércével mérhető és minősíthető műveket (előbb Jósika Miklós és Eötvös József, utóbb Jókai Mór és Kemény Zsigmond).

Az azonban, hogy a Jósikán és Jókain nevelődő magyar olvasóközönség egyúttal Walter Scott és Victor Hugo, meg Charles Dickens rajongója is, nem azt jelenti, hogy valamiféle mechanikus megfeleltetés volna lehetséges a magyar regényírók és nyugat-európai ihletőik között. Thibaudet közmondásossá vált megállapítása szerint: egy műfaj törvényeivel összhangban alkotni annyit tesz, mint kitágítani ennek a műfajnak a kereteit. Eötvös Józsefnek a múlt század derekán keletkezett, a Dózsa-féle parasztháború korában játszódó regénye, a *Magyarország 1514-ben* a maga történelembölcseletével már egyedi variáció a scott-i műfajra. Kemény Zsigmondnak jó tíz évvel később született, a XVII. századi Erdélyről szóló regénye, az *Özvegy és leánya* balladaisággal dúsított változat. Arany Buda halála

című alkotása (1863) sem csak a hagyományos eposz némely követelményének tesz eleget, hanem modern emberszemléletével, regényszerű, elemző látásmódjával, a XIX. század politikai tapasztalataival már tágít is az eposz lehetőségein.

Ez a sokféle módosulás a műfaj szüntelen alakváltozásához, évek, évtizedek során jelentékeny átalakulásához vezet el, a sok-sok műfajban lejátszódó számtalan folyamat pedig magának az irodalomnak a mozgását adja vissza. Minden egyes műalkotás tehát, mely valamely műfajhoz bármi módon (konformitás, variáció, innováció, antagonizmus) kötődik, s ismertségre tesz szert, mint e műfaj reprezentánsa, az adott műfaj új stádiumát jelenti. Petőfi *János vitéz*-ének sok eleme mutatható ki a Petőfi előtti népies verses epikából, a népmeséből, a tündéries romantikából, ámde vele a népies verses epika új korszaka is kezdődik. Ugyanez áll a *János vitéz*-t időben követő, s hozzá egyébként is kapcsolódó *Toldi*-ra, Arany János remekművére. A *János vitéz* nem veszíti el inspiráló erejét a *Toldi* után sem, ihleti Arany *Rózsa és Ibolyá*-ját, sőt Vajda János 1884-ből való *Ábel és Arankája*-t.

„Mikor egy új műalkotás jelenik meg a művészetben, ezzel olyasvalami történik, mint ami, épp ezáltal, éppúgy megtörténik szimultánul mindazokkal a műalkotásokkal, melyek ezt az újat megelőzték.” (T. S. Eliot) Maga a folyamat azonban teljes pontossággal nehezen követhető végig. Számontartunk ugyan inspirációkat, kimutathatók bizonyos hatások, de egy-egy jelentős mű részvétele a műfaji „sor”-ban nem rekonstruálható tökéletes bizonyossággal. Az 1850-es évek magyar irodalmának egyik reprezentatív műfaja a Kemény, Csengery, Gyulai által művelt esszé. Ennek kisugárzása azonban nehezen behatárolható. Szűk kör műveli, legalábbis a Carlyle-Macaulay-féle klasszikus változatában, s viszonylag röviden virágzik. Egy-két évtized múlva újraéled (Asbóthnál), igazi újjászületése azonban a XX. századig várat magára (Szekfű Gyula, Németh László).

A műalkotás pozitívista elmélete

A XX. század második felében is produktív neopozitívizmus előzményének, a múlt század középső harmadában felvirágzó pozitívizmusnak atyja az az Auguste Comte, aki a felvilágosodás racionalizmusához kapcsolódva hirdette meg a pozitív (igazolható) tények kultuszát. A XX. század utolsó harmadában fellépő irányzatnak, a dekonstrukciónak abban előfutára a pozitívizmus, hogy a végső célokra és törvényszerűségekre vonatkozó kérdéseket megválaszolatlanul tartja. Abból kiindulva, hogy az abszolút igazságok megismerhetetlenek, a tudomány feladata a bizonyítható tények gyűjtése és rendszerezése marad. A pozitívizmus kulcskategóriái a tapasztalat és a megfigyelés, az apró, de egzakt (vagy legalábbis e korban annak vélt) adatok kultusza.

E szemlélet kétségtelenül korszakalkotó eredményekhez vezetett bizonyos természettudományos területeken: Darwin evolúció-elméletében, Claude Bernard kísérletes orvostudományában. Herbert Spencer volt az, aki Comte elméletét a társadalom, a történelem magyarázatára is felhasználta. Őszerinte az emberiség társadalom- és kultúrtörténete biológiai (organikus) törvényszerűségek szerint alakul, azaz: fejlődéstörténete természeti elvű. Az irodalmi műveket is a természettudományokban alkalmazott módszerekkel lehet tehát kutatni, megismerni, leírni.

Ennek megfelelően a művészetek történeti megközelítése vált uralkodóvá. A pozitívista irodalomtörténészt elsősorban a műalkotás keletkezésének körülményei foglalkoztatják: a történelmi körülmények, az életrajz. A világnézeti, filozófiai előfeltevésektől mentes, induktív módszer a műalkotásoknak tapasztalati úton megközelíthető tényeivel foglalkozik.

Brunetièrre egyenesen a darwini evolúció elvét honosítja meg a műfaj-történetben. Az állatfajok létharcának (*struggle for life*) mintájára képzelel el az egyes műfajok kibontakozását, virágkorát, hanyatlását, majd megszűnését. Tény azonban, hogy a biológiai analógiákkal élő műfaj-történeti szemléletet nem lehet teljességgel a darwinizmushoz vagy Brunetièrre-hez kötni, hiszen ez majdhogynem az irodalomról való tudatos és rendszeres gondolkodással egykorú. René Wellek nevezetes, többkötetes kritika-történetében arra hívja fel a figyelmet, hogy a romantika organikus művészetfelfogása azt az eltolódást tükrözi, mely az európai tudományos és művészeti gondolkodásban a fizikától (Newton) a biológia (Linné, Bonnet) irányába mutat.

Sőt: az élő szervezet analógiáit felhasználó irodalomfejlődési koncepció sokkal korábbi. August Wilhelm Schlegel legalábbis Arisztotelészben fedezte fel az organikus analógia ősforrását. Az egy ősi csírából, a folklórból kibontakozó, majd egyre inkább növekedő, gazdagodó irodalom hipotézise Herdertől való. Ennek műfajtörténeti folyamánként a homéroszi eposzokat olyasfajta „mag”-nak tekintették, amelyből a naív eposz „fá”-ja terebélyesedett ki. Herdernek a népköltészet regeneráló erejébe vetett hite is ehhez a képzetkörhöz kapcsolható, mint ahogy a különböző nemzeti irodalmak (mint egyazon faj eltérő variánsai) iránti érdeklődése is.

Jóval a romantika előtt (Winckelmann műve, a *Geschichte des Altertums* 1764-ben jelent meg) felbukkan a görög szobrászat párhuzamba állítása az emberi élettel: a felvirágzás, a tetőpont (Periklész kora) és a hanyatlás korszakainak elkülönítése. Goethe maga is hasonló szellemben jár el, amikor a görög dráma, líra, epika sorrendjéről elmélkedik (*Naturformen der Dichtkunst*), illetve egy-egy műalkotásban való részarányukat mérlegeli. Az a nézete, hogy volt egy ősköltészet (*Urpoesie*), melyből líra, epika és dráma elkülönüléssel vált szét, valószínűleg összefügg a növények metamorfózisáról kialakított alapelvvel, amely szerint létezett valamiféle „ősnövény” (*Urpflanze*), aminek későbbi variációiként jöttek létre az egyes növényfajták.

Friedrich Schlegel is a biológiai létezés analógiájára képzei el a görög irodalom fejlődését: növekedésről, felvirágzásról, megérésről és végső felbomlásról szólva. A fejlődéselv egyébként (mint ismeretes) Hegel rendszerében is meghatározó, aki a műfajelmélet szempontjából is érvényesnek tartja a csírázás (keletkezés), virágzás (megvalósulás) és hervadás (felbomlás) fokozatait. Az önmaga megvalósítása felé történő fejlődés, az önmagával azonos csúcspont, és az önmagától elhasonuló, az önazonosságtól elvezető visszafejlődés ritmusában képzelve el mindezt.

Brunetiére maga sosem tagadta, hogy fejlődéskoncepciója Comte „philosophie positive”-jára vezethető vissza: „az intellektuális állagú, akár tudományos, akár irodalmi vagy művészi fajok bármelyikében éppúgy, mint a természetrajzban, a módszeres osztályozás nemcsak ismereteink jelenlegi rendszerének nélkülözhetetlen egybefoglalása, hanem egyúttal további fejlesztésüknek is legfőbb logikai eszköze.”

Brunetiére irodalomfejlődési koncepciója azután a XX. században is inspiratív maradt. Az orosz formalizmusra, azon keresztül az angolszász new criticismre hatott. Az orosz formalisták ugyan nem élnek biológiai párhuzamokkal, de például Sklovszkij bizonyos irodalmi eszközök elkopásáról, rutinszerűvé, élettelené, érdektelenné válásáról s ellentétes elemekkel történő felváltásáról beszél. Az irodalom „mechanizmus”-áról

vallott felfogásuk azonban rokonnak mondható. 1925-ös prózaelméletében Sklovszkij maga is legfőbb, szinte egyetlen előzményének nevezi Brunetière-t, s az irodalmi fejlődésnek a művészi eszközök, illetve műfajok egymást váltásával való azonosítása is közös bennük.

Hippolyte Taine (a pozitívizmusnak Comte és Brunetière melletti harmadik nagyhatású klasszikusa) dolgozta ki máig alapvetőnek tekintett milieu-elméletét. Taine éppúgy idegenkedik az értelmezéstől és az értékeléstől, mint a XX. század derekán a strukturalisták, illetve századunk végén a dekonstruktivisták. A műalkotást olyan emberi dokumentumnak tekinti, amely a kor és a nemzet adekvát kifejezője, megragadni azonban az alkotó egyéniségén és a környezet apró tényein keresztül lehet.

A tényeket azért igyekezett gondosan mérlegelni, mert ezek vezetnek el azokhoz az okokhoz, amelyek a műalkotás milyenségét magyarázzák. Ezeket három irányban kell keresni: a faj (*race*), az időpont (*moment*) és a környezet (*milieu*) irányában. A faj az egyedre mint az adott nemzet képviselőjére vonatkozik. A pillanat a műalkotás megszületésének időpontja, a kornak az író meghatározó volta. A környezet nem más, mint egy olyan sajátos éghajlati, földrajzi, társadalmi, politikai, gazdasági környezet, amely alapvetően befolyásolja az író, s az írón keresztül a műalkotást.

A magyar pozitívista irodalomtörténetírás klasszikus műve Riedl Frigyes Arany-monográfiája a múlt század végéről. Riedl a magyar fajnak, a magyar nemzetnek a megtestesítését látja Arany életművében. Nem nagyon vannak esztétikai szempontjai, inkább az életrajz és az egyéniség egyes mozzanatait szerint idézi fel az egymást követő pályaszakaszokat. Árulkodó ebből a szempontból a monográfia sokszor idézett indítása: „Arany költészete egész világ, melynek megvan a maga emberfaja, a maga növényzete és állatvilága, szóval sajátos természete és éghajlata. Minő ez a világ, és hogyan keletkezett a költő képzeletében? Ezt iparkodtam kideríteni, midőn e rendkívüli szellem természetrajzát kíséreltem meg.”

A pozitívista tudóst a műalkotás úgy érdekli, mint a költő vagy író életsorsának, pszichológiai állapotának pozitív, azaz tényszerű bizonyítéka. A pozitívizmus nem tételez fel különbséget a költő és a vers lírai éne között. Ennek megfelelően eredményei is inkább az epikus és drámai életművek bemutatásakor bizonyultak időtállóknak.

Szellemtörténet (*Geisteswissenschaft*) és szövegértelmezés

Ha a pozitivizmus a felvilágosodásnak, illetve a XIX. század „tudomány-hit”-ének az irodalomtudományi megfelelője, akkor a szellemtörténet a századvég antimaterialista reakciójára vezethető vissza. Az 1880-as évektől egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a pozitivizmus materilaista világképe minden tudományossága mellett is szűk. A szellemi-művészi élet képviselői egyre inkább megcsömörlenek a naturalizmustól, mely a pozitivizmus túlhajtásaként az embert pusztán biológiai késztetések (éhség, szexualitás, uralomvágy stb.) mechanikus összegeként magyarázza. Idealista, sőt misztikus tanok válnak népszerűvé, a múlt század végén hódít a buddhizmus, sőt a spiritizmus.

A filozófiában radikálisan új ismeretelmélet körvonalai bontakoznak ki. A pozitivizmus a felvilágosodástól azt a hitet örökölte, hogy a természettudomány mindenre képes, akár boldogítani is tud. A *scientisme*, a kor világnézete a XIX. században tartósan axiómának tekintette, hogy a tudomány lehetőségei végtelenek. A fordulat akkor következik be, amikor a századvég embere csalódik az értelmi, a tudományos megismerés abszolút voltában.

Az új idealizmus vezető filozófusa az az Henri Bergson, akinek *Idő és szabadság* című műve (1889, eredeti címe: *Essai sur les données immédiates de la conscience*) az irracionális hullám első áttörése. Bergson szerint az értelmi, fogalmi megismerés révén nem az igazi valóságot ismerjük meg, hanem a megmerevedett, fogalmakkal mechanikussá tett, élettelen világot. Az igazi valósághoz az élményi megragadás, a fogalmak nélküli megismerés, az intuíció révén juthatunk el.

Az irodalmi szellemtörténet megalapítója, Wilhelm Dilthey is az 1880-as években lép fel, s őt is a tényisztelet, a természettudományos módszer elégtelensége inspirálja. Az ő felfogása szerint a természettudományos módszer mechanikus érvényesítésével, a tapasztalati tények halmozásával nem kaphatunk választ a társadalom és a művészet dilemmáira. Dilthey, akárcsak Bergson, a belső tapasztalás fontosságát hangsúlyozza. Az emberi személyiség a maga egyediségével, önálló választási lehetőségeivel s a világegyetemben egyedülálló erkölcsi érzékével, transzcendens fogékonyságával eltér a fizikai világ többi létezőjétől, nemcsak a növényektől, hanem az állatoktól is. Ennélfogva a szellemtudományokban nem beszélhetünk kauzalitásról olyan formában, mint a természettudományokban.

A szellemtörténet valami egyetemes korszellemet kutat, mely nem vezethető le pusztán a faj, a korpillanat és a környezet hármasságából. A gótika csúcspontját például a középkor emberének ég felé kívánczó akarataival, az imára összetett kéz felfelé irányuló áhítatával, tehát valami belső igénnyel magyarázza: „A szellemi világ összefüggése a szubjektumhoz visz el, s a szellemnek e világ jelentéssz összefüggésének meghatározásáig haladó mozgása az, amely az egyes logikai folyamatokat egymással összekapcsolja. Így ezt a szellemi világot egyrészt a felfogó szubjektum hozza létre, másrészt azonban a szellem mozgása arra irányul, hogy e világban objektív tudásra tegyen szert. Így azzal a problémával találjuk szemben magunkat, hogy a szellemi világnak szubjektumban történő felépítése milyen módon tesz lehetővé a szellemi valóságra vonatkozó tudást.” (Dilthey)

A szellemtörténet tehát abból a felismerésből indul ki, hogy az aprólékos adatgyűjtés, a kauzalitás, a racionalitás nem alkalmas az élet lényegének megragadására, a nagy összefüggések megértésére. Az élményt és a megértést egyesítő intuíció, a beleérzés segíthet hozzá ahhoz, hogy az egész megismeréséhez eljussunk. Ez az intuíció nem más, mint az az állapot, melyben az egyén az összefolyamat, az emberiség szintjén éli át a maga élményét, s ez csak a merőben fizikai jelenségek világából való kilépés révén valósulhat meg. Megfigyelés és adatgyűjtés helyett tehát a szellemtörténet a megélést, az élményt helyezi a figyelem középpontjába.

A belső tapasztalat hangsúlyozása azonban nem jelent valamiféle bezárkózást. Sőt: ennek ki kell egészülnie a többi egyén belső tapasztalatával, s így juthatunk el az általános érvényű megismeréshez: „megértésről akkor beszélhetünk; ha az „én” a „te”-ben önmagára talál; a szellemnek ez az önmagával való azonossága – az „én”-ben, a „te”-ben, a közösségek minden szubjektumában, a kultúra valamennyi rendszerében, s végül a szellem és az egyetemes történelem totalitásában – teszi lehetővé a szellemtudományokban a különböző teljesítmények együttműködését.” (Dilthey.)

Ez a szellemtörténeti koncepció minden korban feltételez egy ún. objektív szellemet, mely a kor egyedei számára a közösség megismerhető megnyilvánulása. Olyan szellemiség ez, mely nemcsak a művészetet hatja át, hanem a filozófiát és a jogrendszert, a társadalmat és a vallást, az erkölcsöt és a tudományokat is. Ebben az értelemben beszéltek nemcsak rokokó parkról és építészetéről, hanem rokokó költészetéről és zenéről, sőt rokokó modorról, életstílusról, öltözködésmódról, bútorról stb. Ez a korszellem egy adott kor közösségének „olyan tagolt rendje, struktúrája, amelyet az egyén gyermekkorától kezdve elsajátít, s amelynek segítségével környezetében, világában eligazodni képes.” (Vilcsek Béla)

Mindezek alapján egy szellemtörténész úgy közelít egy irodalmi műalkotáshoz, hogy igyekszik minél inkább belehelyezkedni a vizsgált, adott esetben meglehetősen távoli kor emberének élményvilágába, s intuitív módon próbálja megragadni a mű lényegét. A pozitivizmussal szemben, amely sok apró részletet sorakoztatott fel, a szellemtörténész egy szellemi fejlődési periódus leglényegét látja megvalósulni az illető műalkotásban. Ennek átéléséhez (a nagy ismeretanyagon túl) kivételes beleélő készségre és történelmi érzékre van szükség.

Az ilyesfajta szövegértés folyamatában előbb a szavak, mondatok, nagyobb egységek helyes értelmezése a feladat. A megértés magasabb formája az olyasfajta belehelyezkedés, mely már szinte utána-alkotásnak minősül. A költő, a költemény olyan titkait fedezzük fel így, amelyek kimondatlanok, tehát csak intuitív alapon közelíthetők meg. Ezért az átélés olyan stádiumába kell eljutnia a kutatónak, mely a saját élmény és világtapasztalat intenzív értelmezése révén ismerhet rá az irodalmi műalkotás legfontosabb összefüggéseire.

Ennek a magyar irodalomban egyik legszínvonalasabb példája – mint Vilcsek Béla rámutat – Horváth János Petőfi-monográfiája. Az azonosulásnak, a beleélésnek és a távolságtartó megítélésnek a költővel konzseniális elemzése az, melyek során Horváth János kimutatja, hogy a fiatal Petőfi kezdetben nem annyira a saját élményeiből merít, mint inkább különböző szerepeket vesz fel. „Színész” módjára hol a részeg ember, hol az öngyilkosságra készülő boldogtalan szerelmes szerepét ölti fel, holott lényétől idegen magatartásformák ezek. A nagy élmények, pl. a Júlia szerelem hatására ugyan elmélyülnek, egyre őszintébbekké válnak versei, de még érett korszakának forradalmi verseiben is ott kísért a francia forradalom rajongva olvasott történetéből kölcsönzött szerep, a jakobinus, a királygyilkos szerepe.

A szellemtörténet tehát túllép az adatok gyűjtésén. A korszellem és az egyéni élmények rekonstruálásával egyetemes emberi, egzisztenciális és esztétikai értékek felismerését és továbbhagyományozását tűzi ki célul. Ahogy azonban a pozitivizmus bizonyos fokú szűklátókörűsége szinte kihívta maga ellen a szellemtörténet reakcióját, ugyanúgy a mű jelentésének mind teljesebb, olykor konzseniális rekonstrukciójára törekvő szellemtörténeti módszernek is el kellett vezetnie a XX. század derekán annak végiggondolásához, hogy mik az irodalmi szöveg megértésének, illetve értelmezésének és értékelésének a korlátai és a törvényei. Ez fogja előtérbe állítani az értelmezéselmélet, azaz a hermeneutika kérdéskörét. A szövegmagyarázatnak nem is lesz már most az ambíciója, hogy a szerzőt jobban megértsük, mint ahogyan ő maga magát megértette (amint ezt

Dilthey írja), hanem az, hogy megszülessék a folyton változó jelentés teóriája.

A hermeneutika éppen ezért jelent valami egészen újat az egymással ellentétes, ám mégiscsak azonos alapelveiből kiinduló pozitivizmus és szellemtörténet után. Ez utóbbi két megközelítés ugyanis egyaránt a szerzői szándékból, a keletkezési körülményekből kiindulva vélte megoldhatónak a mű megértését és magyarázatát.

Fenomenológia és strukturalizmus

A fenomenológia a XX. század elején jelenik meg Husserl műveiben, s az előfeltevésektől mentes irodalommagyarázatot tűzi ki célul. Elveti a jelenségekre kívülről ráerőltetett konstrukciókat. A jelenségek (fenomének) önmagukban való jellegét és gazdagságát tartja döntőnek. Eszerint a dolgok lényege szemléletes adottságaikban ragadható meg. Ennek alapján a fenomenológia tárgya a lényegstruktúráként felfogott tiszta jelenség.

A fenomenológiai beállítódás a tisztán pszichikait teszi tárgygyá, ennyiben az élmény formastílusának leírása. A „tiszta tudat”-hoz eszerint úgy lehet eljutni, ha minden előzetes elméletet, minden metafizikai elemet kizárunk. A fenomenológiai redukció az adott tárgy vizsgálatának sorrendjére, illetve szempontjaira vonatkozhat, de magára a vizsgált tárgyra is. A tapasztalatok leszűkítésének kétféle formájára van lehetőség: „egyrészt arra a fenomenológiai redukcióra, amelyik magát az illető tapasztalatot a tiszta immanens látás hatókörébe emeli, másrészt pedig arra a fenomenológiai redukcióra, amelyet e tapasztalat intencionális tartalmán és tárgyán végzünk el.” (Husserl)

A fenomenológia tehát problematikusnak látja mind a pozitivizmusnak a művet külső tényezőkkel magyarázó eljárását, mind a szellemtörténetnek a beleélő, azonosuló műmagyarázatát. Felfogása szerint sem a kor, illetve a környezet, sem az író pszichológiája (amint ezt a pozitivizmus előtérbe állította), sem a távoli kort felidéző, a korszellemet rekonstruáló beleérzés (amint ezt a szellemtörténet állította előtérbe) nem tartozik hozzá az adott műalkotáshoz. A fenomenológia ragaszkodik ahhoz, hogy csakis a műalkotás minél teljesebb leírása lehet a feladat. Így jelenik meg a struktúráként, rétegezett műalkotásként felfogott vizsgálati tárgy „tiszta poétikai” megközelítése, az irodalomnak az a fajta autonóm szemlélete, mely a strukturalizmus elvi kiindulópontjául szolgált.

Az ezután elszaporodó műközpontú elméletek a műalkotás rendszerének működését igyekeznek felderíteni. Úgy próbálják leírni, mint jelek zárt rendszerét, teljes és zárt struktúrát, melynek lényege alkotóelemeinek komplex összefüggésrendszere. Az elemzőnek tehát feltétlenül a mű kezein belül kell maradnia. Vizsgálódása során haladhat a legkisebb egységektől a formateremtő, szintetizáló elvek felé, de megfordítva is, deduktív módon, azaz a rendező elvtől a legapróbb részecskék leírásáig. Az elemzés szándéka szerint teljességgel objektív, és lehető egzaktságra törekszik. Ebből következik a strukturalisták vonzódása a különböző statisztikákhoz, képletekhez, ábrákhoz, ezért szeretik formalizált módon modellizálni a műalkotásokat. A kor- és személyiségrajzok helyett így módon favorizált irodalomtörténeti, kritikai műfajjá a műelemzés válik.

A strukturális verselemzés például az adott mű bármely eleméből kiindulhat, leggyakoribb azonban az akusztikai, illetve a grammatikai réteg statisztikus vizsgálata. Felmérhető a magas és mély hangrendű szavak aránya, a lágyabb, zeneibb hangoknak (*l, m, r*), illetve a keményebb hatást kiváltó hangoknak (*p, t, k*) a gyakorisága. Egzakt módon szemléltethető egy mű (vagy egy írói életmű) szókincsén belül bizonyos szavak (kulcsszavak), esetleg igék vagy különböző névszók előfordulási aránya, egyes mondatfajták használatának sűrűsége stb. Készültek hangstatisztikák Ady egymást követő korszakairól, Jókai szókincséről. Összehasonlították például a köznyelvben és a szépirodalmi szövegekben szereplő mondatok, illetve szavak hosszúságát.

Ezek segítségével (s ez elég hamar kiderült) számszerűsíthető, ám legtöbb esetben csekély jelentőségű, sőt olykor félrevezető adatok birtokába juthatunk. Több mint száz éve tartja magát például az a vélekedés, hogy a kései, az *Őszikék* verseit író Arany János nyelve zeneibb, mint az 50-es évekbeli verseké. Amikor viszont egzakt méréseket végeztek, kiderült, hogy az 50-es évekbeli versszövegek bizonyulnak zeneibbnek. Azt jelenti ez, hogy a korábbi ösztönös vélekedések helytelenek voltak? Aligha. Inkább azt, hogy a versszövegek zeneiségének mérése (magánhangzók-mássalhangzók viszonya, mély és magas vokálisok, zöngés és zöngétlen konsonánsok aránya) egyáltalán nem képes kimutatni a versszöveg valódi esztétikai hatását. A mechanikus számolás meg tudja ragadni bizonyos hangok arányát, de az ezek kombinációjából létrejövő globális muzikalitás és hangoltság érzékelésére, tehát a vers igazi lényegének megragadására képtelen.

Kevésbé mechanikus, s ezért több eredményre vezethet például a drámák vizsgálata az olvasót-nézőt érzelmi válaszadásra készítő impulzusok szerint: pl. hány ilyen impulzus esik átlagosan egy sorra, egy

jelenetre, egy felvonásra stb. A kompozíció szintjén végzett vizsgálódások a művészet legáltalánosabb törvényszerűségeihez vezetnek el. Szegedy-Maszák Mihály például a zenei és az irodalmi ismétlődési típusokat tekintette át: „Mivel az ismétlődés a rendszerszerűség első számú alapkövetelménye, az ismétlődés egyúttal a műalkotások legáltalánosabb törvényszerűségei közé tartozik.” A szimmetria elve érvényesül a versben a versszakzáró refrének révén, az epikában (például a romantikus regényben) a szokványos cselekményelemek (titok, félreértés, üldözés) gyakori visszatérése révén.

Az ismétlődés lehet a mű anyagából következő, külső tagolási forma is. Németh László például *Égető Eszter* című regényét tudatosan Mozart szonátaformáját követve építette fel: a regény három része közül mindegyik három fejezetből áll, s a főhősnő egyénisége, harmóniája többször szöveg szerint is a Mozart zenével van jelentésösszefüggésbe hozva.

Strukturalista irányzatok

A különböző strukturalista iskolák közül időben a legkorábbi a francia szövegmagyarázat (*explication de texte*). Tulajdonképpen a francia oktatásban alakul ki ez a módszer, melynek lépései a következők: a mű keletkezési körülményei, a főbb problémák meghatározása, a szerkezet, a szöveg tartalmi, stilisztikai, nyelvi, verstani stb. elemzése, s végül a konklúziók. Ezt a műboncolgató metódust követik (szinte lépésről lépésre) az elmúlt évtizedekben megjelent műelemzések, de például a magyar középiskolai irodalomtankönyvek elemzései is.

Ha a francia szövegmagyarázat a tanítási gyakorlatból eredeztethető, akkor az angol-amerikai *new criticism* viszont igen jelentős költők gondolataitól nyert ösztönzéseket. T. S. Eliot nemcsak azt ismeri fel az 1910-es években, hogy az új művésznak, az őhöz hasonló „konzervatív avantgardistá”-nak irodalomtörténeti, kritikai, elméleti stúdiumokat kell folytatnia, hanem azt is, hogy a szövegvizsgálatot lehetetlenné teszi, ha a kritikus a saját érzelmeiről, s nem a szövegről beszél. Az „új kritika” szerint a kritikusnak az irodalmi műalkotás megformáltságára kell koncentrálnia.

T. S. Eliot szerint már csak azért is felesleges a költő életrajzával, személyiségével foglalkozni, mert a költő csak médium, aki nem önmaga

érzéseit fejezi ki, csupáncsak közvetít. (Ennek a költői „személytelenség”-nek a legnagyobb magyar képviselője Eliot kortársai közül Weöres Sándor.) T. S. Eliot ennek jegyében át is értékeli az angol irodalom történetét, s (természetesen) az objektív, klasszicizáló irányokat preferálja azokkal szemben (Shakespeare, a nagy romantikusok), akik az ő teóriájával ellentétes alkatúak.

Az amerikai *new criticism* vezéralakja, I. A. Richards a hagyományos irodalomértelmezés fő hibájának azt tartja, hogy a valósággal való összefüggésből, a mondanivaló objektivitásából indul ki, holott az irodalmi műalkotás jelentése nem mondható el fogalmi úton, az irodalmi mű nem írható át a köznapi nyelvre. A műalkotás állításai ugyanis „ál-állítások” (*pseudo-statements*), melyek esztétikai élményt váltanak ki, de a tudomány nyelvének nem feleltethetők meg. S bár a műalkotás nyelve a valóság jelenségeire, vagy azokra is vonatkoztatható, a mű hatása nem ebből a vonatkoztatásból vezethető le. Hiszen a műalkotás nyelve nem objektív jelentést hordoz. Pszichológiai, szimbolikus, retorikai stb. árnyalatai hatnak igazán, minthogy lényege nem a valóságvonatkoztatás.

Az 1930–40-es évek angol-amerikai „új kritikusai” (J. C. Ransom, C. Brooks) mind a *structure* és a *texture* egységéből indulnak ki, s mellőznek minden, a szöveghez nem szorosan kötődő szempontot. Hevesen elutasítják tartalom és forma hagyományos (bár már elég régóta helytelenített szétválasztását), mondván, hogy az eszmei és a formai jellemzők valódi értékét a strukturális szerveződés biztosítja. Tulajdonképpen ezt jelenti a sokat hangoztatott szövegközpontúság vagy „zárt olvasás” (*close reading*), mely mellőzi a különböző háttér- vagy forrástanulmányokat, a politikai vagy erkölcsi szempontokat.

A *new criticism* szívós harcot folytatott azért, hogy a műalkotás nyelvi-strukturális tényként (*verbal act*), szavakból formált közegként (*verbal medium*) legyen a vizsgálódás tárgya, s elkerülhető legyen az a hagyományos és téves felfogás, mely szerint a műalkotás lényege a közvetítés (*the fallacy of communication*) vagy az ábrázolás (*the fallacy of denotation*). Az „új kritikusok” gyakran idézett analógiája szerint a vershez úgy kell közelíteni, mint egy géphez vagy egy puddinghoz. Azaz: nem előzményeit és következményeit vizsgálva, hanem adekvát létezését, működőképességét.

A *new criticism* klasszikussá vált műve René Wellek és Austin Warren 1948-ban megjelent irodalomelmélete (*Theory of Literature*), amely elismeri ugyan az ún. külsőleges megközelítést (*extrinsic approach*) létjogosultságát (szociológia, pszichológia stb.), de igazán eredményesnek az ún. belső megközelítést (*intrinsic approach*) tartja, mely a mű olyasfajta

megalkotottságát helyezi előtérbe, mely egyszerre tartalmi és formai vonásokat hordoz.

Az angolszász új kritikával párhuzamosan, sőt sok tekintetben azt megelőzve bontakozik ki az orosz formalizmus az 1910-es években. Szovjet-Oroszországban a 20-as évek második felétől elhallgattatják őket, mivel koncepciójuk szembenáll a marxista művészetfelfogással, de a XX. század középső harmadára már mindenütt elismerik, hogy Sklovszkij, Eichenbaum, Tinjanov, Jakobson, Tomasevszkij és a többiek munkássága igen nagy hatást gyakorolt a new criticismre, s mivel egyes képviselői (pl. Jakobson) új és új felismerések révén Nyugaton új és új iskolákat alapítottak, talán a XX. század legtöbb és legtartósabb eredményt produkáló irodalomelméleti irányzatának éppen az orosz formalizmus nevezhető.

Az orosz formalistákat kezdettől a nyelv költői és mindennapi használatának különbözősége foglalkoztatta, az a valami, ami egy szöveget költői műalkotássá tesz: „Az irodalomtudomány tárgya nem az irodalom, hanem az irodalmiság, vagyis az, ami az adott műalkotást irodalmivá teszi.” (Jakobson) Legfőbb elvük a tartalom és forma elválasztásának felszámolása, s az irodalmi nyelvhasználat specifikumainak meghatározása: „az irodalomtudománynak, mint olyannak tárgya az irodalmi anyag specifikus sajátosságainak kutatása kell hogy legyen, amely sajátosságok minden mástól megkülönböztetik, akkor is, ha ez az anyag a maga másodlagos, mellékes vonásaival alkalmat és jogot adott, hogy segédanyagként más tudományokban is felhasználják.” (Eichenbaum)

Az orosz formalistákat kezdettől izgatta az irodalomtörténeti folyamat mechanizmusa, melynek lényegét formai elemek cserélődésében látták: „az új forma nem azért jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat, hanem azért, hogy felváltsa a régi formát, amely művészi jellegét már elvesztette.” (Viktor Sklovszkij) Szerintük az új irányzatok az uralkodó, a kanonizált művészi eljárások ellenében alakítják ki törekvéseiket. A formáknak ez a dialektikus váltakozása, mely tulajdonképpen a hegeli fejlődéselvre vezethető vissza, a művészi eszközök elkopásából, rutinszerűvé válásából, majd újakkal történő felváltásából áll.

Tinjanov is szembehelyezkedik azzal a hagyományos felfogással, amely az irodalmat az egymást váltó történelmi korszakok művészi kifejezésének, visszatükrözésének tekinti. Nemcsak az irodalmi művet véli rendszernek, hanem magát az irodalmat is, s így módon az irodalmi fejlődés (őszerte) nem más, mint egymást követő rendszerek cseréje. Az egyedi irodalmi műalkotás tehát létezhetik vagy egy adott pillanatban fennálló szinkron rendszer, műfaji hierarchia viszonylatában, vagy diakrón módon, egy adott műfajhoz tartozó kronológikus „sor” tagjaként.

Nyilvánvaló, hogy előbb-utóbb minden irodalmi áramlat kimeríti a maga lehetőségeit, azaz művészi eszközei fokról-fokra egyre üresebbé, egyre inkább rutinszerűvé válnak, ami miatt az adott irányzat a centrumból fokozatosan a perifériára szorul, az epigonizmus állapotába süllyed. Ezzel szemben korábban a periférián létező művészi eljárások, műfajok jutnak vezető szerephez a következő korszakban. Minden korszakra jellemző az, hogy az automatizálódott konstrukciós elv ellen fellép egy vele szembenálló, amely előbb-utóbb uralkodóvá válik (esetleg egy új stíluskorszak arculatát öltve), majd hosszabb idő elteltével ennek művészi eszközei is automatizálódni kezdenek, elveszítik újszerűségüket, vonzerejüket, s önmagukkal ellentétes konstrukciós elvet provokálnak.

Az orosz formalizmus időben röviden működött (lényegében csak egy évtizedig), de eredményei, az általa teremtet fogalmak nem vesztek érvényességükből. Ilyen a lityeraturnoszty (irodalmiság), mely az irodalmi műalkotásnak arra a jellemvonására vonatkozik, hogy belső törvényekkel bíró, autonóm rendszer. Ilyen az osztranyényije (különössé tevés), ami azt jelenti, hogy a költészet a mindennapi nyelv egyes elemeit kiemeli szokásos környezetükből (a művészet tényei nem azonosak a valóság tényeivel).

Az orosz formalizmus máig legelterjedtebb, legismertebb alapműve Propp 1928-ban megjelent, *A mese morfológiája* című könyve. Az orosz varázsmese általános struktúrájának leírása ez. Propp a szereplők (hős, álhős, útnak indító, ellenfél, segítőtárs stb.), illetve az ezekhez kapcsolódó funkciók (varázseszköz megszerzése, üldözés, nehéz feladat megoldása stb.) ismétlődő kombinációja alapján írja le sémászerűen a mese morfológiáját.

A cseh strukturalizmus vezéralakja, Jan Mukarovský az 1930-as években inkább a szemiotika, mint a strukturalizmus elméletadója. Az irodalmi műalkotást olyan autonóm jelnek tekinti, melynek három meghatározó eleme van: 1. a műalkotás mint érzéki szimbólum, 2. a műalkotás mint jelentésbocsátó esztétikai tárgy, 3. a műalkotásnak a jelölt dologhoz, az adott környezethez fűződő kontextuális viszonya.

A lengyel „integrális iskola” fő törekvése a forma és tartalom dualizmusának megszüntetése. Roman Ingardennek a szaktudományban határkővé váló műve 1931-ben jelent meg: *Das literarische Kunstwerk*. Ingarden a new criticism képviselőihez hasonlóan kizárja a mű vizsgálatából nemcsak a szerző, illetve az olvasó pszichológiájának az értelmezését, hanem a műben bemutatott tényeknek és tárgyaknak a valósággal való összevetését is. Ehelyett ő a műalkotást mint heterogén rétegekből felépülő képződményt vizsgálja, négy réteget különítve el: 1. Nyelvi hangképződmények, 2. Különböző jelentésegységek (szavak, mondatok, mondatösszefüggések),

3. A műben ábrázolt tárgyi és szellemi tények, amelyek azonban csak kvázi-tények és kvázi-gondolatok, 4. A sematizált tárgyak és látványok, ami azt jelenti, hogy az író a valóságnak csak egy részét foglalja bele művébe, s az üres, kitöltetlen helyeket az olvasónak kell kiegészítenie. Az irodalmi műalkotás igazi lényegéhez azonban csak úgy juthatunk el, ha e rétegeket egymásnak megfeleltetjük.

A történetiség változatai

Habár rendszeres irodalomtörténeti kutatómunkáról csak két-háromszáz éve beszélhetünk az európai kultúrában, ennek előzményei az ókorba nyúlnak vissza, amikor is már a könyvtárakban és a tanintézményekben a klasszikusok szöveggondozásának, illetve szövegmagyarázatának jelentékeny hagyományai alakultak ki. Határozottan indult fejlődésnek az irodalomtudomány a romantika korában, illetve a XIX. század közepén, a pozitívizmus időszakában. A pozitívizmus csakugyan minden korábbinál többet tett annak érdekében, hogy az elmúlt korszakok minél hitelesebb életre keltése lehetségessé váljék annak alapján, hogy folyton többet és többet tudunk meg a századokkal, esetleg évezredekkel ezelőtt élt emberekről, kultúrákról, írókról, művekről.

Klasszikussá vált művében, *Az angol irodalom történeté*-ben (1857–1863) Hippolyte Taine abban jelöli meg a történelmi dokumentumok jelentőségét, hogy ezek segítségével lehet rekonstruálni az adott kor emberét: „A kagylóban valamikor egy állat élt, az írások mögött ott volt egy ember. Miért tanulmányozzuk a kagylót? Azért, hogy magunk elé képzelhessük az állatot. S ugyanúgy: az írást is csak azért tanulmányozzuk, hogy megismerjük az embert; a kagyló, meg az írás is csak holt maradvány, egyetlen értékük, hogy a teljes és eleven lény nyomára vezetnek. Ehhez a lényhez kell eljutnunk, s megpróbálnunk életre kelteni. Ha az írást csak önmagában vizsgáljuk, rossz úton járunk. Egyszerű szobatudósként közelítünk a dolgokhoz, és könyvtári illúziókat táplálunk. Valójában nincsen sem mitológia, sem nyelv, kizárólag emberek vannak, akik szerveik szükségletei és szellemük ősi formái szerint rendezik el a szavakat és a képeket.”

Taine szerint az irodalmi művek fel tudnak eleveníteni egy-egy régmúlt kort s annak embereit: „amikor egy görög tragédiát olvasunk, legelső dolgunk az kell legyen, hogy magunk elé képzeljük a görögöket, vagyis félmeztelen embereket a gümnaszionokban, vagy a köztereken, a tündöklő

ég alatt, a legszebb és legnemesebb tájak ölen, akik mozgékonyra és erőteljessé fejlesztik testüket, beszélgetnek, vitatkoznak, szavaznak, hazafias kalóztetteket visznek véghez, amellet dologtalanok és mérsékletesek; házuk egész bútorzata mindössze három korsó...”

Ez voltaképpen nem más, mint az igazi történetiség kezdete, s ennyiben a XVIII-XIX. század találmánya. Az ezt megelőző évszázadokban abból indultak ki, akár a klasszicizmus, akár a kereszténység legáltalánosabb elveit véve alapul, hogy történelmi kortól függetlenül minden ember egyforma, s nincs lényegi különbség a görög és a hindu, az ókori és a XVII. századi ember között. Ezzel szemben a XIX. századra kialakult történetiség időben és térben meghatározottnak látja a kultúra jelenségeit.

Ez a történetiség szemmel láthatólag magán viseli a természettudományos, a kauzális gondolkodás, a felvilágosult racionalizmus hatását. Amint Taine mondja: „Akár testi, akár lelki tényekről legyen is szó, mindegyiknek megvan a maga oka; van oka a becsvágynak és a bátorságnak, az igazmondásnak és az emésztésnek, az izmok mozgásának és az állati melegnek. A bűn és az erény éppúgy termékek, mint a vitriol és a cukor; s minden bonyolult tény egyszerűbb tényektől függ, azok találkozásából születik.”

A továbbiakban Taine a protestáns templomi zenét az északi, illetve a germán népek lelki alkatával hozza összefüggésbe: „Ha erkölcsi tulajdonságokat vizsgálunk, keressük hát, mint ahogy a fizikai tulajdonságoknál tennénk, az egyszerűbb összetevőket; például a vallásos zenét, amely a protestáns templomokban hallható. A hívők szellemét egy belső ok irányította a komoly és egyhangú dallamok felé, olyan ok, amely jelentősebb, mint a hatása, vagyis az Istennek szentelt valódi külső emberi kultusznak az alapgondolata; ez a belső ok volt az, amely kialakította a templom építési stílusát, ez távolította el a szobrokat, tüntette el a képeket, szüntette meg a díszítményeket, rövidítette le a szertartásokat, ez zárta a hívőket magas, s minden kilátást megakadályozó padokba, ez rendezte el a díszítések, az elhelyezkedés és minden külsőség ezer és ezer részletét. Ez a belső ok is egy másik, általánosabb okból ered: a teljes – belső és külső – emberi magatartás eszméjéből, az imádságokból, a cselekedetekből és mindenfajta hajlamokból, melyekkel az ember Istennek tartozik; ez az ok emelte trónra a kegyelem tanát, ez csökkentette a papság szerepét, alakította át a szentségeket, szüntette meg a külsőségeket, s változtatta a fegyelem vallását morális vallássá. De ez a második eszme maga is egy harmadik, még általánosabb eszme függvénye, azé az erkölcsi kötelességé, amely a tökéletes Istenben, a tévedhetetlen bíróban, a lelkek szigorú őrében valósul meg, Istenben, aki előtt minden lélek bűnös, gyötrelemre méltó, erényre és üdvösségre képtelen, hacsak nem a lelkiismereti válság segítségével,

amire Ő ösztönöz, és a szív megújulásával, amit Ő idéz elő. Íme az alapgondolat, amely a kötelességet teszi meg az emberi élet abszolút uralkodójának, és minden eszményi példát a morális példa alá rendel. S ezzel az ember legbenső tájaira érünk, mert ahhoz, hogy e felfogást megmagyarázhassuk, magát a fajt kell szemügyre vennünk, vagyis a germán és az északi embert, jellemének és szellemének struktúráját, gondolkodásainak és érzéseinek legáltalánosabb formáit, a lassú és hűvös érzeteket, amely megakadályozza benne, hogy hevesen s könnyen az érzékek örömeinek az uralma alá kerüljön...”

Taine irodalomtörténet-felfogása több ponton érintkezik a szellem-történetével, hiszen ténynek veszi, hogy adott koroknak meghatározott lelki-szellemi-akarati-művészi arculata van. Valójában a pozitivista világnézet és tudományos módszertan az egyik kiinduló pontja a Marx közgazdaságtanán és filozófiáján alapuló irodalommagyarázatnak is, amely annyiban „történeti”, hogy gazdasági és osztályviszonyokkal, azaz a történelem nagy anyagi mozgató erőivel magyarázza a kulturális élet jelenségeit. (Természetesen: a marxisták előtt is számtalan korszak-magyarázat alapította következtetéseit bizonyos társadalmi, gazdasági, politikai, világnézeti folyamatokra, például a reneszánsz kibontakozását az itáliai polgárság térnyerésével, a barokk művészetet az ellenreformáció aspirációival indokolva meg.)

Az értékelés, az esztétikai szempont előtérbe kerülése az irodalomtörténetírásban a még nem marxista Lukács György munkásságának középponti kérdése. 1910-es *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* című tanulmányában jelenti ki: „kell esztétika, poétika, hogy irodalomtörténetet lehessen csinálni; poétika nélkül szemponttalan lesz minden irodalomtörténet – vagy tisztán szociológiai.” (A századelőn mások is érzékelik az esztétikai és szociológiai szempontok váltogatásának elégtelenségét.)

Lukács felfogása egyfelől a pozitivista milieu-elméletre vezethető vissza, másrészt annak meghaladása kíván lenni. Okfejtésének csírája a későbbi kommunikáció-elmélettel is rokon: „Az irodalom ténye (akármik lennének is létrejöttének pszichológiai okai): közlés. A költő bizonyos érzéseket, gondolatokat, értékeléseket stb. (mondjuk talán itt és később, a rövidség kedvéért: élményeket) közöl más emberekkel. És tegyük rögtön hozzá: egy társadalomban élő, tehát társadalmi hatásoknak alávetett embertől megy ez a közlés szintén társadalmi hatások alatt élő emberek felé... Tehát a hatás lehetőségeinek legalább keretei szociálisan meghatározottak... De nemcsak a közlés személyei, hanem annak feltételei is szociálisan meghatározottak. Talán elég egypár példa: színházak, könyvnyomtatás, az írások előszóban való közlésének lehetősége stb.”

Lukács ekkori szintetizáló törekvései még a jóval későbbi intertextuális szövegselektálásnak a szociológiai behatárolását is tartalmazzák: „amivel az endogám irodalomtörténet a legszívesebben és a legtöbbet foglalkozik, az egyes írók és művek egymásra való hatásai, szintén szociológiai folyamatoknak következménye. Hogy egy író fellépésekor vagy pályája bármely részén milyen uralkodó mai és elevennek fennmaradt régi irodalommal találja szemben magát, ami valamiképpen hat rá, az – legnagyobb részben szociológiai hatás következménye. Hogy a legfeltűnőbb példát mondjam: mikor az Erzsébet-kori dráma reneszánsza bekövetkezett, az udvari reakció nem Shakespeare-t kapta fel első sorban, hanem Beaumont Fletcher... És a restauráció ellen keletkező, polgári reakció volt csak az, ami Shakespeare világirodalmi helyzetét megteremtette.”

Lukács következő alapvető kategóriája a forma, az irodalomban az élmény közlésének az útja-módja, ami (Lukácsnál) egyszerre szociális és esztétikai kategória. „A forma azonban nemcsak mint közvetítő elem, mint az alkotót a felvevővel összekapcsoló, tehát az irodalmat társadalmi tényévé tevő princípium szociológikus, hanem a megformálandó anyaghoz való viszonyában is. Persze: maga ez az anyag is szociálisan determinált: az élet; vagy bátran mondhatom: a mai élet, mert a történelmi érzék annyira új keletű, hogy mint érzésforma a régi időkben biztosan nem jött számba, sőt nagyon valószínű, hogy csak mi érezzük nagyon differenciáltan egymástól különbözőnek irodalmunk történelmi és mai hőseit, és későbbi idők talán oly hasonlóknak fogják látni őket egymáshoz, mint mi a Shakespeare angol és római hőszait. De éppen ezért fontos itt a formának, vagy helyesebben az anyagot megformálás processzusának szociológiai meghatározottsága. Ha most már ebben a relációban vizsgáljuk a formát, akkor azt találjuk: a forma az, ami egy műben zárt egésszé rendezi a neki anyagul adott életet, ami megszabja annak tempóját, ritmusát, fluktuációját, sűrűségét és hígságát, keménységeit és lágyságait; ami hangsúlyokat ad fontosnak érzékelteknek, és eltávolít kevésbé fontosakat: ami előtérbe és háttérbe rendezi el a dolgokat; és ezeken belül csoportosítja őket.”

A formák végső soron világnézetekkel függenek össze, a világnézetek viszont bizonyos társadalmi-gazdasági rendszertől függenek. Lukács György azonban arra is figyelmeztet, hogy ez a meghatározottság csak áttételes lehet: „A következetesen marxisztikus művészetszociológiát túl egyszerű és nagyon is egyenes kapcsolási kísérletei teszik reménytelenné; egy olyan kapcsolat, mely magukat a gazdasági viszonyokat hozza összefüggésbe az irodalom tartalmaival, nem hozhat eredményt. Egyrészt, mert a tartalomnak a formánál reálisabb volta illúzió, és a benne létrejött változások igazi okainak és következményeinek felkutatása mindig vissza-

vezetne a formákhoz, és a tartalmaknál maradás felületen maradás lenne mindig. Másrészt, mert a gazdasági viszonyoknak csak mint legszélesebb keretnek (például könyvek olcsóságának hatása elterjedésükre és ennek visszahatása az irodalomra stb.) van fontosságuk, de még itt is – és másutt mindenütt még erősebben – csak amennyiben lelki hatásokat hoznak létre, amennyiben vagy az alkotó élményképességét vagy a közönség felvevőképességét befolyásolják.”

Történetiség, stílustörténet és „az irodalomtörténet bukása”

A történeti szintézisek kiinduló elve a XX. század elejétől a stílustörténeti koncepció. A stílus, a fiatal Lukács meghatározása szerint „az egyidőben győzelmes, általánosan elterjedt és általánosan ható forma. És mint ilyen, történelmi kategória is egyszersmind: egyszeri és soha vissza nem térő jelenséget fedő fogalom.” A stílustörténeti felfogás összefügg a romantika organikus irodalomszemléletével, mely egyfajta fejlődést tételez, s a fejlődést egymást váltó korok művészi kifejeződéseként a stílusok egymásutánja is illusztrálja.

A szellemtörténet, amely korhangulatokból indult ki, a stílust is ebből eredeztette. „A fejlődés most már kísérlet ennek a legtöbbször homályosan és mindig egyéni élmény formájában érzett korhangulatnak művészi kifejezést adni. Ez a korhangulat a közös az egy stílushoz tartozóknak mondott íróknál, illetve – a világnézet és a forma mély összefüggése következtében – hasonló, a közlés felé hajlók a formaproblémák és a belőlük kifejlődő technikai kérdések.” (Lukács)

A stílus is szociális kategória ebben a megközelítésben, mert nemcsak formai törekvéseknek, hanem az ezeket meghatározó korhangulatnak is kifejeződése. Annyiban is szociológiai jelenség a stílus, hogy emberi közösséget, társadalmat feltételez, hiszen többek műveiben nyilvánkozik meg, s időbeli kiterjedése is van, azaz folytatható. A fejlődés során bizonyos műalkotások, stílustörekvések elvesztik vonzerejüket, időszerűtlenné válnak. „A közvetlen, a nyersen adott tartalom mindig elavul (Dante tartalmának felét sem értjük ma már), mert a kontaktust mű és közönség között bizonyos tények egyforma tudása, bizonyos hangulatokkal szemben való hasonló reakció stb. hozta létre, és nem a formában lezárt élettartalomnak a felvevőben az ő segítségével életre ébredése. Minden hatás, ami

nem a formán alapszik, megszűnik idővel (a munka elavul), mert megszűnik idők multával az a közösség, ami annak idején a hatás alapja volt; a formát megalapozó érzések, lelki konstrukciók, élménysémák a legállandóbbak, az egyedüliek, amikben van igazi állandóság. Ezért elevenebbek az *Oidipusz király* és az *Antigoné* Euripidész tartalmilag érdekesebb, gondolatilag, pszichológiailag izgatóbb, a maguk idejében talán mélyebben és hevesebben ható drámáinál. Az elavulás az irodalomtörténet egyik legérdekesebb jelensége, mert itt szociális folyamatok hajtják végre egy munkán az esztétikának felette kimondott ítéletét.” (Lukács)

A stílustörténeti felfogás egymást követő korszakokat egymás ellentéteiként definiál. A romantika például úgy határozta meg magát, mint a klasszicizmussal szembeszegülő, az ellen lázadó művészet. (Ami Victor Hugo *Hernani*-jének színházi premierjén a két stílus híveinek összeverekedéséhez vezetett.) A megelőző művészi korszakkal való szembefordulásnak, természetesen, sokféle (ízlésbeli, politikai, gazdasági stb.) oka van, de ezek között nem csekély a fontossága a formai eszközök elkopásának, élettelené válásának.

Ennek mechanizmusát az orosz formalisták állították a középpontba, de a fiatal Lukács is utal erre többször idézett tanulmányában: „A létezés erejével az elkopás koegzisztens fogalom: ez a megszokás (a létezés pszichológiai megjelenési módja) annyira mélyé is válhatik, hogy ez már a természetes alapja minden hatásnak, hogy tehát mint hatás nem is válik már tudatossá, és valami lényegileg újnak kell jönnie, hogy egyáltalán észrevegyük. Ez magyarázza meg azt a különleges jelenséget, hogy hosszú tradíciók, amik heves küzdelmeknek voltak képesek ellenállni és erős, új dolgokat megakadályozni, egyszerre eltűnnek: annyira megszokottakká váltak, hogy minden hatáslehetőségük megszűnt már. És ez a magyarázata annak, hogy minden stílus hanyatlása csak az eredetiség növekedésében vagy teljes háttérbe szorulásában fog megnyilvánulni; az első esetben tudatosan megérződött a megszokás okozta mulandóság biztos bekövetkezése, és erőszakosan, tudatosan fokozott vitalitás igyekszik azt megakadályozni, a második esetben mechanikusan és egyszerűen folyik le az elkopási processzus.”

A történetiség konzekvens magyarázata elvezet az irodalomfejlődés olyasfajta sémáihoz is, amelyek az egymást követő korok egymástól eltérő stílusérzékét, ízlését veszik alapul. Jelenti ez egyfelől azt, hogy bizonyos koroknak megnő, illetve eltompul a fogékonysága adott művészi korszakokkal szemben. Közismert tény, hogy a romantika fedezte fel azt a keresztény középkort, amelyet a felvilágosodás, illetve a klasszicizmus vajmi kevésre tartott.

A balladának ezzel a középkorban, sőt a kereszténység előtti korban gyökerező jellegével függ össze az, hogy amikor Percy 1765-ben közzéteszi a skót és az angol balladákat, s amikor ennek hatására a műfaj az érdeklődés középpontjába kerül (főleg az angol és a német irodalomban), akkor a ballada kultuszát fokozza a pogánykori vagy annak vélt ossziáni énekek kiadása és népszerűsége. Az ősrégi, a feltételezések szerint a II-III. századból való írországi kelta mondavilág ugyanis a dél-európai, görög-római ízléstől függetlenül létező, „barbár” népek epikájának maradványa éppúgy, mint a középkori ballada.

Herder, aki mind a Percy-féle balladákért, mind az ossziáni énekekért rajongott, szembeszállva Winckelmannnak a görögös szépségeszményt abszolutizáló álláspontjával, kiállt a nem görög kultúra nyomán létrejött értékek mellett. Az arab, a skót, az amerikai indián művészetnek az antik eszménytől való eltérése az ő számára azt bizonyította, hogy a barbárnak tartott népek is képesek magasrendű költészet létrehozására, hogy az arisztotelészi szépségeszmény körén kívül eső művészeteknek is létjogosultságuk van.

A ballada tehát azokban a nemzeti, „barbár” hagyományokban gyökerezik, amelyek az antik szépségeszmény hatókörén kívül léteztek. A középkorban amúgy is – ismeretes módon – háttérbe szorult a görögös szépségeszmény, mint erre Hegel is rámutat: „A megostorozott Krisztus, aki töviskoronával a fején a vesztőhelyre cipeli a keresztet, rászegeztetik, majd lassú, gyötrelmes kínhalált szenved, nem ábrázolható a görög szépség formáiban.”

A romantika tehát, amely a klasszicista normák ellen is lázadt, a középkorért is lelkesedett, s nagyra értékelte a népi, nemzeti, esetleg a kereszténység előtti korra visszanyúló ősi kultúrát és eszmevilágot, szükségképpen érezte a balladát igen régi, eszményi, szinte mítikus műfajnak, a néptől származó alapértéknek. Ennek szellemében születik meg a modern, a XVIII. századi értelemben vett műballada (klasszikus változatában Bürgernél, Goethénél, Schillernél), mely azután közvetlen mintául szolgált a magyar Arany János számára. Ennek feleltethető meg a finn irodalomban Runeberg ballada-ciklusa, a *Sztól zászlós regéi* (*Vänrikki Stoolin tarinat*), s valamilyen mértékben a *Fjalar király* (*Kuningas Fjalar*), mely az óskandináv mitológiából meríti témáját, s mint ilyen „az ossziáni énekekkel való metszéspontja révén” a finn preromantikához is sorolható. (Kai Laitinen)

Érintőlegesen volt már szó arról, hogy T. S. Eliot viszont arra lehet példa, hogy egy nagy szellem (és a korszakban mások is) elveszíti fogékonyságát valóságos értékek iránt: kevésre becsülte az angol nagyromantika

képviselőit, Byront, Shelleyt. Azaz: az eltérő korszakok, eltérő stílusok képviselői más és más értékpreferenciákkal jellemezhetők. A reneszánsz – közismert módon – az antikvitáshoz vonzódott, akárcsak később a klasszicizmus, Paul Verlaine és más francia szimbolisták és parnasszisták a rokokóhoz.

De nemcsak egy-egy stílusirányzat vagy ízlésváltozat, egy-egy műalkotás is mást és mást mond különböző korok emberei számára. A történetiségnek ezt az aspektusát majd a hermeneutika fejleszti tovább, de a megfigyelés megvan többeknél, például a fiatal Lukácsnál: „A nagy formáknak a fennmaradásra az ad erőt, hogy végső emberi vonatkozások sémáit adják, illetve képesek szuggerálni; mely sémák, mert a séma állandóbb a tartalomnál, más időkben, más emberek között más tartalmakkal telnek meg. A világirodalom minden igazi nagy alkotását, olyant, amely évszázadokon át fennmaradt, minden időben másként magyarázták az emberek – és éppen ezért maradhatott fenn. Mert minden ilyen nagy alkotás képes volt tartalmát egy végső sorsösszefüggés sémájában koncentrálni, és ezáltal elérni, hogy mindenkor a maga (ez alá a séma alá vonható) sors-összefüggését érezze a mű igazi tartalmának. Köteteket lehetne megtölteni a *Hamlet*-magyarázatok tartalmával, és néha csodálkozik az ember, hogyan lehet, hogy egyforma erővel hatott ez a darab olyanokra, akik olyan végtelenül különböző dolgokat láttak ki belőle. Azt hiszem: éppen azért, mert Hamlet – tudom, brutálisan fogom itt össze tartalmát – azt adja, hogy egy ember nem tesz meg valamit, amit kötelességének érez; ok tulajdonképpen nincsen is ábrázolva, csak az összes stádiumok utolérhetetlenül szimbolikussá növekvő érzékiségben. Okok nincsenek, tehát minden ember és minden idő a maga nem cselekvéseinek szimbólumát látja *Hamlet*-ben.”

A történetiség tehát, amely nem tekinthető olyan formában korhoz kötött irányzatnak, mint a szellemtörténet vagy a strukturalizmus, legtöbb esetben (pozitivizmussal, szellemtörténettel, hermeneutikával stb.) kevert változatában figyelhető meg, s szinte végig kapcsolatban áll a stílustörténeti elvvel. A történetiségnek ez az állandó jelenléte, szüntelen megújulása magával hozza azt is, hogy időről időre elégedetlenség nyilatkozik meg vele szemben, sőt az irodalomtörténet válságáról szokás beszélni a XX. század derekától fogva.

René Wellek *Az irodalomtörténet bukása?* című híres tanulmányában (bár védelmébe veszi az 1960-as években az irodalomtörténetet ért támadásokkal szemben nemcsak a nemzeti irodalomtörténeteket és a korszakmonográfiákat, hanem a műfaj történeteket is), elismeri, hogy gyakran emlegetik, már a 30-as évektől fogva, az irodalomtörténet hanyatlását.

Támadják atomizált adatszerűségét, „fókusztalanságát”, azt, hogy beleolvad az általános kulturtörténetbe. A marxista vállalkozások valóban ilyenek, az irodalomtörténetet lényegében a társadalomtörténet részének tekintik.

Wellek nem abban látja a történetiség „bukás”-át, hogy fellépett vele szemben Jauss és a recepció-teória, hiszen a „szerzők és olvasók kritikai magyarázatainak története az ízlés története, amely mindig is alkotó eleme volt a kritika történetének.” A kudarcot inkább abban látja, hogy többkötetes *The History of Modern Criticism* című munkájának írása során fel kellett fedeznie, hogy „a kritikai érvelés történetében nincsen evolúció, hogy a kritika története sokkal inkább visszatérő felfogások... állandó sorozata... Talán hasonló konklúziókra volna szükség magára a költészet történetére vonatkozóan is... Nincs előrehaladás, nincs fejlődés, nincs művészettörténet, csak írók, intézmények, és módszerek története van. Ez pedig, legalábbis számomra, egy illúzió végét jelenti, az irodalomtörténet bukását.”

Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja

Hans-Robert Jauss *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja) című, 1967-ben megjelent műve részben Gadamer filozófiai hermeneutikájára, részben a posztstrukturalizmusra támaszkodik. A strukturalizmus a maga kései korszakában ugyanis szembekerült olyan dilemmákkal (például az irodalmi mű kétértelműségének, a jelentés félreértésének kérdésével), amelyeket tradicionálisan strukturalista módszerekkel képtelen volt megválaszolni. Ebből (és persze Gadamer tanaiból) kiindulva Jauss a befogadásra, az olvasóra helyezi át a hangsúlyt az irodalmi folyamatban, tehát az irodalomtörténetet a mű és a recepció közötti viszony történetének látja.

Jauss kérdésfeltevése azonban (s erre utalt imént idézett mondataival Wellek) korántsem jelent olyan mértékű szakítást a hagyományos irodalomtörténettel, mint azt sokan hiszik. Tulajdonképpen a történeti-diakrónikus szemléletet egyezteteti a hermeneutikai-szinkrónikus módszerrel, ami nem más, mint a mű világának és a művön kívüli világnak (az olvasónak) az egymásra vonatkoztatása. Csakhogy: ha a befogadás, az értelmezés felől indulunk ki – mondja Jauss – akkor az egész irodalomtörténetet újra lehet (és kell) írni, minthogy az irodalmi műalkotás létezését nem keletkezési körülményeiből (mint a pozitivizmus), nem örök eszmék lenyomataként (mint a szellemtörténet), nem társadalmi-gazdasági viszonyok tükröződése-

ként (mint a szociológikus irodalomkonceptió) fogjuk magyarázni immár, hanem az olvasó aktív befogadó tevékenysége felől.

Programként és feladatként Jauss hét fő területet jelöl meg:

1. Szembe kell fordulni a történelmi objektivizmussal, a pozitivizmus tényhalmozásával, mert az irodalmi műalkotás olyan, mint egy zenemű partitúrája, nincs két tökéletesen egyforma interpretációja. Ezért a műalkotás lényege állandó aktualizálása. „Chrétien de Troyes *Perceval*-ja mint irodalmi esemény nem ugyanolyan értelemben történelmi, mint a vele nagyjából egyidejű keresztesháború, nem olyan tény, amely egy sor szituáció jellegű előfeltételből és indítékból, egy történelmi cselekedet rekonstruálható szándékából és ennek szükségszerű és mellékes körülményeiből oksági alapon magyarázható lenne. Az a történelmi összefüggés, amelyben egy irodalmi mű megjelenik, nem valamiféle tényszerű, önmagában létező eseménysor, amely a szemlélőtől függetlenül is létezik. A *Perceval* csak olvasója számára válik irodalmi eseménnyé, aki Chrétien utolsó művét olvasva a régebbiekre is emlékezni kezd, ezekkel és egyéb ismert művek sajátosságaival veti egybe az új élményt, s így teremti meg azt a mércét, amelyben az elkövetkezendő műveket mérheti.”

2. Elkerülendő a pszichologizálás, illetve a szellemtörténetre jellemző beleélés, intuíció, amely végletesen szubjektivizálja a művet. Jauss szerint a befogadás objektíválható, mert különféle elvárási horizontok (*Erwartungshorizont – odotushorizontti*) szabják meg a befogadást: Cervantes a *Don Quijoté*-ban a lovagregény sémájára utal, s ezt rombolja szét utóbb. „A szövegértés pszichológiai folyamata az esztétikai megismerés elsődleges szintjén korántsem csupán szubjektív benyomások tetszőleges egymásutánját jelenti, hanem az irányított észlelés folyamatában meghatározott olyan utasítások végrehajtása, amelyek az őket létrehozó motivációk és kiváltó jelzések révén megragadhatók és szövegnyelvészeti leírhatók. Ha W. D. Stempel szavaival paradigmatisztikus izotópiának nevezzük a bármely szöveget megelőző elvárási horizontot, amely a kijelentések mennyiségi növekedésével egy immanens, szintagmatikus elvárási horizonttá alakul át, akkor a recepciós folyamatot leírhatjuk egy szemiotológiai rendszerrel, amely a rendszeralkotás és a rendszerjavítás között feszül. A folyamatos horizontalkotás és horizontváltoztatás megfelelő folyamata határozza meg az egyes szöveg és a műfajt képező szövegsor viszonyát is. Az új szöveg az olvasóban (hallgatóban) felidézi a korábbi szövegekből ismert elvárás- és játékszabályhorizontot, amelyeket aztán változtat, javít vagy csupán megismétel.”

3. Az igazi történetiség a mű és a közönség (általunk kikövetkeztetett) elvárási horizontja közötti távolságból rekonstruálható. Minél nagyobb ez

az eltérés, annál inkább feltételezhető az adott mű fontossága. Jauss példája Flaubert *Madame Bovary*-ja, amelyet megjelenésekor elutasítottak, mert messze esett az olvasói elvárási horizonttól, utóbb viszont világsiker lett, és klasszikus remekműként tartjuk számon, míg a korabeli olvasói elvárásokhoz igazodó romantikus regények sikert arattak ugyan a saját korukban, de hamarosan nyilvánvalóvá vált teljes értéktelenségük: „vannak olyan művek, amelyek megjelenésük pillanatában még nem vonatkoztathatók egy bizonyos közönségrétegre, mert oly mértékig áttörik az irodalmi elvárások megszokott horizontját, hogy csak lassan képesek maguknak saját közönséget toborozni. Amikor aztán az új elvárási horizont is általános érvényre tesz szert, azon mérhető le a megváltoztatott esztétikai norma ereje, hogy a közönség az eddigi sikerkönyveket elavultnak kezdi érezni, és elpártol tőlük.”

4. Polemizálva mind a strukturalizmus szövegcentrikus koncepciójával, mind a korszellem szellemtörténeti kategóriájával, Jauss azt a történeti szituációt kívánja rekonstruálni, amelyre az adott műalkotás válasz gyanánt született meg: így válik szemlélhetővé a műalkotás egykori és mai jelentése. Jauss példája ezúttal is szemléletes: „A filológiai kutatás sokáig nem ismerte fel a középkori *Reineke Fuchs* eredendően satirikus indíttatását, s vele az állati lények és az emberi természet közötti analógia ironikus-tanulságos értelmét, mégpedig azért nem, mert képtelen volt elszakadni a Jakob Grimm óta kedvelt tiszta természetpoézis és naív állatmese romantikájától.”

5. Elveti Jauss a formalista iskoláknak azt a fejlődéselvét is, amely az egymást váltó formarendszerek evolúcióját tételezi fel, mert a műalkotás történeti és művészi értékét a merő újításra redukálja. A recepcióesztétikai irodalommagyarázat ezzel szemben abból indul ki, hogy a műbe foglalt jelentés adott esetben csak jóval a mű megszületése után, a befogadói horizont kedvezővé változásakor válik nyilvánvalóvá. Bizonyos művek csak bizonyos idő elteltével válnak inspiratívvá, mert megszületésük után egy darabig a befogadói horizont ezt nem teszi lehetségessé. „Egy mű valóságos első befogadása és virtuális jelentései között a távolság – vagy másként kifejezve: az az ellenállás, amelybe egy új mű első közönségének elvárásai miatt ütközik – olyan mértékű lehet, hogy csak hosszas recepciós folyamat végén sikerül feltárni, ami az első horizontban váratlan és hozzáférhetetlen volt. Eközben megtörténhet, hogy mindaddig nem ismerik fel egy mű virtuális jelentőségét, amíg az irodalmi evolúció egy újabb forma aktualizálásával el nem éri azt a horizontot, amely a félreismert régi forma megértéséhez megnyitja az utat. Például így készítette elő a talajt Mallarmé és követőinek sötét lírája a már régóta mellőzött és elfelejtett

barokk költészet újrafelfedezéséhez s különösen Gongora filológiai újraértelmezéséhez és így újjászületéséhez. Sorolhatnánk még a példákat arra, hogyan teszi hozzáférhetővé egy új irodalmi forma az elfelejtett műalkotásokat: idetartoznak az úgynevezett reneszánszok is – azért úgynevezett, mert a szó jelentése az önálló visszatérés látszatát kelti, s gyakran homályban hagyja azt a tényt, hogy az irodalmi hagyomány nem hagyományozhatja önmagát; tehát az irodalmi mű csak akkor térhet vissza, ha egy új befogadókészség visszahozza a jelenbe.”

6. Mindennek eredményeképpen Jauss szakít diakrónia és szinkrónia merev szétválasztásával, amely az irodalom történetiségét a szemléletváltásokban ragadja meg. Szerinte egy adott szinkron állapot vizsgálata vezet el a jelenségek történeti dimenziójának meghatározásához. A korszakváltásokat azért tudja a hatástörténet megindokolni, mert a múltbeli folyamatok fontosságát a mindenkori jelen határozza meg. „Az irodalom történeti dimenzióját, a tradicionalizmusban és a pozitivizmusban egyaránt elsikkadt eseményszerű folyamatosságát csak úgy nyerhetjük vissza, ha mi, irodalomtörténészek megtaláljuk azokat a metszéspontokat és kiemeljük azokat a műveket, amelyek az irodalmi evolúció történelemalkotó mozzanataiban és korszakhatáraiban kifejeződő folyamat jellegét megfogalmazzák. Ezt a történelmi megfogalmazást azonban nem a statisztika emeli ki, s nem is az irodalomtörténész önkénye, hanem egyedül és kizárólag a hatástörténet, más szóval az események következménye, valamint mindaz, ami a jelen perspektívájából nézve megteremti az irodalom múltja és jelene közti összefüggést.”

7. A valóságábrázolás realista követelménye helyett a hangsúlyt arra a jelenségre helyezi Jauss, hogy az irodalom hat az olvasóra, megváltoztatja annak szemléletét, viselkedését. Korábbi élettapasztalatát meghaladó, újfajta világszemlélethez segíti hozzá. „Ha megkeressük azokat az irodalomtörténeti mozzanatok, amelyekben az irodalmi művek uralkodó erkölcsi tabukat döntöttek meg vagy a gyakorlati lét erkölcsi kazuisztikájára kínáltak olvasóiknak új megoldást, s ezeket az összes olvasó ítélete révén a társadalom is elfogadta, akkor ezzel egy még alig feltárt kutatási terület kínálkozik az irodalomtörténész számára.”

Történetiség és megértés

A műalkotás megértése nem más, mint a műalkotáson keresztül, a műalkotás segítségével történő önmegértés. Az esztétikai tapasztalatban (Jauss kifejezésével) azáltal válunk közösséggé, hogy a „látás” révén újra felismerünk, s a felismerés révén „látunk”. Ez biztosítja a művészet autonómiáját, elkülönülését a társadalmi viszonylatrendszerektől. Interpretáció nélkül, olvasói személyiség nélkül tulajdonképpen nem is léteznek irodalmi szövegek.

Ezzel a hermeneutikai megközelítéssel szemben ma is tartja magát az a hagyományos felfogás, amely a szöveg meghatározójának, „létoká”-nak a szerzőt tartja. A tankönyvek is (ennek megfelelően) a műveket a szerzői kompetencia, s nem a befogadói kompetencia jegyében tárgyalják: „mindaz ami a copyright-elv nézetéből szerzői produkcióként jelenik meg előttünk, sokkal inkább egy-egy korszak irodalmi-művészeti tudatának, stílus-konfigurációinak, irodalmi diszkurzusrendjének és lehetséges alkotásmódjainak a szerzői alkotásban megvalósult aktuális interakciójából származtatható, mintsem a mítoszi távolságokban elgondolt, hozzáférhetetlen egyedi originalitásból. Az ilyen interakciókból született alkotást a romantika előtti episztémé például nem az eredetiség termékének tekintette, hanem belőle az irodalomalkotó kompetenciák minél tökéletesebb birtoklását vezette le. Az eredetiség-érték tehát éppúgy történeti képződménye az irodalomfelfogásnak, mint az a retorikai hatásesztétika, amelyik a mindenki rendelkezésére álló kompetenciák legsikeresebb aktualizációjában látta az esztétikai értékalkotás feltételeit.” (Kulcsár Szabó Ernő)

A hagyományos irodalomértelmezésben az élményszerűségnek felértékelte szerepe van. Ezen felfogás szerint az olvasónak a mű átéléséhez beleérző, illetve beleképzelő képességgel kell rendelkeznie, ami hibátlan vagy csaknem hibátlan interpretációhoz vezethet, ha a mű adekvát módon önti formába a szerző intencióit, ha a befogadó értelmezési műveletei megfelelőek, s ha a kommunikációs csatorna zavarai sem képezik ennek akadályát.

A hermeneutika ezzel szemben (gyakran idézik Heidegger azon gondolatát, hogy létbeli helyzetünk nem is képzelhető el megértés nélkül) a megértést a megértendő dologhoz ontológiailag odatartozónak véli: „amikor tehát egy szöveget olvasunk, akkor ... hozzátartozunk ahhoz, amit meg kell értenünk. Ez azonban olyan megértés, amelyik nem adott értel-

meket vesz át vagy rekonstruál – többé vagy kevésbé tökéletesen vagy maradéktanul –, hanem nyitott értelemalkotásként következik be. Az értelemalkotás nyitottsága azonban nemcsak annyit jelent, hogy a jelentésképzés mindig rajtunk túlfutó folyamatként marad állandóan befejezetlen, hanem azt is, hogy – innen tekintve – elvileg sincs mód valamely dolog maradéktalan megértésére.” (Kulcsár Szabó Ernő)

Hasonlóképpen a sokévszázados irodalomfelfogás szerint: a műalkotás a valóság ábrázolása, látványszerű visszaadása. Ez az irodalom-koncepció a bemutatás tartalmi helyességére vagy hasznosságára helyezi a hangsúlyt közlésbeli megformáltsága helyett, a mű megítélése tehát nem nyelvisztétikai, hanem világnézeti szempontú lesz. Ezzel a koncepcióval szembehelyezkedve a hermeneutika a befogadás, a megértés aktusát tartja meghatározónak. Nem egyszerűen csak azt állítva, hogy a művészet lényege megértésében van, hanem azt is, hogy maga a történelem, maga a múlt is csak megértett voltában, valaki által szellemileg feldolgozott alakban válik egyáltalán történelemmé, múlttá. Azaz: semmiféle múlt, semmiféle tradíció nem őrizhető meg a megújulás szándéka és képessége nélkül: „az egyes interpretációk az értelmezés feltevéseinek – minden értelmezőre jellemző – történeti feltételezettsége és azon műstruktúrák közti összjátéknak bizonyulnak, amelyek bizonyos értelemteljesülésekre adnak ösztönzést.” (Wolfgang Iser)

A jelennek a hagyománytól való időbeli távolságát csak a hatástörténeti tudat képes adekvát módon felfogni. Vagyis minden problémét csak egy adott kérdésre válaszolva lehet megoldani: „csak akkor értünk meg valamit, ha értjük a kérdést, amelyre válasz, és igaz, hogy az így megértettek értelme nem marad elkülönülve a mi gondolatunktól. Ellenkezőleg: annak a kérdésnek a rekonstrukciója, amelyből egy szövegnek mint válasznak az értelmét megértjük, átmegy a mi saját kérdésfeltevésünkbe. Mert a szöveget egy valóságos kérdésre adott válaszként kell megérteni.” (Gadamer) A szövegek értelmezése éppen azért lezárhatatlan, mert a hagyománytörténetet a tényeknek és azok értelmezésének szüntelen váltakozása determinálja. Az esztétikai megértés éppen a múltbeli és a jelenbeli horizontok különbségének feltárásával történik.

Az esztétikai tapasztalat történeti formáiban van bizonyos immanencia. „A formák és műfajok alakulásának történetében e szempontból mindig fennáll bizonyosfajta belső visszavonatkozás: egyes meglevő formák nemcsak lehetővé teszik más formák kialakulását, de a létrejött új alakzat is rendre saját formai-poétikai előzményétől igyekszik elkülönülni és önmagát ily módon – éppen a régien keresztül – vele nem-azonosként meghatározni.” (Kulcsár Szabó Ernő) Az irodalmi beszédmód akkor változik meg, amikor

egy új világtapasztalat már nem szólaltatható meg a régi diskurzusformákon keresztül.

Arany László például nemcsak az eposzi kellékekből űz csúfot 1872-es verses regényében, *A délibábok hőse*-ben, hanem a Dumas-féle romantikus kalandregényből, közelebbről – talán – a *Gróf Monte Cristo*-ból (*Le Comte de Monte Cristo*) is. A III. ének elején leírja, hogy Balázs miképp szökött meg a császári seregből: a tengerbe ugrott, egész csapat zsandár üldözte sokáig, de ő hosszan a víz alatt úszva megmenekült. Aztán a költő váratlanul így folytatja:

Így mondaná el sok regény,
De kérlek, olvasóm, ne hidd, hogy én.

Ezután elbeszéli Balázs szökésének valóságos körülményeit, a „szárazon” szójátékkal (egyik jelentése: szárazföldön; másik jelentése: szerencsésen) még fokozva a kijózanító hatást:

Hősem szökése nem vészes kaland volt,
Ő szárazon ment, s elment szárazon,
Ábrándozó bár, mégsem oly bolond volt,
Hogy vízbe szökjék hűvös tavaszon.

Az irodalmi korszakváltások az esztétikai tapasztalat horizontváltásain keresztül valósulnak meg. A múlt századi irodalomban, elsősorban a romantikában az újítás, a megelőző kifejezésformákkal szembenálló eredetiség normatívája vált uralkodóvá. Nem véletlen, hogy a romantika éppen a klasszicizmussal szemben definiálta önmagát a XIX. század elején, s emiatt szemében erősen lecsökkent az irodalom tipikus-általános diskurzusának értéke. A XX. században a modernség lezárultával, nagyjából századunk közepére ezzel ellentétes tendencia látszik kibontakozni. A posztmodern éppen az originalitást, az auktoriális értékeket szorítja háttérbe: „A szerző nem egyéb, mint egyike a szubjektum-funkció lehetséges konkretizálásainak. Lehetséges, de nem szükségszerű: történeti alakváltozásait vizsgálva azt láttuk, hogy a szerző funkció sem formájában, sem összetettségében nem állandó, sőt létezése sem nélkülözhetetlen. Könnyen el tudunk képzelni olyan kultúrát, amelyben a diskurzusok körforgása során egyáltalán nem lép fel a szerző-funkció.” (Foucault)

Itt tehát nemcsak arról van szó, hogy a múltból valóban nagy számmal említhetők remekművek, amelyeknek alkotóit nem ismerjük (népdalok, középkori katedrálisok). Hanem arról is, hogy voltak és lehetnek olyan korok, melyekben az eredetiség nem kitüntetett érték. Ilyenek a különféle klasszicizmusok, s bizonyos jelek szerint ilyen a posztmodern is, legalábbis

az a posztmodern irodalom, amely lemond a cselekménykitalálásról, időnként zsúfolva van idézetekkel, allúziókkal stb.

Ezen a ponton mintegy „összeérnek”, érintkeznek az avantgárd, a neoavantgárd és a posztmodern adott tendenciái. Az a dadaista ugyanis, aki az 1910-es években kivagdalta egy újságlap szavait, beledobta egy kalapba, majd egyenként, a véletlenre bízva a sorrendet, kihúzta azokat, s ebben a sorrendben írva le a szavakat, a szöveget versnek tekintette, szintén lemondott (igaz, nagyon sajátos, bizarr módon) a szerzőség, a költői eredetiség elvéről. Vagy amikor Tandori Dezső *Orvosra várva* című költeményében egy Kosztolányi vers strófáit, illetve egy elsősegélynyújtási utasítás egyes pontjait felváltva egymás után írva „alkot” verset, anélkül, hogy egyetlen szót is maga tenne hozzá a szöveghez, ugyancsak a végletes személytelenségre ad példát.

Az utóbbi időben azonban (mint azt Jauss már 1977-ben sajnálattal megállapította) a hermeneutika valamiféle egyszerű hatástörténetnek minősül a leegyszerűsítő köztudatban. Holott a gadameri kérdés-válasz logika értelmében csak abban az esetben kerülhetünk dialogikus viszonyba a múlt szövegeivel, ha az eredeti elváráshorizontot a mi elváráshorizontunkkal kapcsoljuk össze, tehát ha a múlt megértése önmegértéssé válik. „Minthogy az irodalmi mű léte nem önmagára utalt ténybeliség, hanem mindig függvénye a kérdező és értelmező recepciónak, szükségképpen csak akkor határozható meg a maga történeti összefüggésében, ha esemény-voltát az a temporalitás tárja fel, amelyiket viszont a mű (szöveg) és befogadás, produkció és recepció összjátékának folyamata tesz hozzáférhetővé. Ez a folyamat – hatástörténeti valóságként értve – tartalmazza az (utólagos) eseménnyé válás minden feltételét. Mert egy-egy irodalmi mű történeti összefüggése is olyan interakciók folyamatában alakul ki, amelyek az irodalmi eseménytörténetet nemcsak az időközben idegenné, távolivá lett alteritás kontextusában veszik szemügyre, hanem az ott feltáruló horizontokat a mindenkori utótörténetével is összekapcsolják.” (Kulcsár Szabó Ernő)

A saját elváráshorizont alapján történő rekanonizáció egyik legjelentékenyebb példája az elmúlt évtizedek magyar irodalomtörténetírásában Németh G. Béla kísérlete, aki a létösszegezõ, elégikus művek alapján alkotott új paradigmát, s ennek jegyében szólaltatta meg a magyar költészetet (verselemzések sorozatában) Balassi Bálinttól Pilinszky Jánosig. Az emberi felülkerekedés lehetetlenségével tragikusan szembenézõ Arany, Babits és József Attila versek elemzése során a létezés megkerülhetetlen tragikumának központba állítása annak révén sikerült Németh G. Bélának, hogy a 70-es évektõl (Heidegger nyomán) új kérdező horizontja volt: mit ad nekünk a vers önmagunk létmegértéséhez?

A Kulcsár Szabó Ernő által utómodernségnek nevezett irodalmi periódust (Kosztolányi, József Attila, Szabó Lőrinc művészete a 30-as években), bizonyos megszorításokkal, ezzel a magatartással jellemezhetjük. Megszorításra azért van szükség (Kulcsár Szabó szerint), mert Kosztolányi nem fordul szembe a modernséggel, s a tragikum hangneme hiányzik is műveiből. Retrospektíve viszont eme tragikus létösszegezés kifejezőjeként olyan „irodalmi diskurzushagyomány létesítőjévé válhat, amely bár nélkülözi a nyelv tragikus affirmációját, mégsem súlytalanítja a tragikumra vonatkozó kérdést.” (Kulcsár Szabó Ernő) Ehhez a diskurzushagyományhoz kapcsolódik majd az utóbbi évtizedekben Mészöly Miklós, Esterházy Péter és mások.

Ezen a példán is jól szemléltethető, hogy a hermeneutikai koncepció szerint az irodalmi jelenségek csak utólag, több évtized, esetleg több évszázad távolából nyerik el jelentésüket, illetve értelmüket. Múlt és jövő funkcionális összekapcsolása nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy a történelem a jövő felé tartó jelenből értelmezhető. Az irodalomtörténész tehát a jelenben érdekelt önmegértést szolgálja.

Az irodalmi kánon mint az irodalmi hagyományozódás eszköze

Kánonnak „valamely közösségben irányadónak tekintett alkotások és értelmezések összességét” szokás nevezni (Szegedy-Maszák Mihály), bár a fogalomnak sok más, ettől eltérő jelentése is van. Hosszú időn keresztül a hitelesnek elismert irodalmi szöveget mondták kanonizált szövegnek, különösen a szent könyvek közül azokat, melyeket a szakértők eredetinek ismertek el. Általánosságban beszélhetünk egy nemzeti irodalom kánonjáról is, amely olyan műveket tartalmaz, melyeket tudományos tanulmányozásra méltónak találtak. ("The canon of a national literature is a body of writings especially approved by critics or anthologists and deemed suitable for academic study." Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, 1992.)

A kánonképződésnek (mint az irodalom technikai megtanulásának és továbbadásának) az ókortól megvannak a maga hagyományai. Beszélhetünk általános kulturális kánonokról is, amelyek valamely közösségben a közösség és kulturális intézmények (iskola, kritika, sajtó) által elfogadott

és folyamatosan szuggerált értékrendet jelentenek. Ez koronként és országonként változik: „A kánonszerű szemlélet és az oktatás kölcsönösen feltételezi egymást; Nagy-Britanniában például évszázadokon át Cambridge és Oxford egyeteme, Közép-Európában, s így Magyarországon is a kései XIX. századtól legalábbis a XX. század közepéig a humán gimnázium volt e felfogás egyik letéteményese. Mindkétféle intézményben megkövetelték a görög vagy legalábbis a latin nyelv ismeretét. Ennek az igénynek a háttérbe szorulása olyan kultúra eltűnését vonta maga után, melynek hiánya erősen korlátozza a mai közönség értelmező képességét. Berzsenyit másképpen olvassa az, ki otthonosan mozog Horatius világában.” (Szege-dy-Maszák Mihály)

A XIX. század második felében a magyar irodalomban Petőfi és Arany életművére, az ún. nemzeti klasszicizmusra hivatkozva alkotott kánont Gyulai Pál, a század második felének kiváló kritikusa. A nemzeti kánonok a vezető európai irodalmakban már korábban, a század első felében, a romantika áramában fogalmazódtak meg. A romantikát megelőző XVII–XVIII. századi klasszicizmus és a XX. század elején fellépő avantgárd közös vonása, hogy univerzalizáló, egyetemesítő tendenciák uralkodnak el bennük, s tagadják, hogy az irodalom a nemzetjellem kifejező-dése lenne.

Általában véve is igaz, hogy a klasszicizmus (sokan neoklasszicizmusnak nevezik a XVIII. századi változatot) minden irodalomra és minden korra érvényes kánont igyekezett alkotni, s ezzel szakít majd a romantika a nemzeti eredetiség, egyediség, sőt „szabálytalanság” hirdetésével. (Wellek) Ez (bár különböző mértékben, de) általában érvényes a római-keresztény kultúrkörhöz tartozó irodalmakra.

A nemzeti paradigma, a nemzeti fejlődésszerkezet nem bontakozhatott ki mindaddig teljességgel, míg az antikvitás folytatólagos példává emelése eleve azt sugalmazta, hogy az ember és művészete mindig és mindenhol ugyanaz. Racine, a francia klasszicizmus nagy drámaírója például az *Iphigénie* előszavában (1675) azzal büszkélkedett, hogy Homérosz és Euripidész témáit továbbfejlesztő tragédiáinak sikere azt bizonyítja: az értelem és a jó ízlés ugyanaz minden korban, s a XVII. századi Párizs ízlése ugyanolyan, mint az ókori Athéné.

A neoklasszicista korlátok elhárításával a XVIII. század végén és a XIX. század elején játszódik le az európai irodalmakban a nemzeti jelleg dominánssá válása. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az antikvitáson alapuló klasszicista kánon minden eleme eltűnt volna. Vörösmartyra, Aranyra is jellemző, hogy nemcsak a végtelenre törekvő romantikának, hanem a „határolás” művészeteként jellemzett klasszicizmusnak a kánon-

jából is megőriznek elég sokat. Sőt: még a nagy lázadónak, Petőfinek is Horatius az egyik fő ihletője.

S ez nem is igen lehet másképpen, hiszen a klasszicista harmóniában és szimmetria-elvben örök emberi törekvések nyilatkoznak meg. Az arányosság-elv, a kiegyensúlyozottságra törekvés fellelhető a sumér és babiloni pecsétnyomók szimmetriájában éppúgy, mint Arisztotelesz *Nikomakhoszi Etikájá*-ban, amely szerint az egészségeseknek mértékre és középútra kell törekedniük. Ismeretes, hogy a művészeteket az alapvető ornamentikától a legbonyolultabb építészeti alkotásokig és verselési, verstani törvényszerűségekig meghatározó szimmetria-elv a biológiai világ (a virágszirmok, a testfelépítés) képletével analóg. A háziméhek építette lép mintáját követi a fürdőszobacsempék hatszögrendszere, a napraforgó tányérjában a szemek logaritmikus spirálok mentén helyezkednek el. (Hermann Weil) Bizonyos kánonok alaptendenciái tehát nemcsak az ókorig, hanem szinte a még távolabbi múltba követhetők visszafelé.

A XX. század elején az avantgárd korszakos jelentősége részben éppen abban van, hogy (bár általánosító tendenciája hasonló a klasszicizmushoz) ezeket az alapnormákat kérdőjelezte meg. A szerves és arányos forma, illetve a szimmetria helyett egymáshoz nem illő részeket ragaszt össze a collage, a folyamat és folytonosság elvet hagyja figyelmen kívül a vágás (*montage*), a tudatos megszerkesztettség elvét a halmazszerű vagy mozaikszerű szerkesztésmód. Szélső esete ennek a különböző anyagokat felhasználó *bricolage* vagy *installation*, aminek megfeleltethető az irodalomban a vizuális költészet, a képvers sok fajtája.

A nemzetek feletti kánonok a romantika után, a múlt század végén kerültek ismét előtérbe, tulajdonképpen már az avantgárd fellépése előtt. Legalábbis erre mutat az a közismert és sokat emlegett kultúrtörténeti tény, hogy Debussy az 1889-es világkiállításon hallott először jávai zenét, ami igen erőteljesen inspirálta őt arra, hogy olyan új, utóbb impresszionistának nevezett zenei formanyelvet alakítson ki, ami eltávolodást jelent az európai zenei hagyományoktól. (Az 1851 óta megrendezett világkiállítások egyébként is alkalmasak arra, hogy egymás mellé állítsák, esetleg egymáshoz közelítsék a kánonokat.)

Ugyanakkor számolni kell bizonyos kelet-közép-európai irodalmak, például a magyar irodalom kánonjainak fáziskésésével. Baudelaire-nek az 1857-ben nagy feltűnést keltő verskötete, a *Les Fleurs du Mal* csak 1923-ban jelent meg magyarul (*A Romlás virágai*) Babits, Tóth Árpád és Szabó Lőrinc fordításában. S egészében is a múlt század 70-80-as éveinek szimbolizmus és impresszionizmus nálunk a XX. század első két évtizedében számít újdonságnak, s talál követőkre Adyban és a *Nyugat* első,

nagy nemzedékében. „Az avantgárd örökségének szellemében egyenesen arra kellene keresni a választ, a *Pacsirta* vagy az *Aranysárkány* fejlődéstörténetileg későbbi szakaszt képvisel-e, mint a *Madame Bovary*? Ha az előrehaladás követelménye alapján létrehozott kánon szelleméhez ragaszkodom, könnyen tagadó lehet a válasz erre a kérdésre, mert Kosztolányi két legjobb regénye, huszadik századi irodalmunknak e két nagyszerű teljesítménye szerkezetileg aligha újszerűbb az egymástól távoli szövegrészek közötti motívikus kapcsolatot rendkívüli művészettel megteremtő francia regénynél.” (Szegedy-Maszák Mihály)

A XX. századi, illetve a neoavantgárd és posztmodern kánonok kialakulását nehezítik az egymásnak ellentmondó, sokszor nagyon is vegyes művészi törekvések. Akadályt képezhetnek gyakorlati problémák is. Bryan Stanley Johnson *A szerencsétlenek* (*The Unfortunates*) című, 1969-ben megjelent „dobozregény”-ét Magyarországon kiadták ugyan 1973-ban (Bart István fordításában), de tradicionális, kötött (azaz végleges, s nem felcserélhető sorrendű) változatban, ami az eredetinek éppen az alapvető célját, az egyes részek tetszőleges sorrendben való olvasását teszi nehezzé.

Az új kánonba való bekerülést könnyítheti, ha az adott mű kapcsolódik egy korábbi kánon részének tekintett műhöz, ahogy Thomas Mann *Doktor Faustus*-a Goethe művéhez, illetve Joyce *Ulysses*-e az *Odüsszeiá*-hoz. Az irodalom ká nonszerű továbbhagyományozódása tehát nem szakad meg az avantgárddal, hisz századunk legvégére kialakult a XX. század kánonja is. (Eltérő nyomatékkal, de a legtöbb kánonban ugyanazok a nevek szerepelnek: Proust, Th. Mann, Franz Kafka, Musil, Virginia Woolf, Joyce.)

S ez talán nem is lehet másképpen, hiszen „kultúra nem létezhet kánon nélkül, mert a kultúra közmegegyezést tételez föl. Környezet feladatkörét látja el – szemben a művészettel, amely tevékenység. A művészet lényegileg különbözik a kultúrától, de nem tartható fenn nélküle, mert csakis intézmények segítségével lehet hozzáférhetővé tenni. Nehéz bízni annak az értékítéletében, aki nem ismeri a kánonhoz tartozó írói, zenei, képzőművészeti alkotásokat.” (Szegedy-Maszák Mihály)

A beszédaktus (*speech act*) elmélete

Az irodalomtudomány általános tendenciája a XX. század közepétől, hogy a műalkotásra koncentráló, ún. szövegközpontú, strukturális elemzések ellenében a figyelem kezd áttolódni a befogadásra, a műalkotás hatására. Ez azonban nemcsak a legmarkánsabb, összefoglaló néven recepcióesztétikai törekvésekben figyelhető meg, hanem több más, a strukturalizmust követő irányzatnál is. A beszédaktuselmélet, amely a nyelvészet területéről indult ki, ugyancsak a strukturalizmusra született válasz, annak meghaladására tett kísérlet. A mindennapi nyelv elméleti dilemmáinak előtérbe kerülése egyébként is divatos az 1970–80-as években. Magát az irodalmat, a szépirodalmat, a posztmodern prózát is áthatja a nyelvvel való játék, a nyelvhasználat problematikus voltának hangsúlyozása.

A korábbi, például a XIX. századi nyelvszemlélettel szemben már a múlt század végén felléptek olyan irányzatok (pl. egyes francia szimbolisták, leginkább talán Mallarmé), amelyek elutasították a nyelv alárendelt, eszközszerű használatát. Az avantgárd sodrában pedig (például az orosz futuristák) váltig hangsúlyozták, hogy az önértékű szó, a jelentésnek nem szolgai módon alárendelt nyelv szerepének újszerű értelmezése vezethet el a nyelv megújításához. Az orosz formalisták is részben ebből indultak ki. Sklovszkij például a szó „feltámasztás”-áról beszél már az 1910-es években, és Csehovnak egy szellemes példájával illusztrálja mondani-valóját: az író egy olyan utcán, melyen minden nap elment egy üzlet előtt, a felületes, rutinszerű olvasás miatt mindig hibásan olvasta el a cégtáblára írt szót. Amikor egyszer a cégtáblát levették és a földre tették, figyelmebben olvasta el a szöveget és így már észrevette a hibát. Csehov szerint az író feladata az, hogy minden „cégtáblá”-t levegyen megszokott helyéről, minden szava úgy hasson, mintha először találkoznánk vele. Sklovszkij (és más orosz formalisták) szerint meg kell szabadulni a rutinszerűvé vált, elmechanizálódott olvasástól, életre kell kelteni a nyelvet.

A beszédaktus elmélete szerint is (melynek kiinduló pontja John Langshaw Austin 1955-ös oxfordi előadássorozata, amely később *How to do Things with Words* címmel jelent meg) szakítani kell azzal a korábbi filozófiai és nyelvészeti szemlélettel, amely a nyelvi közlést egyszerűen a valóság leképezésének, visszaadásának tekinti. Austin elismeri, hogy a nyelvi közlemények egy része valóban a valóságra vonatkozik, tehát konstatív megnyilatkozás. Vannak azonban olyan közlések is, melyek

nem jelenségeket vagy tényeket írnak le, s legfeljebb szubjektív igazságokról lehet beszélni. Ezek performatív jellegűek, s ezek révén a beszélő valójában cselekvést hajt végre. Éppen ezért nem jelentésük, hanem gyakorlati funkciójuk adja lényegüket: például megköszönünk valamit, vagy örömről, illetve bosszúságunknak adunk kifejezést. A szándékot, akaratot kifejező megnyilatkozásokat sorolhatjuk ide: (Austin példáit ismételve meg) „Ezt a hajót Queen Elizabethnek nevezem el!”, vagy: „A karórámat a fivéremre hagyom!” Ebből kiindulva Austin a nyelvi közleményeknek háromféle aspektusát különbözteti meg a beszédmód (locution) alapján: illokúció, lokúció és perlokúció.

Ha a beszélő által végrehajtott tette esik a hangsúly, akkor illokúciós (cselekvési) aspektusról beszélhetünk. Ilyesmire kerül sor mindennapi beszédtevékenységünkben, ha ígérünk, parancsolunk, kérdezzük stb. valamit. Ebben az esetben az egyes szám első személyű igealak dominál: vádoló, gratulálok, ígérem stb. Ha ugyanezeket a kifejezéseket múlt időben használjuk, akkor már a lokúciós (tényközlő) aspektus kerül előtérbe, s ebben az esetben a hangsúly átkerül az állítás tény-jellegére. Mindennapi beszédtevékenységünkben természetesen szinte minden megnyilatkozásunknak egyaránt van illokúciós és lokúciós aspektusa, tehát a cselekvési energia és a ténymegállapítás is megvan bennük. A harmadik, a perlokúciós (következményes) aktus során a beszélőpartnerre vagy beszélőpartnerekre gyakorolt hatásról van szó. Tehát a közlemény az olvasóból vagy beszédpartnerből következményes hatásokat vált ki, azaz válaszadásra, örömről stb. készítet.

Ismét csak Austin példáinál maradva:

A. aktus vagy illokúció: „Sürgetett, hogy lőjem le őt.”

B. aktus vagy lokúció: „Azt mondta nekem: Lődd le őt!”

C. aktus vagy perlokúció: „Rávelt, hogy lőjem le őt.”

A beszédaktus elmélete szembetűnően nyelvészeti természetű, mégis és szükségképpen módosítja az irodalmi műről mint nyelvi műalkotásról eddig elfogadott nézeteket. Igazi jelentősége azonban abban van, hogy a strukturalizmus egyoldalúságaival szemben jelent előrelépést. Nem éri be a szövegvizsgálat mechanikus módszereivel, hanem a műalkotás szövegét megnyilatkozásként, a beszédhelyzetet figyelembe véve (illokúciós aspektus) vizsgálja. Cáfolja a beszédaktus elmélet a strukturalista jelentésnélküliség elvét, amely szerint a szövegnek nem is lehet jelentése, hiszen az már valamiféle szubjektumot tételezne fel. Ezzel szemben a beszédaktus szerinti nyelvi leírás nem választható el az értelmezéstől, hiszen a műalkotás elemzése elképzelhetetlen értékelés nélkül (lokúciós aspektus). Sőt: a

szövegnek nemcsak hogy jelentése van, de az elemzésnek éppen a szöveg működésére, a kommunikációs folyamat egészére kell kiterjednie.

A magyar irodalomtudományban (mások mellett) Hankiss Elemér tett kísérletet a strukturalizmusnak a beszédaktus elmélettel történő meghaladására. Őszerinte a műalkotás tehát nem struktúra, hanem komplex modell, azaz olyan jelegyüttes, amely „különböző struktúrák rögzítésére és vezérlésére hivatott.” Ennek a modellnek van egy nyelvi szintje (fonetika, morfológia, lexika, szintaktika, stilisztika) és van egy kompozíciós szintje (cselekmény, motívumrendszer, idő- és térszerkezet). Ezen kívül van még a valóságmozzanatok szintje (társadalmi, természeti, pszichológiai) és végül az értékmozzanatok szintje.

Az irodalmi műalkotás általában véve (és szerencsés esetben) több energiával, nagyobb hatóerővel rendelkezik, mint a hétköznapi beszéd-közlés. A szerző ugyanakkor kevésbé ismerheti olvasójának helyzetét, mint a mindennapi üzenet kibocsátója, s metanyelvi eszközök (arcjáték, intonáció) sem lehetnek segítségére. Ezért nő meg a szöveg kontextusának szerepe. A nyelvi jeleknek kell magukba foglalni azokat a felhívó, ráhangoló effektusokat, melyek nemcsak egyenrangúvá teszik az élőbeszéd érzelmi-gondolati energiáival összehasonlítva, hanem a befogadóra annál intenzívebb hatást is gyakorolhatnak.

A hermeneutika

A hermeneutika a megértés tudománya. A XVII. században támad először igazán nagy divatja a *Biblia* szövegének értelmezéseként. Ennek előzménye az, hogy voltaképpen Luther és követőinek tevékenysége sem más, mint szembefordulás az akkor elfogadott értelmezéssel, azaz újraértelmezés, amennyiben az eredeti forrásokhoz visszanyúlva kívánták a (szerintük) évszázadokon át meghamisított Szentírás igazi értelmét megtalálni. A protestánsok a szöveg titokzatos, mögöttes értelmének keresése helyett objektivitásra törekedtek, s az allegorikus módszer mellőzésével a három szubtilitás elvét vallották: 1. *subtilitas intelligendi* (megértés); 2. *subtilitas explicandi* (értelmezés); 3. *subtilitas applicandi* (alkalmazás).

A hermeneutika nagy fellendülése a XVIII–XIX. században Schleiermacher és Dilthey nevéhez fűződik. Schleiermacher volt az, aki a korábbi (teológiai, jogi, költészeti szövegek értelmezésével foglalkozó) hermeneutikával szemben általános hermeneutikáról beszélt. Szerinte ugyanis a szűken értett szövegmagyarázaton túl a szerző beszédhelyzetének és

egyéniségének beleérző rekonstruálására van szükség, azaz a szöveg létrejöttének újraalkotására. Dilthey is a szöveg és az értelmező kölcsönkapcsolatára helyezi a hangsúlyt: „Az értelmezés a személyes művészet alkotása. Legtökéletesebb alkalmazása az értelmező zsenialitásától függ; nevezetesen lelki rokonságon alapul, amelyet az fokozhat, ha állandóan tanulmányozzuk a szerzőt, mintegy együtt élünk vele.” Dilthey szerint nemcsak a szövegek, hanem a történelem eseményei, tehát a nem szóbeli megnyilvánulások is megfelelő interpretációt igényelnek.

Újabb jelentékeny fordulat a hermeneutika történetében Heidegger alapvető művének, a *Lét és idő*-nek (*Sein und Zeit*) megjelenése 1927-ben, amely a megérthető létet, az egzisztenciát állítja a középpontba, ami Heideggernél az itt-léttel (*Dasein*) azonos. Az ember eszerint arra a létezésre kérdez rá, amelyben benne él: „A lét kérdéseinek kidolgozása ezek szerint ezt jelenti: áttekinthetővé tenni létében egy létezőt. E kérdés kérdezését mint egy létező létmoduszát lényege szerint meghatározza az, ami felől kérdezzük, vagyis a lét. Ezt a létezőt, amely mindig mi magunk vagyunk, és amely egyebek mellett a kérdés létlehetőségével is rendelkezik, a jelenvalólét (*Dasein*) terminusával jelöljük.” A megértés tehát az ember itt-létének (*Dasein*) alapvető irányultsága.

Bármely szöveg értelmezésekor – mondja Heidegger – saját létezésünk, saját létfeltételeink szerint teszünk fel kérdéseket. A megértés folyamatából tehát nem kell és nem is lehet kizárni magunkat. Előzetes megértésünk, sőt előítéleteink teszik lehetővé, hogy a szöveg megszólíthasson bennünket, s a következő fázisban már meg is változtassa szemléletünket. A szöveg megértése annak révén valósulhat meg, ha önmagunkat értjük meg jobban általa. Az egymást követő korok mindig új és új értelmezéseket adnak, hiszen más a léthelyzete minden új kor kérdésfeltevőjének, s ennek következtében más és új lesz mindig a szöveg értelme is.

A hermeneutika következő állomása Hans-Georg Gadamer *Igazság és módszer* (*Wahrheit und Methode*) című nagyszabású művének megjelenése 1960-ban. Gadamer a jelenbeli olvasó kérdéshorizontját állítja a középpontba, amely találkozik az elmúlt korban született mű horizontjával, s a megértés nem más, mint horizontösszeolvadás (*Horizontverschmelzung*). Először fel kell vázolnunk, meg kell értenünk a történelmi horizontot, majd a magunkéhoz kell közelhoznunk, hogy ezáltal kiinduló kérdésfeltevésünk, korábbi megértésünk módosítására legyünk képesek: „A történelmi horizont felvázolása tehát csak egyik fázisa a megértés végrehajtásának, s nem merevedik egy múltbeli tudat önmagától való elidegenedésévé, hanem a jelen megértéshorizontja vonja magába. A megértés végrehajtásában igazi horizontösszeolvadás történik, mely felvázolja a történelmi horizontot,

s ugyanakkor meg is szünteti. Az ilyen összeolvadás ellenőrzött végrehajtását a hatástörténeti tudat feladatának neveztük... Míg az esztétikai-történeti pozitivizmus a romantikus hermeneutikát követve elfedte ezt a feladatot, itt most valóban rábukkantunk az egész hermeneutika központi problémájára. Ez a probléma az alkalmazás, mely minden megértésben bennerejlik.”

A hagyomány egészéből a recipiáló annak megfelelően ragad meg elemeket, hogy mennyire alkalmazhatók az ő szempontjából. Tehát a megértés során a befogadónak önnön hermeneutikai szituációjából kell kiindulnia, s a szöveget úgy kell értelmeznie, mint arra adott választ. Az irodalmi hagyomány ezen a módon szól bele a jelenünkbe. A hermeneutika pedig annak révén haladja meg a természettudományok és szellemtudományok objektivitását, hogy a hagyomány és a jelen közti kapcsolatot minden új szituációval folyton megújítja. A megértés során ugyanis a befogadó egyén mindig saját, mindenki másétól eltérő egzisztenciájának faggatásával jut el a hagyományban rejlő jelentések igazi értelméhez. A befogadónak azonban ehhez olyan hatástörténeti tudattal kell rendelkeznie, hogy közte és a szöveg között dialogikus viszony jöhessen létre.

Ezt a dialógusviszonyt Gadamer oly módon képzei el, hogy minden szöveget csak úgy érthetünk meg, ha egy feltételezett kérdésre adott válasznak tekintjük. Ahogy annak idején a tanulmányozott szöveg egy bizonyos kérdésre volt válasz, úgy most ez a szöveg nekünk tesz fel kérdést, amire viszont nekünk kell választ adni. Azaz: megszólít, válaszadásra készítet bennünket a hagyomány. Tehát nemcsak az olvasó értelmezi a művet, hanem a mű is az olvasót, amennyiben válaszadásra készíteti, új értelmezésre sarkallja, s ezzel lényegében az olvasót befolyásolja, korábbi nézeteinek revideálására ösztönzi, azaz át is alakítja.

A hermeneutika univerzalitása abból a centrális pozícióból is következik, amelyet a nyelv foglal el a hermeneutika területén. A nyelv ugyanis nem pusztán egy médium a többi között, hanem különleges kapcsolatban áll az ész potenciális közösségével, amely kommunikatív módon aktualizálódik. Ezen alapszik a hermeneutikai dimenzió univerzalitása. Ezzel az univerzalitással találkozunk már Augustinus és Aquinói Tamás jelentéseméletében, akik szerint a jelek (a szavak) jelentését a dolgok jelentése múlja felül. (Ezzel igazolták a *sensus litteralis*on való túllépést.)

Ma a hermeneutika semmi esetre sem követheti egyszerűen ezt a felfogást és nem iktathat be semmiféle új, allegorikus értelmezést. Ez ugyanis előfeltételezné a teremtés nyelvét, amely által az Isten szól hozzánk. Nem kerülhető el azonban az a megfontolás, hogy nem csupán a beszéd és az írás, hanem minden emberi alkotás át van itatva „jelentés”-sel, melynek

kiolvasása hermeneutikai feladat. Nem csak a művészi nyelv támaszt legitim értelmezési igényeket, hanem általában a kulturális alkotások valamennyi formája.

Sőt: a probléma még ennél is tovább terjed. Hiszen mi is volna az, ami nem tartozik hozzá ahhoz a tájékozódáshoz, melyet a nyelv útján valósítunk meg a világban? Az ember valamennyi ismerete, amely a világra vonatkozik, eleve nyelvi formájú, azaz nyelvileg közvetített. A születés után nem sokkal már a beszéd megtanulásával kezdődik, majd teljesedik ki a világban való tájékozódásunk. Persze, nem csak ennyiről van szó. Általában a világban való „bentlétünk” nyelvi jellege artikulálja a tapasztalat egész birodalmát.

Az Arisztotelész által leírt és Francis Bacon által kifejtett induktív logikából – bár az a tapasztalat logikai elméletét illetően elégtelen és korrekcióra szoruló lehet – kitűnik a nyelvi világartikulációra irányuló tartalmi közelség. Minden tapasztalás világismeretünk állandó kommunikatív továbbfejlesztésében megy végbe. Ez nem más, mint a már ismert megismerése egy sokkal mélyebb és általánosabb értelemben. „A hagyomány ugyanis, amelyben élünk, nem egy úgynevezett kulturális hagyomány, mely egyedül szövegekből és monumentumokból állna, s egy nyelvileg is megfogalmazott, vagy történetileg dokumentált értelmet közvetítene. A kommunikatív tapasztalat világa maga sokkal inkább állandóan átadatik (*traditur*) egy nyitott totalitásként, s a hermeneutikai erőfeszítés ott sikeres egyáltalán, ahol világot tapasztalunk, ahol megszűnik az idegenség és megvilágosodás, belátás és elsajátítás történik, s végül ott is, ahol sikerül a hagyomány minden ismeretének egy egyén személyes tudásába való integrálása.” (Gadamer)

Befogadás- vagy recepcióesztétika

A Gadamer-féle hermeneutika, bár filozófiai, vagy még inkább jogi, illetve teológiai kiindulású, a művészet és a történelem tanulmányozásában is fordulatot hoz: „Bármennyire is történeti adottságként jelenjék meg a műalkotás, s ekképp mint a tudományos kutatás lehetséges tárgya, az érvényes rá, hogy mond nekünk valamit – mégpedig úgy, hogy közlése soha nem meríthető ki egyszer s mindenkorra fogalmilag. Éppígy a történelem tapasztalatára is érvényes az, hogy a történelmi kutatásnál az objektivitás ideálja csupán az egyik, méghozzá másodlagos jelentőségű

oldala a kérdésnek – miközben éppen az teszi világossá a történeti tapasztalat kitüntettségét, hogy benne állunk egy történésben, annak tudása nélkül, hogy mi is megy végbe velünk, és csak visszatekintve értjük meg, hogy mi történt. Ennek felel meg az, hogy minden újabb jelennek a történelmet újra kell írni.” (Gadamer)

A gadameri hermeneutika irodalomtudományi örököse az ún. befogadás- vagy recepcióesztétika. Ez a konstanzi egyetemen bontakozik ki Hans-Robert Jauss és Wolfgang Iser, valamint legkiválóbb tanítványaik (Gumbrecht, Dällenbach) körül. Jauss nyomán a recepcióesztétika az irodalomelmélet nagyszabású, új orientációját jelenti. „A pozitivizmus minden erőfeszítése ellenére, legfeljebb annyit ért el, hogy túlbujánzóvá tette a forráskutatást. A szellemtörténet örök és változhatatlan eszmék és motívumok nyomába szegődött. Az ortodox marxizmus mindent a társadalmi-gazdasági meghatározottságból próbált levezetni. A különböző formalista iskolák egyszerűen észlelő szubjektummá degradálták az olvasót. A jaussi értelmezés szerint az irodalmi mű léte ezzel szemben elképzelhetetlen olvasójának aktív részvétele, közreműködése nélkül. Ezért a korábbi, zárt produkcióesztétikának ki kell egészülnie befogadási vagy hatásesztetikával.” (Vilcsek Béla)

A recepcióesztétika az olvasói befogadásnak különböző fázisait különíti el. Az esztétika hermeneutikai felderítése az első, ún. észlelő vagy tájékozódó olvasás horizontjából indul ki, ez azonban csak előzetes megértést jelent. Többszöri újraolvasás során jelenik meg a reflektáló értelmezés síkja, azaz az első olvasás tapasztalatai után konkretizálódhatnak az új és új olvasói horizontok számára megnyilvánuló jelentések.

Jauss így módon három olvasatot különít el. Az első olvasás során az olvasó megismerkedik a szöveggel, de annak inkább formáját ismeri meg, mintsem jelentését. A második vagy értelmező olvasás során az olvasó már az egész ismeretéből indul ki (minthogy az első olvasás után tisztában van az egész szöveggel), s az egésztől a részek felé haladva határozza meg a szöveg jelentését vagy jelentéseit. A harmadik, ún. történeti olvasatban válnak nyilvánvalóvá azok az elvárások, azok a kérdések, amelyekre annak idején a mű válaszképpen megszületett. De még ez sem végpontja a szövegértelmezésnek, hiszen az eredeti elvárási horizont rekonstruálásának ki kell egészülnie az alkalmazással, azzal a mozzanattal, melynek során a saját tapasztalat gazdagodik más horizontok révén, miközben más horizontok a saját tapasztalat közreműködésével újulnak meg.

Wolfgang Iser nemcsak Gadamer, hanem a strukturalizmus és a beszédaktuselmélet továbbgondolója is. Abból indul ki, hogy a művészi szövegek értéke a változó, az egyénileg, társadalmilag és történelmileg

eltérő olvasatokban lelhető fel. 1976-ban megjelent nevezetes könyve, *Az olvasás aktusa* (*Der Akt des Lesens*) a beszédaktuselméletre emlékeztető módon állapítja meg, hogy az irodalmi szöveg lényege nem valóságra vonatkoztatottsága, hanem „kommunikációs struktúra” jellege, az a tulajdonsága, hogy a valóságot egy szubjektummal kapcsolja össze. A mű különböző illokúciós (cselekvési) és perlokúciós (következményes) aktusok által jut el a befogadóhoz. Így képes létrehozni az olvasó egy imaginárius tárgyat, a műnek benne kialakuló világát: „Ez azt is jelenti, hogy a fikcionális szöveg számára a szubjektum elkerülhetetlen szükségszerűség. Ugyanis a szöveg materiális adottságában pusztán csak olyan virtualitás, ami kizárólag a szubjektumban találhatja meg aktualitását. A fikcionális szövegre nézve ebből az következik, hogy ezt elsősorban kommunikációnak kell tekinteni; az olvasást pedig alapvetően dialógikus viszonynak.” (Iser)

A szövegnek az olvasás során megnyilatkozó impulzuskeltő jelei, ún. felhívás-struktúrája elevenedik meg, mely az olvasóból állandó visszajelzéseket vált ki. Az olvasási aktus során két alapvető összetevőnek, a repertoárnak és a realizációnak az összhangját kell megteremteni. A repertoár tartalmazza a szövegen kívüli valóság (környezet, eszmék) normáit, valamint az ún. artikulációs minta (az irodalmi hagyomány) sémáit. Ennek a repertoárnak a részei a műalkotás alkatelemeivé válva kiszakadnak eredeti összefüggésrendszerükből, s fikcionális szöveget alkotnak. Gyakran hozzák fel példának Joyce *Ulysses*-ét, melynek repertoárjában a dublini kispolgári hétköznapiak és a homéroszi vagy shakespeare-i hagyományelemek sokaságából épül fel a mű ekvivalencia-tendenciája. (Joyce regényének ez a fajta „szövegszerűsége” a nem különösebben művelt olvasót – s az olvasók túlnyomó többsége ilyen – megoldhatatlan recipiálási feladat elé állítja.)

Az alapvetően német kiindulású hermeneutika, illetve recepcióesztétika (Heidegger, Gadamer, Jauss, Iser) amerikai bírálói és továbbgondolói (pl. Eric Donald Hirsch) a műértelmezés történetiségét hangsúlyozzák. Hirsch szerint a műnek van egy állandó, változtathatatlan, mert a szerző szándékával egybeeső jelentése (meaning), és van azután sok, változó, a befogadóra vonatkoztatott, értelmezésenként eltérő „jelentősége” (significance): „A jelentés főleg abban különbözik a jelentőségtől, hogy nem más, mint a szövegnek egy értelmező által meghatározott jelentése. Az értelmezett szövegről mindig azt állítják, hogy ábrázol valamit, ám e valamit mindig lehet valami máshoz viszonyítani. A jelentőség a valami máshoz viszonyított jelentés. Amennyiben az értelmező nem tételezné fel, hogy a szöveg jelentése alkalom az elmélkedésre, vagy felhasználásra, akkor

semminek nem lenne birtokában, amiről gondolkodhatna vagy beszélhetne.” (Ezzel Hirsch feloldja a mű eredeti és utólagos értelmének fontosságát valló vélekedések közötti ellentétet.)

A francia Paul Ricoeur is a hermeneutika különböző módszereinek egyeztetésére tesz kísérletet korszakos jelentőségű *Idő és elbeszélés (Temps et récit)* című munkájában, melyben a hármass mimezis elméletét dolgozza ki. A mimezist, a valóság utánzását háromszoros konstrukcióként írja le. Abból indul ki, hogy a bennünket körülvevő valóság sem önadottság, hanem azt is mi alkotjuk, fogalmaink segítségével. Ez az első konstrukció, amelyet a világra kivetített értelmezési sémáinkkal alkotunk meg. A műalkotás sem a valóság megjelenítése, hanem ismét csak egy újabb, öntörvényű konstrukció, a fikció világa, a műalkotás ún. konfiguráló dimenziója. A harmadik konstrukció a befogadás alkalmával jön létre az olvasó refigurációs, interpretáló tevékenysége során.

Ricoeur magyarázata a mű és értelmezője közötti távolságot is megszünteti: „Minden interpretáció arra törekszik, hogy egy bizonyos eltávolodást és távolságot győzzön le: azt, amely az értelmező és aközött a már letűnt kultúra között feszül, amelyhez a szöveg tartozik. Azzal, hogy legyőzi ezt a távolságot, azzal, hogy a szöveg kortársává válik, az egzegéta magáévá teheti az értelmet; az idegent sajátjá, a sajátjává akarja tenni, vagyis amikor a másik megértésén fáradozik, saját magát akarja jobban megérteni. Így minden hermeneutika, nyíltan vagy burkoltan, önmagunk megértése a másik megértésének kitérőjén keresztül.” (P. Ricoeur)

A hermeneutikának olyan újabb és újabb követői is akadnak, akik az olvasás folyamatával foglalkoznak. Norman N. Holland a szöveg és az olvasó közötti tranzakcióról beszél. A befogadást olyan dinamikus folyamatnak tekinti, melynek során az olvasó félelmeinek elhárítására törekszik (*defence*), miközben vágyainak kiélését is várja, tehát elvárásai vannak (*expectation*). Ha az élmény befogadása révén újrateremtheti személyes fantáziaképét (*fantasy*), akkor eljut az irodalmi tranzakció végállomásához (*transformation*). A négyfajta tevékenységet jelölő szavak kezdőbetűinek összeolvasása révén adódó betűszó, a *deft* jelöli az irodalmi tranzakció modelljét.

Az 1960-as években a bolognai egyetemen Umberto Eco jutott a konstanzi iskolától függetlenül hasonló eredményekre, amikor „nyitott mű”-ről, „befejezhetetlen olvasás”-ról beszélt. Utóbb azonban felfogása nagy mértékben módosult, s a 80-as évektől a szövegek félreértelmezésének, illetve túlértelmezésének (*overinterpretation*) a veszélyeire figyelmeztet. Az azonban Econak és a recepcióesztétikával rokonítható más teoretikusoknak közös meggyőződése, hogy a szöveg és annak interpretá-

ciója megbonthatatlan egységet alkot, minthogy az olvasás dialógikus viszony. Az olvasó tehát nem passzív befogadó, hanem kitölti a szöveg „üres” helyeit, azaz együtt alkot az íróval.

A hermeneutikai interpretáció

Mivel a hermeneutika a befogadásra, a megértésre koncentrálja figyelmét, kulcsszava az interpretáció. „A szó eredetileg közvetítő viszonyra, a különböző nyelveket beszélők közötti tolmács szerepére vonatkozott, a fordítóéra tehát, és aztán innen vitték át jelentését a nehezen érthető szövegek feltárására. Amint a nyelv köztes-világának előzetesen meghatározó jelentősége világossá vált a filozófiai tudat előtt, az interpretációnak a filozófiában is egyfajta kulcsszerepet kellett betölteni. A szó karrierje Nietzsche-nél vette kezdetét, és mintegy kihívássá vált mindenféle pozitivizmus irányában. Létezik-e valami adott (*das Gegebene*), amely biztos kiindulási pontot nyújt ahhoz, hogy a megismerés az általánost, a törvényt, a szabályt keresse, s benne célhoz érjen? Az adott az nem egy interpretáció eredménye maga is? Az interpretáció az, amely az ember és a világ között megteremti a tökéletessé soha nem tehető közvetítést, s ennyiben ez az egyetlen valódi közvetlenség és adottság, hogy valamit mint valamit (*etwas als etwas*) értünk meg.” (Gadamer)

Az irodalmi hermeneutika interpretációi általában olyan szövegelemző eljárások, amelyek az apró, filológiai stúdiumokat az eszei, poétikai távlatok beláttatásával egyesítik. Többféle változata van. Habermas például a marxizmustól veszi át a gazdasági és társadalmi tényezők szerepének érvényesítését. Fogalmait azonban a társadalmi kommunikáció elméletére alapítja. Általában közös vonása a hermeneutikai interpretációknak, hogy minél nyitottabbá igyekeznek tenni az ún. magyarázat-horizontot vagy megértés-horizontot, amit az olvasónak kell kitöltenie. „A rögzített szövegnek úgy kell az eredeti hír-adást rögzítenie, hogy értelme teljesen világos legyen. Az író feladatának itt megfelel az olvasó, címzett, interpretáló feladata: eljutni az ilyen megértéshez, vagyis újból megszólaltatni a rögzített szöveget. Ennyiben az olvasás és megértés nem jelent mást, mint a hír visszavezetését eredeti autenticitásához. Az interpretáció feladata mindig akkor bukkan elő, ha a rögzítettek tartalma vitatott, és ha a hír helyes megértésének kivívása a tét. A hír azonban nem az, amit a beszélő, illetve az író eredetileg mondott, hanem amit akkor mondott volna, ha én

lettem volna eredeti beszélgetőpartnere.” (Gadamer) A Biblia-interpretációk ennek révén próbálják meg a nagyon régi, a többezer éves kinyilatkoztatást (amely szükségképpen az akkori kor emberének világképéhez és fogalmaihoz igazodott) a XX. század embere számára úgy értelmezni, ahogy ezek az üzenetek abban az esetben fogalmazódtak volna meg, ha az üzenet felvevője, a beszélgetőpartner a modern kor embere lett volna.

Gadamer *Szöveg és interpretáció* című tanulmányának végén egy nevezetes példát hoz fel a hermeneutikai interpretációra, s Mörike *Egy lámpára* című versét idézi:

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehängt hier,
Die Decke des nun fast vergessen Lustgemachs.
Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Das Ernste doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Szabó Lőrinc fordításában:

Még helyeden vagy, ó, szép lámpa, és kecses
láncaidon lebegve most is díszited
a már-már kiürült szoba mennyezetét.
Fehér márványcsészédn, melyet zöld-arany
vidám gyerekhad eszterlánc fut körül.
Gyönyörű az egész! nevet, és mégis a
komolyság szelleme leng rajta könnyedén –
igazi műremek. Ki törődik vele?
Íme: saját magában üdvözl a szép.

A Mörike-vers azáltal vált híressé, hogy utolsó sora vitát váltott ki Emil Staiger és Martin Heidegger között. „Ebben a sorban megjelenik egy szócsoporth, amely szemmel láthatólag a legtriviálisabban hétköznapi: „scheint es”. Ezt úgy foghatjuk fel, mint „látszat szerint” (anscheinend), „dokei”, „videtur”, „il semble”, „it seems”, „pare” stb. A fordulat ezen prózai felfogása értelmes és ezért védelmezőre is talál. Ámde megfigyelhetjük, hogy ez nem tesz eleget a vers törvényének. Bebizonyítható, hogy a „scheint es” itt miért jelenti azt: „es leuchtet” (fénylik), „splender”. Ehhez mindennek előtt felhasználható egy hermeneutikai alapelv: megakadások esetén a nagyobb összefüggés a döntő. Ám a megértésnél minden alternativitás megakadást jelent. Mármost itt az egyik legfőbb evidencia,

hogy a vers a szépséget egy lámpára alkalmazza. Ez a költeménynek – mint egésznek – a vallomása: ezt mindenképpen meg kell értenünk. Egy lámpa, amely nem fénylik, mert elavultán és sorsára hagyva függ a „kiürült szobá”-ban („Lustgemach”): „Ki törődik vele?” („Wer achtet sein?”), itt azért ragyog fel, mert műalkotás. Kétségtelen, hogy a ragyogás kimondása itt a lámpára vonatkozik – amely akkor is fénylik, ha nem használja senki.

E vitához fűzött nagy tudású hozzászólásában Leo Spitzer közelebbről is meghatározta az ilyen tárgy-költemények (*Dinggedichte*) irodalmi műfaját, és meggyőzően jelölte meg azok irodalomtörténeti helyét. Heidegger a maga részéről joggal szerzett érvényt a „schön” és a „scheinen” közötti fogalmi összefüggésnek, amely egybecseng Hegel híres fordulatával az idea értelmi látszásáról. De vannak immanens okok is. Éppen a szavak hangzásának és jelentésének együtthatásából következik egy további világos döntési instancia. Az a mód, ahogy ebben a versben erős szövevényt alkotnak az sz-hangok („was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst”) vagy ahogyan a vers metrikus modulációja létrehozza a frázis zenei egységét (a metrikus nyomaték a következőkre esik: schön, selig, scheint, in, selbst) – az semmi teret nem nyújt egy olyan reflexív „betolakodás” számára, mint amit egy prózai „látszik” fejezne ki. Az inkább az értekező próza behatolását jelentené egy vers nyelvébe, a versértés megzavarását, amelynek állandóan ki vagyunk téve mindannyian. Végére is általában prózában beszélünk, miként ezt Molière-nél Jourdain úr megkezdéssel tapasztalta. Éppen ez vezette napjaink költészetét végletesen hermetikus stílusformákhoz: őrizkedni a próza behatolásától. Mörike szóbanforgó versétől még az ilyen zavar sem áll teljesen távol. E költemény nyelve olykor a prózához közelít („Ki törődik vele?”). A sor helyzete azonban, amit a versegészben elfoglal, ti. hogy a vers lezárása, sajátos gnómaszerű súlyt ad a zárlatnak. És valóban, a vers saját állításaival illusztrálja azt, hogy ez a sor miért nem utalvány pusztán, mint egy bankjegy vagy egy információ, és miért rendelkezik saját aranyfedezettel. Nemcsak megértjük ezt a ragyogást – az szétsugárzik a lámpa megjelenésének egészére, amely egy kiürült szobában függ észrevétlenül és soha nem ragyog fel többé, csak ebben a versben. A belső hallás meghallja ebben a „schön” (szép), a „selig” (boldog), a „scheinen” (ragyogni) és a „selbst” (maga) megfelelését – s ez a ritmust záró és elnémító „selbst” (maga) az, amely belső hallásunkban az elnémult meghatottságot (die verstummte Bewegung) visszhangozza. Lelki szemeink előtt megjeleníti a fény csöndes szétáradását, azt, amit úgy nevezünk: „ragyogni”. Így értelmünk nemcsak azt érti meg, ami elhangzik itt a szépségről és ami

kifejezi a műalkotás autonómiáját, függetlenségét mindenféle gyakorlati összefüggéstől – fülünk hallja és értelmünk felfogja a szépség fénylését (*den Schein des Schönen*), mint annak igazi lényegét. Az interpretáló, aki előadta indokait, eltűnik, és a szöveg beszél.” (Gadamer)

Jauss *Jónás-könyve* interpretációja

A *Jónás-könyve* értelmezésében Jauss az „idegenség hermeneutikájá”-nak egy paradigmáját szemlélteti, melynek során a teológiai exegezist esztétikai megértetéssel toldja meg. Tehát abból indul ki, ami a történeti és a teológiai megismerés után még idegennek bizonyul az olvasó számára. A gadameri megértés-értelmezés-alkalmazás triádát úgy kezeli, hogy a hitvilág szövegéhez az esztétikai tapasztalat horizontját társítja. Bár a *Jónás-könyve* a Luther-féle *Ószövetség* fordítás óta a német próza ismert forrása, mégis „szembesíti a modern, azaz felvilágosult olvasót, de még a kereszténységben hívő kortársát és magát a szakértőt, vagyis a teológust is az idegenség aspektusainak egész halmazával: egy magas fejlettségű irodalmi-formai alakjában egyszerre archaikus szöveggel, három szereplővel, akik minden várkozással szemben cselekszenek: az engedetlen és csődöt mondó próféta, a megtérésre kész pogány s a körülményes Isten, aki megbánja ítéletét.” (Jauss)

Jauss mindenképp tisztázza, hogy nem minden irodalmi szöveg válaszjellegű, s ezáltal felfüggeszti a kérdés-válasz hermeneutikáját, az így kibontakoztatható jelentés megfejtését, majd az idegenség ellenállásának leépítésére vállalkozik a rekonstruktív és az applikatív hermeneutika kölcsönjátékában. Egyelőre meghagyja a homályos helyeket nyitott kérdésnek, mert számára az a legfontosabb, hogy egy „vallásos szöveg idegenségét azzal léptessem játékba, hogy egy modern „pogány” szemével olvasom, mégis avval az elfogultsággal, hogy a *Jónás-könyve* még az ő számára is tartogat egy nagyon aktuális választ, amelynek érdekes módon nincsen szüksége a keresztény hit premisszáira.” (Jauss)

Abból a tényből indul ki, hogy Jónás történetét mindenki ismeri, az is, aki soha nem vette a kezébe a Bibliát. Az idegenség tehát igen széles körben oldódott fel a közvetlen megértés illúziójában, azaz az archaikus elemek is elfogadhatóvá váltak. A „csoda”, hogy Jónás három napot és három éjjelt tölt a cethal gyomrában, úgyszintén elfogadhatóvá vált. „Míg

a felvilágosult értelem ezen először megütközött, a keresztény dogmatizmus pedig a természetfeletti realitást vette védelmébe, mára ez a vita is megszűnt: mindenki tudja, és ezt a tudást a teológus is használja, hogy a vallás kezdeti korszakában, akárcsak később a mesében is, a csodálatos tapasztalata nem kivételt, hanem szabályt jelentett. Aki hisz benne, boldog lesz, aki már nem, esztétikailag élvezheti és ezzel egy nevezetes formulára – „the willing suspension of disbelief” – hivatkozhat, mellyel a narratológia a csodálatoshoz, a nem mindennapihoz való hozzáállást és az irreális ebből fakadó realitását magyarázza, ami a fikcióhoz való naív viszonyulás velejárójának tűnik.” (Jauss) A hitetlenkedés szándékos kizárása egyet jelent az archaikus helyzetbe való visszahelyezkedéssel.

Az első megfigyelés az, hogy az elbeszélés kezdetén semmi közelebbit nem tudunk meg Jónás előéletéről, illetve arról a szituációról, amelyben az Úr megszólította: „Így szólt az Úr igéje Jónáshoz, Amittaj fiához: Indulj, menj Ninivébe, a nagy városba, és prédikálj ott, mert feljutott hozzám gonoszságának híre! El is indult Jónás, de azért, hogy Tarsísba meneküljön az Úr elől. Elment Jáfóba, talált ott egy hajót, amely Tarsísba készült. Kifizette az útiköltséget, és hajóra szállt, hogy a rajta levőkkel Tarsísba menjen az Úr elől.” Az Úr felszólításából az derül ki, hogy közvetítőn keresztül akar szólni Ninivéhez. Jónásnak a feladat elől való elmenekülése is motiválatlan. Nem tudjuk, miért nem vállalja a prófétálást: engedetlenségből, félelemből vagy kételkedésből.

A következő rész ellentétes kötőszóval (azonban) indul: „Az Úr azonban nagy szelet bocsátott a tengerre. Nagy vihar támadt a tengeren, és már azt hitték, hogy hajótörést szenvednek. Félelem fogta el a hajósokat; mindegyik a maga Istenéhez kiáltott, és a hajóban levő holmikat a tengerbe dobták, hogy így könnyebbé tegyék azt. Jónás pedig lement a hajó mélyébe és ott feküdt mély álomba merülve.” Az Úr szótlanul cselekszik, tengeri viharral próbálja jó útra téríteni az engedetlen prófétát, tehát kétségkívül túlméretezett eszközhöz nyúl.

A hajón eluralkodó katasztrófahangulat is mutatja, hogy az Úr nagy erők mozgásba hozásával juttatja érvényre akarátát: „De odament hozzá a hajóskapitány, és így szólt hozzá: Mi van veled, hogy ilyen mélyen alszol? Kelj föl, kiálts Istenedhez! Talán gondol ránk az Isten és nem veszünk el! Az emberek meg ezt mondták egymásnak: Gyertek, vessünk sorsot, és tudjuk meg, ki miatt ért bennünket ez a veszedelem! Sorsot vetettek, és a sors Jónásra esett. Akkor így beszéltek hozzá: Mondd el nekünk, miért van rajtunk ez a veszedelem? Mi a foglalkozásod, és honnan jössz? Hol a hazád és melyik népből való vagy? Ő így felelt nekik: Héber vagyok. Az Urat, a menny Istenét félem, aki a tengert és a

szárazföldet alkotta. Az embereket nagy félelem fogta el, amikor megtudták, hogy az Úr elől menekül – mert Jónás elmondta nekik –, és ezt mondták neki: Hogy tehetél ilyet!? Majd ezt kérdezték tőle: Mit tegyünk veled, hogy lecsendesedjék körülöttünk a tenger? Mert a tenger egyre viharosabb lett. Ő pedig így válszolt nekik: Fogjatok meg, és dobjatok a tengerbe, akkor lecsendesedik körülöttetek a tenger! Mert tudom, hogy énmiattam támadt ez a nagy vihar rátok. Az emberek azonban igyekeztek visszavevni a szárazföldre, de nem tudtak, mert a tenger egyre viharosabb lett körülöttük. Ekkor így kiáltottak az Úrhoz: Jaj, Uram, ne vesszünk el emiatt az ember miatt, ne terheljen bennünket ártatlan vér! Mert te, Uram, azt teszed, amit akarsz!”

A modern olvasót sokkolja Jónás tengerbe vetése, a pogánykorra emlékeztető, archaikus bűnbak rituálé: „Azzal fogták Jónást, beledobták a tengerbe; a tenger háborgása pedig megszűnt. Ezért az emberek nagy félelemmel félték az Urat, áldozatot mutattak be, és fogadalmakat tettek az Úrnak.” A hajósok egyébként igen jóindulatúan viselkednek Jónással: először csak imádkozásra szólítják fel, s amikor a sorsolás órá esik, akkor sem dobják a vízbe azonnal. Jónás viselkedése meglehetősen talányos. Kishitű, de nyugodtan alszik a hajófenéken. Lehet, persze, hogy csak tiltakozásképpen, az Úr rendelte vihart szándékosan figyelemre sem méltatva húzódik a hajó mélyére. Esetleg sajátos blazírtság ez, életuntság, hisz meglehetősen egykedvűen fogadja a tengerbe vettetést is.

A cethal általi megmenekülés (az, hogy három nap és három éjjel után a hal kiköpte, életre segítette Jónást) igen sokféle értelmezést enged meg. Az ókeresztényeknél például a harmadik napon feltámadó Krisztussal vonták analógiába. Több kultúrában felbukkan a tengeri szörny által elnyelt, majd onnan megmenekülő hős, s egyes értelmezők az anyaméhbe való visszatérés ősi ösztönére ismernek benne, az új életbe történő tiszta újjászületés lehetőségére. Lehet, hogy az elbeszélő egy földközi tengeri hazugságtörténetet „nemesített meg” az Isten-ember viszony hozzákapcsolásával. „Jónás megmentése nem ahhoz az Istenhez való első – a későbbi hálaadó zsoltárból nem biztosan megfejthető – segélykéréssel kezdődik, akinek színe elől Jónás menekül, hanem már a tengeri szörny odarendelésével, amely minden várakozással szemben a megmentés eszközének bizonyul. E váltás váratlanságában, Isten kiérdemeletlen odafordulásában rejlik ennek az ősi hitnek az elidegenítő volta, és nem a szükségből bűnbánóvá lett prófétának Urához való visszafordulásában. Ezen kívül azért is tűnik idegennek és megintcsak szinte modernnek, mert isten és próféta, úr és szolga viszonya itt már a kezdettől és végig antagonisztikus és mindamellett nem heroikusan alakul.” (Jauss)

Az Úr viselkedése is furcsa, szinte meglepő: „Az Úr igéje másodszor is szólt Jónáshoz: Indulj, menj Ninivébe, a nagy városba, és hirdesd ott azt az üzenetet, amelyet én mondok Neked! Jónás elindult, és elment Ninivébe, az Úr szava szerint. Ninive pedig nagy városa volt Istennek: három nap kellett a bejárásához. Elindult tehát Jónás befelé a városba egynapi járásra, és ezt hirdette: Még negyven nap és elpusztul Ninive!” Az Úr viselkedése azért meglepő, mert nem feddi meg az engedetlen Jónást (archaikus Istentől aligha elvárható türelemről tanúskodik ez), majd nemsokára azt is megbánja, hogy el akarta pusztítani Ninivét. A teológus ez utóbbit az isteni akarat szuverenitásának tulajdonítja, a profán olvasó teljességgel emberi vonásként értelmezi.

„Ninive lakosai azonban hittek Istenben, bűntöt hirdettek, és zsákruhát öltött a város apraja-nagyja. Amikor ez a hír eljutott Ninive királyához, fölkel tónjáról, levetette magáról díszruháját, zsákruhát öltött magára, és hamuba ült. Azután kihirdették Ninivében a király és a főurak rendeletére a következőket: Az emberek és állatok, a szarvasmarhák és juhok semmit meg ne kóstoljanak, ne legeljenek, vizet se igyanak! Öltönn zsákruhát ember és állat, kiáltsanak teljes erővel Istenhez, és térjen meg mindenki a rossz útról, és hagyjon fel erőszakos tetteivel! Ki tudja, talán felénk fordul, és megszán az Isten, lelohad lángoló haragja és nem veszünk el!” Ez a mozzanat igen sokat árul el erről a százhuszezer lakosú antik világvárosról, melynek lakói mégis állattenyésztéssel foglalkoznak. A niniveiek megtérésének hatására az Úr megmásítja akaratát, megkönyörül rajtuk: „Amikor Isten látta, amit tettek, és hogy megtértek a rossz útról, megbánta, hogy veszedelembe akarta döntené őket, és nem tette meg.”

A pogányok tehát, mint a hajón is, elkerülik a katasztrófát az Istennek való engedelmességükkel. A „tanmese” talán Izrael népének szól, amely viszont gyakran engedetlen és csak utólag hisz a prófécia jövődőlésének. „Napjaink olvasóját, kinek számára világos, hogy a még elkerülhető katasztrófák tudományosan tökéletesen megalapozott prognózisai – a prófécia modern alakja – sem szoktak változtatni idejében a politikai cselekvés irányán, mindenekelőtt a jövődölések megkérdőjelezhetetlen igazságában való archaikus hit lepheti meg, hiszen ezek (a modern tudat számára) megalapozatlanok és mindamellett – a cselekvés megváltoztatásával – elkerülhetők voltak. Jelentheti-e ez azt, hogy a jövődölés csak a történelem menete során jutott el az elengedhetetlenség azon fokához, amelynek a görög Cassandra mítosz (az ismert következményekkel) megfelelt, nem úgy viszont az Ószövetség hite, amelyből paradox módon az Újkor történetfilozófiája származik.” (Jauss)

A következőkben megismétlődik a szerkezet egyik alapmotívuma, Jónás menekülő mozgása. Ezúttal a városból megy el, ahogy a hajón is elhúzódott a többiektől, és jóslatának beteljesedését várja, ami viszont elmarad: „Ez azonban nagyon rosszul esett Jónásnak, és megharagudott. Így imádkozott az Úrhoz: Ó, Uram, gondoltam én ezt már akkor, amikor még hazámban voltam! Azért akartam először Tarsísba menekülni, mert tudtam, hogy Te kegyelmes és irgalmas Isten vagy, türelmed hosszú, nagy a szereteted és még a rosszat is megbánod! Most azért Uram, vedd el az én életemet, mert jobb meghalnom, mint élnem! Az Úr azonban ezt kérdezte: Igazad van-e, hogy haragszol?” Az Úr viselkedése ismét meglepő. Ahogy Jónás engedetlenségét sem bosszúlta meg, s a cethal általi megmentéssel a büntetést visszavonta, most meg árnyékot adó csodafa és egy piciny féreg lesz akarátának végrehajtója. „Azután kiment Jónás a városból, letelepedett a várostól keletre, készített ott magának egy kunyhót, és odaült az árnyékába, hogy lássa, mi történik majd a várossal. Az Úristen pedig úgy intézte, hogy bokor nőjön Jónás fölé, árnyékot tartva a feje fölött, és megvédje a rosszuléttől. Jónás nagyon örült a bokornak.”

Isten, miután egy nagy pogány várost sikerült megtérítenie, nem sajnálja a fáradságot, hogy az alapjában véve jelentéktelen zsidó rabbit, Jónást is meggyőzze a maga igazáról elég szokatlan, tulajdonképpen humoros formában. Jónás, a makacs és engedetlen próféta, azonban türelmes bánásmódot igényel: az Úr csodafával örvendezteti meg, majd annak példája lesz meggyőző erejű a számára: „Isten azonban úgy intézte, hogy másnap hajnalhasadáskor egy féreg megszúrja a bokrot és az elszáradjon. Amikor kisütött a nap, Isten úgy intézte, hogy tikkasztó keleti szél támadjon. Jónás napszúrást kapott, ájultozott, a halált kívánta magának és azt mondta: Jobb meghalnom, mint élnem!” A történet azáltal lesz befejezetlen, hogy az Úr (okos pedagógusként) nyitva hagyja a kérdést: e megoldás a mai olvasó számára meglepően modern: „Akkor Isten ezt kérdezte Jónástól: Igazad van-e, amikor haragszol e miatt a bokor miatt? Ő így felelt: Igazam van! Haragszom mindhalálig! Az Úr ezt mondta: te szánod ezt a bokrot, amelyért nem fáradtál, és amelyet nem te neveltél: amely egy éjjel felnőtt, másik éjjelre pedig elpusztult. Én meg ne szánjam meg Ninivét, a nagy várost, amelyben több mint tizenkétszer tízezer ember van, akik nem tudnak különbséget tenni a jobb és bal kezük között? És ott a sok állat is.”

Jauss a teológiai rekonstrukciótól az irodalmi applikációig haladva a műfaji meghatározásból indul ki, hogy ti. egy bölcs tanmesével van dolgunk. Az alapvető kategóriák (megbízatás, hűtlenség stb.) ugyan Jónást érintik, de mégsem ő a főszereplő (ezért is marad életrajzilag, az

előzményeket és a későbbiekkel illetően érdektelen), hanem az Úr. A szöveg keletkezésekor a tantörténet kortörténeti indokoltságát az adta, hogy a Tóra értelmezése körül vita volt: ki kell-e zárni Isten irgalmasságából a pogányokat? A mai olvasó számára más kérdések az érdekesek: pl. az akarata ellenére (Jónás neve süketet jelent) próféta sorsa, illetve az Úr türelme, sőt humora: „hogyan lehetne Istent elgondolni, ha azt akarná korunk számára demonstrálni, hogy mennyire más is lehet az autoritás? Hogyan lehetne – gyakorlatiasabb fogalmazással – megtörni egy túlbuzgó pártember dogmatizmusát és konszenzust létesíteni, ha a fegyelmezettségre vagy az értelemre hivatkozás csődöt mond?” (Jauss)

A *Jónás-könyv*-nek műfaj történeti jelentősége is van. Sajátosan komplex formája és nyílt szerkezete miatt akár a világirodalom első novellájának is tekinthetjük. Mentés a hősköltemények idealizmusától (jó és gonosz eltúlzott formában nem válik szét); régi egyszerű formákon alapul. Individualizált személy és problematikus helyzet áll a középpontban (egy kicsit Svejks katonasubverzív magatartására emlékeztető módon). Novellisztikus az olvasóra bízott befejezés is, s a mű lényege is, ha Goethe-re gondolunk, aki „valamilyen megtörtént, szokatlan esemény”-ként definiálta a novellát. „A *Jónás-könyv* komplex elbeszélésszerkezetének analógiája – számomra – frappánsnak tűnik: a cselekvés szereplőinek többszöri fordulatát (Jónás elmenekül a megbízatás elől, a hajósok és a niniveiek megtérnek, Jahve megbánja fenyegető ítéletét) nem pusztán a mindig más, szokatlan esemény eredményezi. A vihar és a cethalnak adott parancs, az ítélet visszavonása, a csodafa, a féreg és a sivatagi szél elrendelése nemcsak csodák, amelyek Jahve irgalmasságáról és mindenhatóságáról tanúskodnak, hanem egyben olyan események is, amelyek váratlanul és várhatatlanul feloldják a partikularista és az univerzalista vallási norma ellentétét, ám egy átláthatatlan láncolatban mindig újra létrehozzák a kázust.” (Jauss)

Jauss interpretációját még azzal lehet kiegészíteni, hogy az ótestamentumi szöveg alapján írta Babits Mihály, a XX. század egyik legjelentősebb magyar költője a *Jónás könyve* című verses epikai alkotását, melynek szintén többféle magyarázata volt és van. Maga Babits (a kortársak tanúsága szerint) humorát érezte meghatározónak (valósággal nevetségesnek tartotta, s még nagy betegen is jól mulatott Jónás sértődésén, fontoskodásán, felsülésén). Utóbb a prófétai hivatás elől menekülő Jónásban Babits ars poeticáját sejtették meg, aki a nácizmus elleni fellépés halogatásával, a humanizmushoz való hűtlenséggel („mert vétkesek közt cinkos, aki néma”) vádolta korát, sőt talán egy kicsit önmagát is.

A konstrukció elmélete (Az „empirikus” irodalomtudomány)

Tulajdonképpen a konstrukció elmélete is a hermeneutikából vezethető le. Ugyanis az a felfogás, ami szerint az interpretáció nem is pusztán a magyarázat, hanem a felépítés művészete (azaz konstrukció), a hermeneutikának a befogadásra, az interpretációra koncentrálnak koncepciójából (is) eredeztethető. „Az értelmezők nem dekódoznak a költeményeket, csinálják azokat.” (Stanley Fish) A pozitivizmus és a szellemtörténet a szerzőt emelte ki, a formalizmus és a strukturalizmus a művet. Úgy látszik, a hermeneutika nyomán a konstrukció és a dekonstrukció hívei egyaránt a befogadás aktusával foglalkoznak.

A recepció és az értelmezés mikéntjével való elmélyült foglalkozás vezetett el magának az irodalomtudománynak a problematizálásához, illetve a hagyományfejlődés dilemmáihoz. Ennek az újfajta gondolkodásmódnak a kiinduló pontja Thomas S. Kuhn 1962-ben megjelent tudományfilozófiai monográfiája, *A tudományos forradalmak szerkezete* (*The Structure of Scientific Revolutions*). Kuhn cáfolja a tudománytörténet tradicionális képletét, amely szerint az emberi megismerés az ismeretek folyamatos gyarapodásával halad az igazság mind teljesebb meghódítása felé. Ezzel szemben ősszerűen szemléletmódok (paradigmák) változásáról lehet beszélni, azaz időről időre válságba jutnak az uralkodó tudomány-koncepciók, és ezek a válságok nagy átalakulásokhoz, forradalmakhoz, vagyis paradigmaváltásokhoz vezetnek. A tudomány előrehaladása tehát nem egyenesvonalú fejlődés, hanem szakadásokkal, új alapra helyező váltásokkal járó folyamat.

Kuhn koncepciójának kulcsfogalma a paradigma. A paradigma, melyet az imént szemléletmódnak mondtunk, szűkebb értelemben egy olyan elméleti állítás, amely egy bizonyos tudományterületre alkalmazva érvényesnek bizonyul, s amelyet előbb egy tudományos közösség, majd egy tágabb legitimáló publikum, a szakemberek, sőt a laikusok is tudományos ténynek fogadnak el. Ilyen paradigma volt annak idején a heliocentrikus világkép a fizikában, vagy Saussure fellépése a nyelvészetben. A kezdetben csak egy-két tudós által ismert felfedezés egyre szélesebb körben terjed el, majd széles társadalmi egyetértés, tudósok, tanárok, diákok konszenzusa avatja uralkodó paradigmává.

Az irodalomtudomány fejlődésében viszont nehéz ilyen paradigmaváltásokat tételni fel. Copernicus vagy Saussure után ugyanis (rövidebb-

hosszabb idő elteltével) az ő felfogásuk lényegében mindenki számára oly mértékben lett elfogadott, hogy az ellentétes álláspontok tarthatatlanná váltak. Az irodalomtudományt ezzel szemben az elmúlt kétszáz év során a különböző elméletek és iskolák eldöntetlen párhuzamossága jellemzi, mintha az irodalomtudomány egy igazán tudományos állapot előtti helyzetben, azaz preparadigmatikus állapotban volna. Ez a belátás vezetett el azokhoz a törekvésekhez, amelyek az 1970-es évektől a paradigmaticussá váló irodalomtudomány „rögzítés”-ét, végleges és kétségbevonhatatlan alapokra való helyezését irányozták elő.

Előbb a bielefeldi, majd a siegeni egyetemen egy csoport a „nem konzervatív irodalomtudomány” zászlaját bontotta ki (Nicht-konservative Literaturwissenschaft – NIKOL), amely azt deklarálja magáról, hogy empirikus irányultságával eltér minden valaha létezett és ma létező irányzattól. Interdiszciplináris volta (hogy ti. tudományelméleti, ismeretelméleti stb. irányultsága van) teszi lehetővé paradigmaticussá válását. (Legalábbis eme új teória hívei így szeretnék láttatni.) Ennek az irányzatnak (főbb képviselői: Maturana, Hauptmeier, von Glasersfeld, Rush) a neve ún. radikális konstruktivizmus, mert a világot az emberi észlelő és megismerő tevékenységgel azonosítja, tehát (szerintük) a szubjektumtól függő világmodellben élünk.

Eszerint az emberi szellem olyan önépítő rendszer, amely külső információk alapján, valamint biológiai és szociológiai determinánsainak függvényében konstruál valóságmodelleket. „Tudásról, tudományos megismerésről is kizárólag a szubjektum függvényében beszélhetünk. Ezáltal az ismeretelméletnek a végső okra, igazságra, objektív megismerésre irányuló, hagyományos kérdésfeltevései megszűnnek. Valóság és abszolút tudás, igazság és hamisság, objektum és szubjektum, jó és rossz kettősségei elveszítik megszokott értelmüket. A tudományos tudásba, az objektivitásba, a lineáris fejlődéselvbe vetett évezredek hit megrendül. Az észlelés és megismerés nem a valóság visszatükrözése, nem a világ leképezése. A megismerés lehetőségének egyedüli feltétele a megismerő rendszer hatékonysága (konstruktivitása). A kérdés már nem a megismerés valóságossága, hanem az, hogy megfelel-e a problémamegoldásainknak. A valóságmodellek a létről és az észről alkotott emberi konstrukciók szabályai szerint formálódnak, s biztosítják az észlelő és megismerő rendszer auto-poiezisét.” (Vilcsek Béla)

Mindezek alapján a tudományos eredményeket nem a valóságnak való megfeleltetés, hanem az életképes konstrukciót produkáló egyének kulturális homogenitáson alapuló következetessége biztosítja. A nyelv sem egyértelmű jelrendszer, hanem olyan stimuláló konvenció, mellyel

másokat a miénkhez hasonló orientációs műveletekre ösztönzünk. A tudományos teóriák ebben a megközelítésben nem állítások (*non-statement view*), hanem a valóságra vonatkozó, matematikailag rendezett halmazok. Peter Finke konstruktív funkcionalizmusa az irodalom vizsgálatának egymásra épülő szintjeit tételezi. A strukturalitás szintjén (S-mátrix) az irodalmi folyamat elemei közötti viszonyt foglalkozik. A funkcionalitás szintjén (F-mátrix) a folyamatok működésének magyarázata történik meg. A teoreticitás szintjén (T-mátrix) az elmélet működését biztosító normák jelennek meg. A politicitás szintjén (P-mátrix) az elmélet a társadalom rendszeréhez kapcsolódik. Ezek a szintek koncentrikus körök formájában is ábrázolhatók, mert minden magasabb szint magában foglalja a megelőzőket is.

Az irányzat újdonsága abban van, hogy a szövegközpontú teóriákkal szemben az irodalmat társadalmi cselekvési modellként reprezentálja: „Társadalmunkban létezik egy rendszer, amely leírható, mint egy irodalmi cselekvésrendszer. Ez a rendszer része a MŰVÉSZET társadalmi rendszerének. A rendszer olyan szövegekre irányuló cselekvések halmaza, amelyeket cselekvő egyének irodalmi szövegeknek tekintenek és tartanak (IRODALOM-rendszer). Az IRODALOM-rendszer struktúrája leírható a cselekvés olyan típusai közti időbeli és oksági relációk terminusaiban, amely cselekvéseket a szövegeket irodalmi szövegeknek tekintő egyének hajtanak végre...” (Siegfried J. Schmidt) Az irodalom rendszerét két előfeltétel választja el más rendszerektől, az esztétikai konvenció és a polivalencia konvenció. Az esztétikai konvenció azt jelenti, hogy a referenciális szemantika normáit, az igaz vagy hamis, a hasznos vagy nem hasznos logikáját mellőzve kerül az olvasó kommunikatív kapcsolatba az irodalmi szövegekkel. A polivalencia konvenció pedig azt a közmegegyezést jelenti, hogy az irodalmi mű létrehozója, közvetítője és befogadója egyazon szövegre vonatkozóan eltérő értelmezésre juthat.

Ennek alapján az irodalom szubjektív értékeket hordoz, hiszen a szövegeknek önmagukban nincs jelentésük. A jelentés emberi aktus, emberi cselekvés eredménye, azaz az irodalmiság nem szövegtulajdonság. Ezért az empirikus tudomány nem korlátozza figyelmét a művekre, hanem kiterjeszti azoknak a társadalmi cselekvésekkel való kölcsönhatásaira. Az irodalomrendszer ún. irodalmi kódokkal jellemezhető, amely kódok cselekvési szerepekhez (*Handlungsrollen*) kapcsolódnak. Ezek (Odorics Ferenc terminológiájával) a következők:

1. Az irodalmi létrehozás elmélete (*Produktion literarischer Texte oder Literatur-Produktion*): az írói tudat közlendője irodalmi művé válik (I kód).
2. Az irodalmi közvetítés elmélete (*Vermittlung literarischer Texte oder Literatur-Vermittlung*): a mű milyen módosulásokat szenved megje-

lenéséig a kiadói, szerkesztői, cenzori stb. tevékenység következtében (C kód). Ezen belül beszélhetni politikai cenzori kódról (politikai okokból kell változtatni a szövegen), de öncenzúráról is, amely esetben az író úgy ír, hogy eleve figyelembe vesz bizonyos tiltásokat. A „poétikai” cenzúra pedig azt jelenti, hogy az író bizonyos poétikai normák nyomására változtat szövegén.

3. Az irodalmi befogadás cselekvésének kódja (*Rezeption literarischer Texte oder Literatur-Rezeption*): azt mutatja meg, hogy az olvasó miként alkotja meg a műhöz rendelt személyes értelmezését (O kód).

4. Az irodalmi feldolgozás cselekvésének elmélete (*Verarbeitung literarischer Texte*): az irodalom feldolgozójának (irodalomtörténész, irodalomtanár, kritikus) közvetítő tevékenységét veszi alapul (K kód).

Schmidt fenti rendszere a szövegértelmezés helyett új paradigmát kínál, a cselekvési rendszerek struktúrájának és funkciójának kutatását, mely mind a történelmi, mind a jelenbeli folyamatok leírására alkalmas. Ugyanakkor 1983-ban megjelent *Értelmezés – szent tehén vagy szükség-szerűség?* (*Interpretation – Sacred cow or Necessity?*) című cikkében szembefordul az „értelmezés” kultuszával, mely iskolát, egyetemet, szakfolyóiratot egyaránt előzönlött. Olyannyira, hogy lassan az a helyzet áll elő, hogy sokkal többen olvasnak értelmezéseket, mint műveket. A különböző tekintélyelvű vagy egyéb körülményektől függő értelmezésekkel szemben az empirikus irodalomtudomány szakít a magukat tudományosnak tekintő elméletek sokféleségével. Nem az egyetlen helyes értelmezésre törekszik, hanem az értelmezés változatainak a felmutatására, és az irodalmi rendszeren belüli problémák megoldását hozzáigazítja a társadalmi cselekvérendszer problémamegoldó stratégiáihoz. Az irányzat hívei tudományos műveletek helyett az értelmezési álláspontok szembesítésére, termékeny és könnyed véleménycserére törekednek.

Az empirikus irodalomtudomány a hagyományos irodalomtudomány anomáliáinak felszámolására tesz kísérletet. Megszünteti az adekvát jelentés meghatározásának görcsös szándékát. Ez azonban nem jelenti azt, hogy szerintük a szöveghez bármiféle jelentés rendelhető, csak azt, hogy a társadalmi cselekvésként felfogott jelentésképzést az adott nyelvi konvenciórendszeren belüli elfogadhatóság ismerteti el. Megszüntethetőnek tekintik az értékelés-anomáliát is, amennyiben az érték meghatározása nem valamely abszolút értékrend, hanem egy nyelvi közösség (Wittgenstein nyelvfilozófiája értelmében „nyelvjáték-közösség”) álláspontja alapján történik. Sőt: az intencionalitás-anomália is megszüntethető, hiszen az empirikus irodalomtudós nem értelmező, pusztán az irodalmi kódok működésének vizsgálója. Ahogy a hagyományos irodalomtörténettel szemben

(amely írói életrajzokban, művekben stb. érte tetten a történetiséget) megelégszik az írói-olvasói-cenzori-kritikusi kódok változásának regisztrálásával.

A dekonstrukció elmélete

A dekonstrukciót általában úgy definiálják, mint amely irányzat filozófiailag szkeptikusan ítéli meg a nyelv koherens jelentését. Az uralkodó nyugati gondolkodásmód (mondja Derrida) szándékosan szorította háttérbe évszázadokon keresztül a nyelv eredendő és végtelen instabilitását azzal a céllal, hogy megteremtse a (vélt) bizonyosság és igazság alapjait. Ez a logocentrikus gondolkodás a jelentés abszolút forrását és garanciáját kereste, valamiféle transzcendens igazolást, ami stabilizálni tudja az értelem, a jelentés bizonytalanságait. Ezt egy-egy centrális és marginális fogalom párokba állított hierarchiájának révén kívánta megvalósítani: a természet, amely túlsúlyra jut a kultúra fölött; a beszéd, amelynek marginális párja az írás stb.

Derrida hadjáratot indított (a maga bomlasztó, lejárató modorában) a nyugati filozófia ellen, amely az írást parazitának véli a beszéd autentikusságához képest. Visszajára fordítja, illetve szétszórja a fogalmi hierarchiát abból a célból, hogy megmutassa: a visszaszorított és marginalizált fogalmak mindig is „megfertőzték” az uralkodó vagy centrális fogalmakat. Derrida szerint az az állandó önazonosság, amit a beszédnek mint a jelentés autentikus forrásának tulajdonítunk, illúzorikus, mivel a nyelv inkább úgy működik, mint belső eltérések, semmint pozitív fogalmak vagy előfordulások rendszere. Az írás (ami iránt a nyugati, metafizikus gondolkodás bizalmatlan, mert hiányzik belőle az „autentikus hang”) ebben az értelemben logikailag előbbrevaló, mint a beszéd.

A dekonstrukció tehát a hagyományos tudomány (leginkább a filozófia) ellen lázad, melynek képviselői a szövegben a világ és az igazság hűséges visszatükrözését látták. Ezzel szemben Jacques Derrida és követői részben általános „elbizonytalanítás”-ra törekednek, részben fel akarják számolni irodalom és filozófia határait, vagyis a tagolatlan, a mindenre kiterjedő textualitás hívei. Derrida a hagyományos, lineáris szemlélet helyett olyan szimbolikus, többdimenziós írásmódot ajánl, mely minden eddigi „tudás” felülbírálását teszi lehetővé. A XX. század katasztrófáiból azt a következtetést vonja le, hogy minden igazság megingott, mivelhogy a tudomány

és a filozófia nem tudott és nem tud válaszokat adni a ma kérdéseire. E megváltozott helyzetre azonban nem az az adekvát reakció (vélekedik Derrida), hogy a korábbi elméleteket módosítjuk, a megelőző nézeteket kritika tárgyává tesszük, hanem az egész rendszer teljes lebontása. Ezért lett az irányzat neve dekonstrukció.

Derrida ellenkezését a szemiotika és a strukturalizmus is azzal váltja ki már az 1960-as években, hogy teóriáik leírható, logikailag összefüggő struktúrát alkotnak. Ezzel egy meghatározó, központi elv alá rendelik a tényeket, amivel erőszakot követnek el az élet dinamikus és változó folyamatain. Derrida a minden eddigi rendszer középpontjába helyezett valamifajta alapelv helyett az értelem szabad játékát hangsúlyozza. Nincs olyan vezérelv (és nincs is szükség erre), mely a valóságot valamely tudományos rendszer alapján birtokba vehetné, illetve megmagyarázhatná: „ez az a helyzet, amikor a középpont, illetve a kezdet hiányában minden diskurzussá – feltéve, ha ugyanazt értjük e szón – azaz rendszerré válik, melyben a központi, eredeti vagy transzcendentális jelölt a differenciák rendszerén kívül soha sincs teljesen jelen. A transzcendentális jelölt távolléte a végtelenségig kiterjeszti a jelentés-jelölés mezejét és játékát.” (Derrida)

A dekonstrukció hívei szerint maga a nyelvi jelrendszer is érvényét veszíti. Megszűnik a hagyományos jel-jelölő-jelölt alapviszony, mert a jel (a nyelv) nem valami rajta kívüllévőnek a jelölője, hanem mozog és változik a szövegen belül. Ez a radikálisan új nyelvfilozófia nagy mértékben megnöveli az eddig alárendelt szerepbe kényszerített nyelv aktivitását. A hagyományos, a dekonstrukció előtti felfogás a valóság megközelítésére olyan ellentétpárokat alkalmazott (igaz – hamis; szellem – anyag; élet – halál; azonosság – különbözőség stb.), melyek első tagját pozitívnak és elsőlegesnek, a másodikat csak ezekhez tartozó kiegészítésnek (szupplementum) vélte. Az ellentétpárok tagjainak kapcsolata azonban kölcsönös és viszonylagos. Beszéd és írás esetében például (mint fentebb már volt szó erről) ugyan valóban a beszédet szoktuk elsőlegesnek tekinteni, de az írás sem másodlagos, bár az emberi fejlődésnek csak későbbi fokán megjelenő eszközrendszer.

Derrida szerint Nietzsche, Freud és Heidegger is a metafizikától örökölt fogalmakat használta, bármennyit hadakozott is a metafizika ellen. Derrida azáltal vonja kétségbe a filozófia státuszát, hogy elutasítja a logosznak alárendelt valóság egyenes vonalú leírását, s általában az értelem vezérszerepét. Őszerinte az önmagában érvényes igazságok tarthatatlansága folytán a filozófia pusztán szövegek és interpretációk sorozataként jeleníthető meg. Így módon a metafizika egész története megőrződik és el is

törlődik az újraolvasás és újraírás folyamatában. Eme dekonstrukciós írásmód gyakori formája a törlésjel: „A törlésjel egy korszak utolsó írása. Vonalai alatt az érzékfeletti jelölt jelenléte törlődik el, miközben mégis olvasható marad. Eltörlődik, de közben olvasható marad, lerombolódik, de közben láthatóvá teszi magát a jel eszméjét.” (Derrida)

A dekonstrukciónak mintegy jelképévé vált a *différance* francia szóról szóló derridai okfejtés. (A *différance* csak írásban tér el a *différence*-től. Próbára teszi ez a különbségtétel a magyar fordítókat: Molnár Miklós „külömbőség-különbség”-nek fordítja, Gyimesi Timea „el-különbözés”-ről beszél, Pethő Bertalan viszont „halasztódó különbség”-ről.) Derrida híres-hírhedt előadásában a *différer* ige két jelentéséből indul ki. Az egyik jelentése *elhalasztani*, a másik *nem azonosnak lenni*, azaz *különbözni*. Az ezen igéből alkotott *différence* főnév nem tartalmazta az ige kétféle jelentését, ezért kellett megalkotni a *différance* szót, aminek jelentése szinte eldönthetetlen vagy legalábbis igen nehéz körülírni. Derrida azért vonzódik az ilyen és hasonló „játékmozgások”-hoz, mert meg akarja szüntetni az egyetlen végső célnak alárendelt nyelvhasználatot. Az okfejtés tanulsága az, hogy két szimultán jelentésre is utal, s így módon tagadja a nyelv véglegesen egyértelmű jelentését, minthogy 1. a nyelvi elem jelentése nem önálló, pusztán a többi nyelvi elemtől való eltéréséből ered 2. a jelentés teljessége mindig késleltetett, azaz visszatartott, mert egyik jeltől a másikig vezet egy végtelen sorban. (Ha egy szó jelentését keressük, a szótár olyan szavakkal írja körül, amelyek mindegyikét úgyszintén ki lehet és kell keresni a szótárban, és ez így megy tovább a végtelenségig.) A „*différance*” tehát a jelentés önazonosságát kétségbe vonó alapelv: a nyelvi jel jelentése csak más fogalmakhoz képest, tehát relatív módon írható körül.

„Tegyük fel, hogy a *langue-parole* (nyelv-beszéd) oppozícióját abszolútnak tartjuk, ebben az esetben az el-különböződés (*différance*) nemcsak a differenciák nyelvi játéka lesz, hanem a *parole*-nak a *langue*-hoz (a beszédnek a nyelvhez) fűződő kapcsolata is, az a kitérő, melyet nekem is meg kell tennem ahhoz, hogy beszélni tudjak, az a csendes biztosíték, melyet adnom kell és ami a használattól a sémáig, az üzenettől a kódig minden kapcsolatot szabályozó általános szemiológiára is érvényes. Már másutt is megpróbáltam sugallni, hogy a nyelvben és a beszédnek a nyelvhez fűződő kapcsolatában meglevő el-különböződés (*différance*) ellentmond annak a hagyományos elválasztásnak, melyet Saussure a beszéd és az írás között, diskurzusának egy másik rétegében jelezni akart. Meghatározott és változtathatatlan szubsztancia nélküli formajátékot feltételez a nyelv- vagy kódhasználat, s szintúgy e játék gyakorlatában a differenciák

retentióját, protentióját, térben elhelyezést, temporizációt, nyomok játékát feltételezi a nyelvhasználat, illetve a kódhasználat, ez pedig szükségképpen egyfajta „betű előtti írás”, jelenlévő eredet, arkhé nélküli ősrírás. Innen jön az „arkhé” szabályozott áthúzása és az általános szemiológia grammatológiává transzformálása, mely kritikával illet a szemiológiában egészen annak fogalmáig (a jelig) mindent, ami az elkülönböződés (*différance*) motívumával összeegyeztethetetlen metafizikai előfeltevéseket tart fenn.” (Derrida)

A disszemináció a dekonstrukció terminológiájában a jelentésnek a végtelen lehetőségek közötti szétszóródása (*dissemination* – elszórás). Ez nem más, mint a fogalmakon és a stabil interpretáción túli szabad jelentésjáték. Az eddigi evidenciák megrendítése, a nyelvi többértelműség deklarálása nyomán jut el a dekonstrukció saját vizsgálati módjához, a grammatológiához. „A grammatológiának mindazt dekonstruálni kell, ami a tudományosság fogalmát és normáit az ontoteológiához, a logocentrizmushoz és a fonologizmushoz köti. Ez egy hatalmas és befejezhetetlen munka, amelynek szünet nélkül el kell kerülnie, hogy a tudomány klasszikus projektjeinek áthágása vissza ne essék a pre-szcientifikus empirizmusba. Ez a grammatológikus gyakorlatban egyfajta kettős lajstromot (*double registre*) feltételez: egyszerre kell túllépni a pozitivizmuson vagy a metafizikai szcientizmuson és hangsúlyozni azt, ami a tudomány valóságos munkájában hozzájárul ahhoz, hogy az megszabaduljon metafizikai jelzőlogától, amely ránehezedik definíciójára és kezdete óta való mozgására.” (Derrida)

Amikor Derridának kulcsfogalmává válik a törlés, voltaképpen Heidegger gondolatából indul ki, aki szerint a „lét-felejtés” a lét lényegéhez tartozik. A lét története a lét-feledtséggel kezdődik, azzal, hogy a „lét lényegével, a létezőtől való különbségével egyetemben visszatartja magát. A különbség kihull. Elfeledett marad. Először a megkülönböztetett, a jelenlévő és a jelenlét fedi fel magát, de nem úgy, mint megkülönböztetett. Ellenkezőleg, a különbség korai nyoma eltörlődik azáltal, hogy a jelenlét mint jelenlevő-létező jelenik meg és egy legfelső jelenlévőtől származtatja magát.”

A „törlés” Derridánál a nyom struktúrájához tartozik, de egyúttal el is tünteti a nyomot: „A különbség korai nyomának törlése tehát ugyanaz, mint a jelnek a metafizikai szövegben való nyomot hagyása. Ez utóbbinak meg kell őriznie mindannak a jegyét, amit elveszített vagy visszatartott, félretett. Egy ilyen struktúrának a metafizika nyelvében meglevő paradoxona az, hogy a metafizikai fogalomban végbemenő inverzió a következő eredményezi: a jelenlevő a jel jelévé, a nyom nyomává válik. Nyom

és a nyom törlésének a nyoma. Így értendő a metafizika szövege. Még olvasható, és olvasandó. Határai nem körülölelik a szöveget, hanem átjárják, bensejében a perem sokrétű redőzete von határt. Egyszerre szándékszik a nyom monumentumát és illúzióját megmutatni, az egyidejűleg kirajzolt és eltörölt, az egyidejűleg eleven és holt nyomot, mely már azáltal is eleven, hogy őrzött feliratában magát az életet szimbolizálja. Piramis. Nem meghaladható határkő, mégis kő egy fal részeként, ki-fejteni másként kell, szöveg, hang nélkül.”

Derrida alaptörekvése, hogy az írást felszabadítsa a logosz egyeduralma alól, s a filozófia kérdései grammatológiai kérdésekké értékelődjenek át. A centrum nélküli gondolkodásnak, a „szétírás”-nak az eredménye a filozófia és az irodalom határán mozgó textus. Ez a módszer sokakat bátorított fel egyéni írásmódra, másokban nyugtalanságot keltett a nyelv-játékok túlbujánzása s jelentés-nélkülisége. Sokan a tradicionális analitikus-racionális filozófia pusztá megkérdőjelezésének, lerombolásának vélik, s Derrida divatját olyan komputer-vírushoz hasonlítják, amely szkepszist és nihilizmust terjesztve alászállítja a vizsgálódás színvonalát. Ezekre a vádakra is válaszolva Derrida – amint ezt a pécsi egyetem díszdoktorává avatása alkalmával elmondta – a felvilágosodás örökösének vallja magát, aki úgy kérdez rá bizonyos alapkérdésekre, hogy tiszteletben tartja a hagyomány értékes elemeit. Habermas viszont határozottan állítja, hogy Derrida az égvilágon semmi újat nem hozott grammatológiájával. Nem közel hozta a filozófiát és az irodalmat, hanem mindkettőt elsekélyesítette, egyiknek a mélységét és lényegét sem fogta fel. Dekonstrukció helyett eljárása inkább destrukciónak nevezhető, mellyel nem előre, hanem tévútra vitte a gondolkodást.

Derrida egyébként valóban paradox viszonyba került a metafizikai hagyománnyal. Okfejtéseivel megpróbált mindent kétségbe vonni és felforgatni, holott az általa állandóan hangoztatott nyelvi instabilitás miatt állításait értelmezhetetlennek kellene minősítenünk, amennyiben komolyan vennénk tézisé, amely szerint nincs és nem létezhet olyan privilegizált „előny-pont” (*vantage-point*), melyből egyáltalán ítéletek volnának alkothatók. A dekonstrukció így módon aláaknázza a maga radikális szkepticizmusát is, hiszen a nyelvi instabilitás folytán semmi nem történt (a dekonstrukció üzenete dekódolhatatlan), azaz ugyanott tartunk, mint a dekonstrukció előtt. A dekonstrukció tehát meglehetősen önellentmondásos elmélet, melyből hosszú távon (mondják ellenfelei) nem marad több, mint néhány neologizmus és szójáték.

Mivel azonban kezdetben a strukturalizmus tudományos törekvései ellen irányult, lelkesen üdvözölték a Yale Egyetemen és sok más helyen

az angolszász világban, részben azért, mert az interpretáció határtalan lehetőségeit nyitotta meg. Paul de Man, Barbara Johnson, J. Hillis Miller és mások a 70-80-as években kiterjesztették Derrida fogalmait az értelmezés kritikai kérdéseire. Ennek jegyében támadták a korábbi, hol a szerzői szándékra, hol a külső valóságra mint a szövegbeli jelentés forrásaira hivatkozó műmagyarázatokat, s kérdésessé tették kritika és irodalom határait. Természetesen, heves támadások érték őket is dogmatikus nihilizmusuk és szándékos homályosságuk, zavarosságuk miatt.

Szöveg és szövegkommentár

Úgy tartják számon, hogy Júlia Kristeva vezette be az intertextualitás fogalmát, ezzel azt a szövegértelmező metódust állítva előtérbe, amely a szöveget más szövegekhez való viszonyában határozza meg. E felismerés, persze, szintén meglehetősen régi. Mint Manfréd Frank kimutatta alapvető tanulmányában (*A nyelv uralhatóságának határai – A beszélgetés mint a neostrukturizmus és a hermeneutika különbségének színtere*), már Schleiermacher befejezhetetlen feladatnak és folyamatnak minősítette az értelmezést: „Másként egyetlen írás sem érthető meg tökéletesen, csak azon képzetek összességének rendszerében, amelyből keletkezett, illetve, ha ismerjük az íróknak, és azoknak az összes életkörülményeit, akiknek írtak.”

Az intertextuális szövegkoncepció azt jelenti, hogy a szöveget nem (vagy nem elsősorban, vagy legalábbis nem kizárólag) a valóság visszatükrözőjének tekintjük, hanem tudatosítjuk, hogy abban az egyetemes szöveghagyomány sok-sok rétege található meg. Akár szándékosan, akár nem, akár tisztában van ezzel, akár nem, az író mindig a meglévő, általa ismert szöveghagyományhoz képest, azzal intertextuális viszonyba lépve fogalmaz. Az adott szövegnek a szöveghagyományhoz fűződő viszonya többféle lehet: „az irodalmi hagyomány emléke kitörölhetetlen, új művet csak ezekhez képest lehet készíteni. Író s olvasó közös öröksége abban is megnyilvánulhat, amire a szöveg nem idézettel, csak rájátszásszerű utalással (*allusio*) emlékeztet.” (Szegedy-Maszák Mihály)

Természetesen a szöveg csak akkor érhet „cél”-ba, azaz akkor számíthat adekvát olvasásra, ha utalásai, intertextuális célzásai érthetőek, tehát kisebb vagy nagyobb közösség számára egyértelműek:

Van hallgatód? nincsen?
 Te mondd, ahogy isten
 Adta mondanod,
 Bár pusztá kopáron
 – Mint tücsöké nyáron –
 Vész is ki dalod.

Arany János *Mindvégig* című versének végén, az utolsó előtti sor közbevetésszerű hasonlatával (Szegedy-Maszák Mihály feltételezése szerint) a tücsök és a hangya ismert meséjére céloz, mely Európa közös kultúrkincsének része.

Magadat mindig kitakartad,
 sebedet mindig elvakartad,
 híres vagy, hogyha ezt akartad.
 S hány hét a világ? Te bolond.

Szerettél? Magához ki fűzött?
 Bújdokoltál? Vajjon ki űzött?
 Győzd, ami volt, ha ugyan győződ,
 se késed nincs, se kenyered.

Be vagy a Hét Toronyba zárva,
 örülj, ha jut tüzelőfára,
 örülj, itt van egy puha páma,
 hajtsd le szépen a fejedet.

József Attila *Karóval jöttél...* című versének célzása a Hét Toronyra (az Isztambulban lévő híres börtönre) olyan történelmi utalás, amely csak azoknak a népeknek a számára jelentésszerű, amelyek a török hódoltság zónájában éltek. Még szűkebb kör számár érthető Ady verse, a *Nekünk Mohács kell*, hiszen a mohácsi csatavesztés, a nemzeti katrasztrófa (amely jó esetben felrázhatja, feladatára ébresztheti a nemzetet) csak a magyar olvasó számára dekódolható.

Alighanem részben erre a tényre támaszkodva alkotta meg Derrida 1972-ben a végtelen vagy általános szöveg terminusát azzal az irodalomelméleti konzekvenciával, hogy a szöveg jelentésrétegeinek száma meghatározhatatlan, illetve hogy szerző és olvasó viszonya stabilizálhatatlan, sőt maga a szerző sem képes uralni szövegét. „Mert az, hogy az általa közölt jelek ne csupán egy individuális üzenet elemeivé, hanem típusokká, szociális tényekké váljanak, csak ama feltétel mellett lehetséges, ha saját individuális intenciója egyidejűleg le is válik a közölt jel jelentéséről: az individuum visszalép, hogy teret adjon a szisztéma általános érvényének. Az individuális értelem ilyen kiszolgáltatása a viszonzás során azonban

éppenséggel egy másik individuális értelmezés átvételét teszi lehetővé; hiszen, mint Saussure mondja, a jelsor mindig csak valamilyen szituációban, egy individuum tudatán keresztül nyer végső meghatározottságot. Itt tehát nem valami olyan individuális szerződésről van szó, ami érintetlenül hagyná az interszubjektív módon megosztott jelentést. Az individuális elem a szubsztanciájába vág a jelentésnek.” (Frank)

A szöveg jelentése tehát nem valami objektív megállapítás révén szilárdul meg, hanem azáltal, hogy a megszámlálhatatlanul sok opposícóra vonatkozólag individuális hipotézist kockáztatunk meg. Lacan szójátékával a jelentés a kifejezések láncolatán szilárdul meg (*faßt stand, insiste*), de a láncolat egyik eleme sem szilárdul bele (*hat Bestand, consiste*) az adott jelentésbe. „Egy jel vagy kijelentés értelmét minden új használat elválasztja önmagától, elmozdítja a helyéről.” (Frank) A szöveg állandó megújulása, sőt megújíttósága különösen fontos az irodalomban, ugyanis az irodalmi szövegek az egyéb szövegekhez képest még nagyobb mértékben dekodolhatatlanok.

Interpretáció és kritika

Az irodalmi szöveg fentiekből következő „mobil”-ításának teóriája szükségképpen növeli meg a kommentár jelentőségét. T. S. Eliot az 1920-as évektől hangoztatja a kritika kreatív jelentőségét, ugyanakkor végig kitart azon nézet mellett, hogy a költő tevékenységéhez képest mégiscsak másodlagos: „A kritika beleolvadhat az alkotó tevékenységbe, az alkotó tevékenység ugyanakkor nem olvadhat bele a kritikába.” Más felfogás szerint az teszi a műalkotással egyenrangúvá a róla szóló kritikát, tanulmányt, esszét, hogy ez utóbbi nincs alárendelve a műalkotásnak: a kritika az adott műalkotást csak alkalomnak tekinti arra, hogy az életről éppoly szuverén módon szóljon, mint a szépíró. „A kritikus mint művész” kifejezést Oscar Wilde nevéhez kapcsolják, s általában a századforduló ún. impresszionista kritikája fejtette ki legteljesebben azt az elképzelést, hogy az esszé vagy a kritika ugyanolyan művészi műfaj, mint az eposz vagy a novella.

Az irodalmi kommentár ezen felfogás szerint nem rendelhető alá eleve a referenciális vagy kommentár-funkciónak: „a kritika perspektivális ereje, az a képessége, hogy új kontextust teremtsen, olyan mértékű, hogy nem engedi a kritikai esszét pusztán valami más járuléknak tekinteni... A kritika spekulatív eszközei most sokkal inkább a saját textuális erejüket

gyakorolják, nem pedig pusztán már meglévő szövegeket magyaráznak, adnak elő vagy ismertetnek (el). Ami történik, az se nem a kritikának a művészet rovására történő inflációja, se nem a kettő promiszkuus összefonódása. Inkább a korlátok kreatív próbatétele és megvilágítása.” (Geoffrey H. Hartman: *Literary Commentary as Literature*)

A „kritika” a magyar szaknyelvben szűkebb jelentésű, mint az angolban. Az angol „criticism” magában foglalja az irodalomelméletet, sőt még szélesebben az irodalomtudományt is, a magyar terminus csak az újonnan megjelenő, tehát kortársi műveket elemző bírálatot, az élő irodalomban szerepet játszó szekunder irodalmat jelenti. A magyar kifejezés azt a közép-európai (talán német) eredetű szóhasználatot őrizte meg, amely a tudományos apparátus nélküli, olvasmányos műbírálatot tekinti kritikának, s amelyet több-kevesebb joggal művészi műfajnak tart. Ezzel elismerve mintegy a kritika szubjektivitását a tudományosnak, s ennél fogva objektívnek tekintett irodalomelmélettel vagy irodalomtörténettel szemben.

Igaz, a logikai pozitivizmus általában is kételkedik az esztétikai ítéletek objektív érvényességében. S bár Kant álláspontját sokan idézik („A tapasztalat csak arra tanít meg, hogy mi van, és miként, arra azonban sohasem, hogy valami szükségképpen van úgy, és nem is lehetne másként.”), ebben az esetben többről van szó, hiszen a joggal roppant nagytekintélyű René Wellek is arra a meggyőződésre jutott többkötetes kritikátörténetének megírása után, hogy irodalmi jelenségek vagy kritikai eszmék eredetének és oksági összefüggésének kutatása nem lehetséges.

A kritikát hosszú időn keresztül másodlagos műfajnak tartották (s a közvélemény ma is így vélekedik), feladatát pusztán abban látva, hogy előkészítse a terepet az irodalmi műalkotás befogadása számára. Dávidházi Péter *Húnyt mesterünk...* című, Arany János kritikusi munkásságáról szóló monográfiájában fejti ki (a legjobb és a legfrissebb magyar kritikátörténeti és kritikaelméleti munka ez, melynek gondolatait a következőkben nagy mértékben használjuk fel), hogy eme felfogás a kritikának éppen arról a funkciójáról nem vesz tudomást, amely „igazi méltóságát biztosíthatná, mentalitástörténeti leletértékét megalapozhatná, s a kritikátörténeti kutatómunka mélyebb értelmét indokolhatná: a normarendszerek kimunkálásával történő világképteremtést és önmeghatározást.”

A kritika kizárólagos feladata már csak azért sem lehet a puszta bírálat, mivel a kritikus által felrótt hibák kijavítására legtöbbször már nincs mód. De nem lehet elsőlegesnek tekinteni a kritikának azt a szerepét sem, melynek jegyében minősítéseivel, értékítéleteivel az ún. nagyközöniséget orientálja, neveli, hiszen a közízlés korrigálása évszázadok óta sikertelen kísérlet: a népszerűségi listákat leggyakrabban harmadrangú,

esztétikailag kétes értékű művek vezetik. Éppen ezért felül kell bírálni azt a hagyományos felfogást, amely azt vallja, hogy a kritika egyoldalúan a szépirodalom kiszolgálója, magyarázója, segítője. „A kritika nemcsak azért alkotja meg fogalmait, hogy megmagyarázhassa a műveket, hanem azért is magyarázza a műveket, hogy megalkothassa fogalmait; nemcsak azért tisztázza normakészletét, hogy értékelhesse a műveket, hanem azért is értékeli a műveket, hogy tisztázhassa normakészletét. Kritikai norma-rendszert kidolgozni annyi, mint világnézetet alkotni, s ezáltal meghatározni magunkat.” (Dávidházi Péter)

Sokáig elmarasztalták azt a fajta kritikát, mely az adott művet csak alkalomnak tekinti arra, hogy világról és emberekről alkotott saját véleményét elmondja. Holott a kritikus sosem szólhat úgy tárgyáról (ha akarna sem), hogy önmagáról ne beszéljen. Hisz állásfoglalása, világnézeti, erkölcsi pozíciója eleve árulkodó. A kritikus létértelmezése benne van (ha akarja, ha nem) rokonszenveiben, normáiban, értékítéleteiben. Gyulai Pál (a múlt század legkiemelkedőbb magyar kritikusa) ki is nyilvánította, hogy a kritikus „nemcsak műformák felett ítél, hanem az erkölcs, társadalom és államélet legfontosabb elvei felett is, amennyiben mindez a költészet némely ágaival legszorosabb kapcsolatban van.”

A kritikus tehát nem kel versenyre a költővel vagy az íróval, hanem más műfajban alkot vele elvileg egyenrangút. Ebben a vonatkozásban a kritikus nem szekunder, hanem szuverén alkotó. „Mert igaz ugyan, hogy a kritika minden tárgyszerűen gyakorlati célja (a közönség tájékoztatása, az ízlés nemesítése, vagy olykor az alkotó fejlődésének segítése) fontos, nem elhanyagolható szolgálat, ám ezen keresztül egy közvetettebb, s ugyanakkor közvetlenebb feladatot is teljesít: hozzásegíti a kort értékrendje, világképe, létértelmezése megfogalmazásához.” (Dávidházi Péter)

A kritikának önmagán túlmutató jelentőségét bizonyítja, hogy a megbírált műről formált véleménye olykor esetleges, sőt téves is lehet, s ez nem rontja le a kritikus világnézeti-erkölcsi-esztétikai állásfoglalásának értékét. Kölcsey Ferenc (akit elsősorban romantikus lírikusként tart számon az utókor, de aki korának egyik legműveltebb és legjelentősebb kritikusa is volt) például több ponton tévesen, igazságtalanul ítélte meg Berzsenyi Dánielt és Csokonai Vitéz Mihályt, a XVIII-XIX. század fordulójának két legnagyobb lírikusát. De az alapelvek, amelyekből kiindult, nagyon is fontosak és igazak voltak. Ezért joggal írta Gyulai: „Egyes tévedések semmit nem bizonyítanak a kritika ellen: az igazság keresése ér annyit, mint maga az igazság, melyet néha éppen a tévedések derítenek ki.”

A kritikus működésének temporális paradoxona az, hogy a normakészletnek időben meg kell előznie a kritikus gyakorlatát, miközben

normaalkotása kezdettől fogva értékelésen, kritikai gyakorlatán alapul. „A kritika időnkénti szemléletváltásai a normakészlet mélyreható változásaival járnak, de sohasem teljes cserékkel, így nem veszélyeztetik az értékek felhalmozódását. A folytonosságát megőrző normakészlet nem változatlanra merevített kánon, hanem a hagyomány felhajtóerejének jótékonyan szigorú hasznosítója: „segítségével az új művet megpillantó kritikus nem áll szemben tehetetlenül a váratlannal, de nem is hagyja faképnél könnyelműen az eddigi művek hosszú sorát, hanem az egész múlt értékhierarchiájának fényénél vizsgálja meg a most létrejöttet, melynek így a múlt jótékony ellenállását legyőzve, de közvetlen attól segítve is, kell kibontakoznia és érvényesülnie.” (Dávidházi Péter)

A pozitívizmus a kritikus számára „kétlépcsős” munkamódszert javasolt. Előbb a tények feltárását, s azután az értelmezést, minősítést és normaképzést. A hermeneutika már belátja, hogy objektív következtetések helyett a kritikai tevékenység lényege az, hogy a kritikus a mű segítségével önmagát, saját korát akarja megérteni. Gadamer mutat rá arra, hogy ennél fogva a kritika nem pusztán reprodukív, hanem mindig produktív tevékenység. A hermeneutika bírálói (pl. Hirsch) viszont azt hangsúlyozzák, hogy a vizsgált szöveg objektivitásának tagadása, a szöveg igazi megismeréséről, eredeti jelentésének feltárásáról való lemondás oda vezethet, hogy csak saját jelentéseinket látjuk a szövegben.

S valóban nagy veszteségeket okozhat, ha a szöveg teljes jelentésgazdagságának, feltárható értékeinek birtoklása helyett adott esetben csekély értékű egyéni olvasatok maradnak csupán, tehát a szöveg eredeti értékei kiaknázatlanok maradnak. „Gadamernek azzal a gondolatával szemben, hogy csak saját kulturális jelenünknek lehet autentikus közvetlensége számunkra, s a múlt szövegeinek bármiféle rekonstrukció legfeljebb művi, másodlagos, közvetettségében torzító létet adhat, Hirsch szerencsés ellenérvet talál: minden megértés, legyen az a múlté vagy a jelené, csak közvetített és konstruált lehet. Hirsch szerint az értelmező képes egy múltbeli szöveg eredeti jelentésének megkonstruálására, azaz saját történetiségének meghaladására, és szerinte a homogén kultúrkorszakok fogalmának bevezetése sem menti Gadamer önellentmondását, hogy ti. az ötven esztendővel ezelőtti jelentést ontológiailag idegennek tekinti, a három perccel ezelőttest viszont nem.” (Dávidházi Péter)

A dekonstrukció, mindenek előtt Derrida a vizsgált szövegnek tulajdonított jelentés erőszakoltsága, konstruktív volta ellen tiltakozik. Eszerint a kritikus semmiféle eredeti szándék rekonstruálására nem képes, ezért helyes és helytelen értelmezés között nem tudunk különbséget tenni. „Az olvasat sohasem helyes vagy objektív, legfeljebb többé vagy kevésbé

energikus, érdekes, gondos vagy élvezetes félreolvasatokról beszélhetünk.” (Derrida) Az írott szöveg sorsa ebben a megközelítésben tehát az olvasások, illetve a kritikai interpretációk során nem más, mint a mű jelentésének és objektivitásának végletes és megfékezhetetlen megsokszorozása, s egyben eltüntetése.

Milyen mértékig fordulat a posztmodern fordulat (*The Postmodern Turn*)?

A posztmodern talán leghíresebb teoretikusa, Ihab Hassan a *Posztmodern fordulat* (*The Postmodern Turn*) című könyvében (s azon belül a *Toward a Concept of Postmodernism* című esszében) a modernizmussal állítja szembe a posztmodernizmust, azóta szinte legendássá vált ellentétpárokat alkotva: a modern a cél és a posztmodern a játék; a modern a hierarchia és a posztmodern az anarchia; a modern a távolságtartás és a posztmodern a részvétel jegyében jellemezhető.

A posztmodern kritikát valóban a korábbi korszakoknál lazább, „anarchikusabb” alkotásmód jellemzi, mely őrizkedik az ítéletmondástól. Szívesen hivatkoznak a posztmodern elméletírói (többek között Hassan is) Heisenbergre, s a bizonytalansági relációra vonatkozó felfedezésére, mely szerint a modern fizikusnak be kell látnia, hogy minden mérési eredménye bizonytalan, mert műszereivel beavatkozik az elemi részecskék folyamataiba. Tehát a legmodernebb fizikának ebből a szempontból a legradikálisabb agnoszticizmus álláspontjára kell helyezkednie.

Ez a tendencia minden bizonnyal összefügg a XX. századi tudományos fejlődés általános trendjével. Tehát nemcsak az utóbbi évtizedek irodalmi gondolkodásában, hanem a XX. század elméleti fizikájában is a felvevőre, a recipiálóra, a szubjektumra terelődött a figyelem. „A megfigyelő konstitutív szerepéről a természettudományos megismerés folyamatában Einstein és Bohr, de legkésőbb Heisenberg óta megegyezik a fizikusok véleménye. Tudják, hogy a tudós az atomfizikában nem játszhatja a kívülálló objektív megfigyelő szerepét. Ellenkezőleg: ő konstruálja a megfigyelt objektum tulajdonságait, azaz a megfigyelt világhoz tartozóvá válik.” (Siegfried J. Schmidt)

S valóban a fizikai világot a fizikus úgy írja (csak úgy írhatja) le, ahogy az ő számára (aki beletartozik ebbe a világba) mérésein, mérőesz-

közein keresztül megjelenik. Tisztában van tehát azzal, hogy ezek a mérőeszközök egyrészt emberi találmányok (tökéletes objektivitásuk tehát kétséges), másrészt eleve befolyásolják (befolyásolhatják) a vizsgálandó-mérendő valóságot, vagy legalábbis annak elemi részecskéit. Az objektív tudásba vetett hit felszámolása (vagy meggyengülése) tehát általánosan több (vagy minden?) tudományban fellelhető.

Jean-Francois Lyotard is (*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 1984.) az instabilitások kutatásában jelöli meg a posztmodern irodalomkritika alapvető törekvését. A századközép kritikaelméleti gondolkodásának főalakja, René Wellek még úgy vélte, hogy a kritika nyilvánosan ellenőrizhető tárgyakká az értelmezésére és megítélésére szolgáló tudás („criticism as organised knowledge, as interpretation and judgment of publicity of verifiable objects”). Az elmúlt évtizedek új irányai a kritikai ítéletalkotás elvi lehetetlensége vagy legalábbis bizonytalansága mellett kardoskodnak.

Ugyanakkor bármilyen mértékben volt korszakos jelentőségű Heisenberg bizonytalanság-tana, azért az elmúlt félévszázad műszaki technikai vívmányai, csodálatos hídjai és bámulatos repülőgépei mégiscsak arról tanúskodnak, hogy bár valóban nem tudhatunk semmit teljes bizonyossággal a fizika világában (Heisenberg óta), azért azzal, amit többé-kevésbé mégiscsak tudunk, óriási eredmények érhetők el. Talán valami hasonlóra gondolhatunk az irodalomelmélet és a kritika világában is.

A hermeneutika vagy a dekonstrukció ugyan (ha nem is hitelt, de) figyelmet érdemlően bizonytalanítja el a műmagyarázat relatív objektivitásáról korábban (évszázadokon át) vallott felfogást. Nem volna azonban jó, ha ez oda vezetne, hogy a hagyományos irodalmi elemzés, tanítás, értelmezés megbénulna emiatt. A hídépítők és a repülőgépkonstruktőrök minden bizonnyal másképpen terveznek, mint ezelőtt 60-70 évvel, de nem hagytak fel a hagyományos eljárások folytatásával és korszerűsítésével. Az irodalomkutatásban sem kívánatos, hogy a hagyományos eljárásokkal ötvözött új műfajtörténeti, szövegelméleti, irodalomtörténeti, hatás-történeti stb. munkálatok megszakadjanak valamiféle általános (s a filológia, az irodalomtörténet vesződéses, de nélkülözhetetlen aprómunkáját könnyű kézzel félrehárító) nihilizmus, vagy legalábbis szkeszizmus miatt.

Az emberiség nembeli lényegéhez szorosan hozzátartozó, szellemi és erkölcsi színvonalemelkedéséhez elengedhetetlen kultúra-hagyományozódás, kultúra-átadás elbizonytalanító tendenciáinak tehát nem szabad a tradicionális kultúra-gondozás, irodalomkutatás, tanítás gátjává válni. Az emberiség kultúrkincséhez kétellyel és relativizmussal lehet és kell is közeledni, de kell és lehet kiaknázatlan szellemi, esztétikai és erkölcsi

lehetőségeinek mindenfajta felhasználását szorgalmazva is. Állítás és tagadás, egzaktság és szubjektivizmus, tudományos és irracionális módszertanok követhetik és követik is egymást. A művészetek, az irodalom rangja és komolysága azonban nem kerülhet veszélybe, mert ez az embe-riség (sajnos, más területeken is tapasztalható) szellemi környezetszennye-zésével, öncsonkításával, s végső soron önpusztításával járma.



Függelék

THE DEVELOPMENT OF GENRES IN THE HISTORY OF HUNGARIAN LITERATURE (THE NATIONAL PARADIGM)

It is well known that the Hungarians conquered their present country in the Carpathian basin at the end of the ninth century, and having embraced Christianity they established a Roman Catholic and West-European type of kingdom. But during the preceding centuries they had lived in a loose tribal organization as hunters and fishermen on the vast Russian steppes, from the Ural to the Black Sea, and their culture and religion were the same or similar to the other nomadic equestrian peoples in Eurasia of that time.

Consequently, the first literary paradigm of the Hungarian literature probably consisted of shaman poetry, oral epic poetry, tales and other folklore genres. This supposition derives only from surviving relics of folklore, because the originals have been destroyed by the Christian Church and culture. In other words, there are no surviving contemporary texts of ancient Hungarian poetry, only some remains of epic poems in chronicles of Latin language. The stories of origin were recited by singers and minstrels; such as *The Miraculous Stag* – the stag was the totem animal of the Hungarians. There were epic songs concerning the raids in the tenth century like the lay of *Lehel* and the lay of *Botond*. Hungarian people of that time had no writing. They had only writing-like signs of runic characters, but it was not suitable for recording long texts.

The Hungarian literature in the Middle Ages was mainly the one of Latin language. As the church in the first centuries of the Hungarian kingdom followed the Romanesque architecture, so did the cultural paradigm the literary genres of the Christian Middle Ages. Accordingly, this literary paradigm included the legends of the first saints and kings (*Stephen the First*, *Saint Ladislav*), genres of religious poetry, hymns, chronicles and sermons. In the Middle Ages there were literary works of

art in the Hungarian language, too: the poetry of chivalry, legends and parables, the first translations of the Bible (only parts) as well as genres of secular poetry: historical poetry, songs about several kings and wars. The Hungarian literary system of the Middle Ages was a special one, because it consisted of both religious and secular genres and was written in two languages: Latin and Hungarian.

The age of the Hungarian Renaissance literature brought about the total victory of the Hungarian language. In its first period – the fifteenth century – Janus Pannonius was still one of the most important among the Latin poets in Europe. But the literature of the Reformation in the sixteenth century developed a complete paradigm. It included the whole translation of the Bible, political, polemical treatises, religious and secular plays, tales, sermons, poetry for singing, historical songs, narrative love poems and lyric genres. Since printing came into general use, literature became an active factor of society. In the baroque age the system of genres changed. The baroque epos came to the top of the genre-hierarchy together with religious prose and poetry, because the culture of the baroque was determined by the counter-reformation.

In the eighteenth century, the disintegration of the neo-classical theories was closely involved with a process of a very great importance in the history of ideas: the awakening of the modern historical sense. This historical sense – as Wellek wrote it in the *History of Modern Criticism* – should be defined as a recognition of national individuality, as a recognition of national autonomy. The increased sense for the specialities of different human beings in different ages, the sense of individuality and its value began to be extended also to some types of art; the national peculiarities of one literary tradition in opposition to another. „The modern concept of development could arise only when the idea of independent, individual, national literature had become established and accepted. The recognition of the diversity of different national traditions and their courses of evolution was only possible, when past literature had been rediscovered and radically re-evaluated.” (1) Voltaire concedes that „he is very far from thinking that one nation ought to judge its productions by the standards of another.”

In the Hungarian literature at the end of the eighteenth century Csokonai, Kármán and others became the precursors of Romanticism by stressing the importance of originality. The poets of the Enlightenment were the representatives of popular tendencies, namely those of the Rococo, Sentimentalism, Classicism and Romanticism. The romantic literary system is the second total paradigm in the history of Hungarian literature, because it means a great variety of genres and metrical forms. Vörösmarty's epic

poem, *The Flight of Zalán* (*Zalán futása*) is laid in the period of the Hungarian Conquest. It „realized an age-old dream of Hungarian poets of producing a Hungarian national epic which should be a masterpiece. Similar themes had been attempted both before and during Vörösmarty's time. This poem, however, not only outstripped all other experiments in the genre, mostly unfinished, but enlarged and elaborated the subject in casting a romantic glamour over it, in blending the classical overtones of Homer and Virgil with the visionary unrealities of Ossian. In this work, a powerless son of an impotent age recalls the ancient glories of the past, thus stimulating the nation to make new efforts that in their importance would be comparable to the Conquest of the Country.” (2)

Of course, this moral and national function of epic was general in old times, too, as it is defined by Northrop Frye in his book: *The Anatomy of Criticism*: the epos means an epic position: epos (or epic or epic poem) is „the literary genre in which the radical of presentation is the author or minstrel or oral reciter with listening of audience in front of him.” (3) János Arany with his long poems and ballads wanted to reconstruct this original poetic situation (it was a typically romantic dream). The whole populist movement got into contradiction with the new bourgeois genres, first of all the novel. Although our first prominent novelists (Jósika, Kemény, Jókai) had romantic literary models (W. Scott, V. Hugo), and so the authentic realistic prose became a central tendency only in the twentieth century. It is true that there were successful attempts to modernize the epic poetry. Such an attempt was a new genre in the middle of the nineteenth century: the novel in verse. János Arany wrote the first masterpiece of this genre: *Bolond Istók*. His son, László Arany wrote another masterpiece of the genre: *Hero of Mirages* (*A délibábok hőse*). „The novel in verse was neither an epic nor a novel: its effectiveness was accentuated by the lyrical overtones of narrative.” (4)

The next total national paradigm appeared in the first two decades of the twentieth century, if we accept one of the newest definitions of paradigm: „pattern or model in which some quality or relation is illustrated, in its purest form.” (5) In János Horváth's opinion, the development history of Hungarian literature has been connected with West-European influences, that is: the development of a truly national literature has always been promoted by foreign forms.” (6) Ady and the other great poets of the beginning of our century were influenced by the French symbolists and impressionists, Kassák by the avantgarde and so on. But the whole system of the new genres was an original one, well distinguishable from the other ones in the western and eastern European literature. The national paradigm

is determined by new forms that are adapted to the facts of history and language. For instance: however important the effect of avantgarde poetry was, the different traditional verse forms have been reserved and used at the same time, because the Hungarian language provides a lot of possibilities for both rhymes and the use of strict rhythmic forms.

The post-modern prose of the seventies and eighties of the twentieth century (for instance Péter Esterházy) follows the American and West-European post-modern on one hand, and the Hungarian prose tradition (of Mikszáth, Kosztolányi) on the other. In this way, it has become an original genre variation.

Of course, not only genre systems but the genres themselves have a special function in the development of the Hungarian literature. For instance, the sociography of the thirties (*The People of the Puszta – Puszták népe*) by Gyula Illyés, with the writer's memories of his childhood, quotations from statutes, decrees and so on) was the beginning of later genre variations like *Twenty Hours (Húsz óra)* by Ferenc Sánta (using fictitious interviews in connection with a political killing during the revolution of 1956, the writer relates the life of Hungarian peasantry after 1945), or the book of a Transylvanian writer, András Sütő, *My Mother Promises Light Sleep (Anyám könnyű álmot ígér)*, which contains sociological reportage, documents, stories about the family as well as anecdotes.

Of course, the national paradigm and the hierarchy of genres in a certain age are similar but never the same as in other literature. That is why in teaching Hungarian literature abroad we can use this terminology, showing the analogies between Finnish and Hungarian literature. Although the main trends are disparate, the Reformation still had a similar function (in translating the Bible, sermons and psalms to the native language) in both Hungarian and Finnish (such as in Estonian) literature. Similarly, the lyric genres of the Romanticism played an important role in the national awakening of these cultures. Or another example: in the Hungarian and Estonian literature during the last two-three decades, the best writers have dealt with the relationship between the political power and morality first of all in the genre of historical or pseudo-historical novel and drama. In other words, as there is a paradigmatic dimension of a language, there is also a paradigmatic succession of each literature: a set of genres or other units constitutes an original pattern.

NOTES

- (1) René Wellek: *A History of Modern Criticism (1750–1950)*, The Later Eighteenth Century, London, 1961. p. 26–27

- (2) A History of Hungarian Literature, edited by T. Klaniczay, Corvina, Bp. 1982. p. 191.
- (3) Northrop Frye: Anatomy of Criticism, Princeton-New Jersey, 1973. p. 365
- (4) Lóránt Czigány: The Oxford History of Hungarian Literature, Oxford 1984. p. 250
- (5) The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms (Chris Baldick), Oxford University Press, 1992. 159.
- (6) Horváth János: A magyar irodalom fejlődéstörténete, Bp. 1976. p. 215



Utólagos megjegyzések

Ez a könyvecske Raija Bartensnek, a Helsinki Egyetem Finnugor Intézete professzorának a biztatására született, illik hát megköszönni bizalmát. Hasonlóképpen említést érdemel Borbély Szilárd, debreceni kollégám, aki nélkül a kéziratból nem válhatott volna könyv, és Ferencz Rózsa, aki az angol nyelvű függelék fordításával nyújtott segítséget.

Castrenianumin toimitteita

1. Erkki Itkonen, Terho Itkonen, Mikko Korhonen, Pekka Sammallahti: Lapin murteiden fonologiaa. 1971.
2. Pekka Sammallahti: Material from Forest Nenets. Grammatical Sketch, Two Short Texts, Vocabulary. 1974.
3. Pertti Virtaranta: Vienalaisia lastenlauluja. 1973.
4. Mikko Korhonen, Jouni Mosnikoff, Pekka Sammallahti: Koltansaamen opas. 1973.
5. Seppo Suhonen: Liivin kielen näytteitä. 1975.
6. Viljo Nissilälle 21.8.1973.
7. Lauri Posti ja Terho Itkonen (toim.): FU-transkription yksinkertaistaminen. 1973.
8. Eero Kiviniemi, Ritva Liisa Pitkänen, Kurt Zilliacus: Nimistöntutkimuksen terminologia. Terminologin inom namnforskningen. 1974.
9. Seppo Suhonen: Lähisukukielten muoto-oppia ja lainasuhteita. 1974.
10. Eila Hämäläinen ja Kaisu Juusela (toim.): Castrenianum. 1975.
11. Eila Hämäläinen und Kaisu Juusela (red.): Castrenianum. 1975.
12. Vienan runonlaulajia ja tietäjiä. Aatu Kurosen (1907), Petri Lesosen (1908) ja Iivo Marttisen (1908) muistiinpanot. Julk. Helmi Virtaranta. 1975.
13. Suomalais-ugrilaisen kielentutkimuksen symposiumi Petroskoissa 26.–27.3.1974. 1975.
14. Pekka Sammallahti: Sodankylän saamelaisten entistä elämää Elsa-Marja Aikion kertomana. 1975.
15. Pertti Virtaranta: Karjalaisia sananlaskuja ja arvoituksia. 1976.
16. Fennistiikan opinnäytteitä 1886–1975. 1977.
17. Juha Janhunen: Samojedischer Wortschatz. Gemeinsamojedische Etymologien. 1977.
18. Pertti Virtaranta: Inkeriläisiä sananlaskuja ja arvoituksia. 1976.
19. Kaisu Juusela ja Heikki Paunonen (toim.): Murrenäytteitä sadan vuoden takaa. 1978.
20. Ilmari Vesterinen: Pääpainollisen tavun jälkeisen soinnillisen dentaalispirantin edustus Tuuloksen murteessa. 1980.
21. Tamás Márk ja Pirkko Suihkonen (toim.): Folia Hungarica 1. 1981.
22. Jarmo Elomaa (toim.): Inkerin bibliografia. 1981.
23. Kasvumaa. Eeva Niinivaaran kirjoituksia vuosilta 1923–1981. 1981.
24. Viljo Tervonen ja Irene Wichmann (toim.): Suomalais-unkarilaisten kulttuurisuhteiden bibliografia vuoteen 1981. 1982.
25. Mikko Korhonen ja Pertti Virtaranta (toim.): Ulkomaanlehtorit Unkarissa 17.–22.5.1982. 1983.
26. Fennistiikan opinnäytteitä II. 1984.
27. Lauri Kettunen: Vatjan kielen Mahun murteen sanasto. 1986.

28. Ilkka Firon ja Mikko Korhonen (toim.): *Folia Hungarica 2. Unkaria suomessa.* 1987.
29. Aulis J. Joki: *Kaukomailta ja työkammioista.* 1988.
30. Ritva Liisa Pitkänen, Jorma Rekunen ja Jyrki Kalliokoski (toim.): *Lapinjoen varrelta.* 1988.
31. Seppo Suhonen (toim.): *Ferdinand Johann Wiedemannin muisto.* 1989.
32. Tiit Kukk: *Vesjegonskin karjalaisten tšastuškoja.* 1989.
33. Márta Csepregi (toim.): *Folia Hungarica 3. Helsingin yliopiston unkarilainen laitos 60-vuotias.* 1989.
34. Márta Csepregi (toim.): *Folia Hungarica 4. Esitelmää unkarin kielestä.* 1989.
35. Riho Grünthal, Sirpa Penttinen & Tapani Salminen (eds.): *IFUSCO 1988. Proceedings of the Fifth International Finno-Ugrist Students' Conference, Helsinki, 22–26 May 1988.* 1989.
36. Johanna Laakso (toim.): *Komin kansan ensimmäinen runoilija. 150 vuotta I. A. Kuratovin syntymästä.* 1990.
37. Juha Janhunen: *Material on Manchurian Khamnigan Mongol.* 1990.
38. *Folia Hungarica 5. Szathmári István: Fejezetek a magyar költői stílus történetéből.* 1990.
39. Pertti Virtaranta: *Keskusteluja Valev Uibopuun kanssa – Vestlusi Valev Uibopuuga.* 1991.
40. Juha Janhunen: *Material on Manchurian Khamnigan Evenki.* 1991.
41. Matti Punttila: *Impilahden karjalaa.* 1992.
42. Mati Erelt ja Tiiu Erelt: *Virolais-suomalainen kielitieteen sanasto.* 1992.
43. *Folia Hungarica 6. Görömbei András: A magyar irodalom rövid története.* 1992.
44. Jyrki Kalliokoski ja Kirsti Siitonen: *Suomeksi maailmalla. Kirjoituksia suomen kielen ja kulttuurin opettamisesta.* 1993.
45. *Fennistiikan opinnäytteitä III.* 1993.
46. Julius Mägiste: *Noorusaja tallermäa ja külahavas.* 1994.
47. Mikko Cajanus ja Sándor Csúcs (toim.): *Folia Hungarica 7. Yhteyksiä.* 1994.
48. *Suuren Guslin kaiku. Udmurttilaista taidelyriikkaa. Valikoinut ja suomentanut Raija Bartens.* 1995.
49. Seppo Suhonen (toim.): *Itämerensuomalainen kulttuurialue. The Fenno-Baltic Cultural Area. Symposiumi FU-kongressissa, Jyväskylä, 12.8.1995.* 1995.
50. *Folia Hungarica 8. Imre László: Az irodalmi műfajok és létformájuk. Interpretáció elméletek.* 1996.

Myynti: Kirjakauppa Tiedekirja, Kirkkokatu 14, FIN-00170 Helsinki.
 Hinnat 20,— – 60,— FIM. Osat 1, 3, 4, 6, 12, 15, 18, 22, 44 loppuunmyytyjä.
 Ajantasaisimmat tiedot: <http://www.helsinki.fi/jarj/sus/ct.html>

Castrenianumin toimitteita

A Castrenianum-kiadványok részeként megjelenő *Folia Hungarica*-sorozatot a Helsinki Egyetem Finnugor Tanszékének Magyar Nyelv és Kultúra Intézete adja ki.

Ez a könyv, *Folia Hungarica* 8, a legfontosabb témakörökre szorító irodalomelméleti áttekintés a Helsinki Egyetem magyar-szakos hallgatói számára. Az első rész célja, hogy a legalapvetőbb fogalmakat tisztázza, s ezáltal segítséget nyújtson a szemináriumi dolgozatot, szakdolgozatot író hallgatóknak a műelemzések során, valamint megismertessen az irodalommagyarázat legelemibb magyar terminusaival. A második rész az irodalmi műalkotás elméleteit ismerteti.

A könyv szerzője, Imre László professzor, 1992-től 1996-ig a Helsinki Egyetemen a Magyar Nyelv és Kultúra vendégprofesszora volt.

Castrenianumin toimitteita -sarjan osana ilmestyvää *Folia Hungarica* -sarjaa julkaisee Helsingin yliopiston suomalais-ugrilaisen laitoksen Unkarin kielen ja kulttuurin osasto.

Folia Hungarica 8, "Kirjallisuuden lajit ja niiden olomuodot. Tulkintateorioita", on unkarintaitoisille opiskelijoille tarkoitettu katsaus kirjallisuudentutkimuksen teoriaan, teosten analyysiin ja tulkintaan. Kirjan on tarkoitus toimia apuna mm. opinnäytetöiden laadinnassa ja perehdyttää opiskelijat keskeisimpään unkarinkieliseen alan terminologiaan.

Kirjoittaja, professori László Imre, toimi Helsingin yliopistossa Unkarin kielen ja kulttuurin vierailevana apulaisprofessorina vuosina 1989–1992.