

Szegegy-Maszák Mihály

## AZ IRODALOM TÖRTÉNETI S ELMÉLETI VIZSGÁLATA

I saw a man pursuing the horizon;  
Round and round they sped.  
I was disturbed at this;  
I accosted the man.  
'It is futile,' I said,  
'You can never –'

'You lie,' he cried,  
And ran on.

(Stephen Crane)

Milyen föladatai lehetnek az irodalomelméletnek jelenleg a magyar nyelvterületen? Mielőtt e kérdésre keresném a választ, az esetleges félreértés elkerülése végett néhány előzetes megjegyzést kell tennem. Nem az elmélet, hanem az irodalomtörténet művelését tekintem elsődleges célomnak – eddigi munkáimnak többsége is ezt bizonyíthatja. Ebből azonban nem következik, hogy a történetírás segédeszközévé akarnám lefokozni az elméleti vizsgálódást. Nem a gyakorlati haszon adja az elméleti kutatás létjogosultságát, képtelenség az elméletet a történetírás segédeszközének vélnünk.

Két irodalomelméleti vállalkozásnak voltam társszerzője az elmúlt években. Hatodmagammal vettem részt *A strukturálisizmus után* címmel 1992-ben megjelent kötet munkálataiban, s húsz másik kutatóval együtt működtem közre a *Théorie littéraire* néven 1989-ben a Presses Universitaires de France által közreadott munka létrehozásában. Az összehasonlítás kétféle tanulsággal szolgálhat. A több éves késéssel megjelent magyar könyv teljesebb képet adhatott volna a hazai elméleti kutatásról, ha például Bernáth Árpád, Bezeckzy Gábor, Bonyhai Gábor, Csúri Károly, Kulcsár Szabó Ernő, Nyíró Lajos vagy Odorics Ferenc is hozzájárult volna a gyűjteményhez. A Szili József szerkesztette kötet alighanem így is korszerűbb fogalmat ad a kutatások helyzetéről, mint a nagyigényű, nemzetközi együttműködéssel készült, élvonalbeli kiadónál megjelent francia nyelvű munka. Mivel nincs módom állításom részletes bizonyítására, egyetlen mondatot idéznék a Párizsban kiadott gyűjteményből: „Az olvasás azért lehetséges, mert a szöveg nem önmagában zárt; mondanivalója van valaki számára valamiről.” Ehhez hasonló közhelyet nem találtam a magyarul olvasható tanulmánygyűjteményben. Úgy sejtem, levonható a következtetés, hogy az irodalomelméletet magas szinten, de kevesen művelik Magyarországon, s tevékenységük alig talál visszhangra.

Természetesen kérdésessé lehet tenni az elméletalkotásnak a mibenlétét, ám ugyanezt a történetírással is meg lehet tenni. A nagy költemény a jelenben él, s

egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy van helye a történelemben. A 19. század némely történetírói a nemzet jellemének vagy sorsának kifejeződését, egyes 20. századi örökösök az eredetiség, újszerűség vagy modernség megnyilvánulásait keresték a magyar irodalomban. Nem bizonyos, hogy a jövőben ezeknek az értékeknek jegyében megírható az egész magyar irodalom története.

Az irodalomtörténet tárgyának meghatározása alighanem az elméleti kutatás függvénye. Könnyű arra hivatkoznunk, hogy az irodalomtörténet számára fontos műveket valamely létező közösség tudatában élő szövegekkel lehet azonosítani. Manapság egy magyar olvasó alighanem több eredetileg nem magyarul írott művet őriz az emlékezetében, mint az 1950-es években. Korábban a kultúra elválaszthatatlan volt egy-egy közösség fönntartásától. A huszadik század végén, a tömegtájékoztató eszközök s számítógépek elterjedése miatt nagyon erős a nemzetközi civilizáció vonzóereje. Akár sajnálkozunk ezen, akár örülünk neki, e tény mindenképpen indokolja, hogy egyfelől a magyar irodalom összehasonlító vizsgálatára törekedjünk, vagyis igyekezzünk csökkenteni a távolságot az úgynevezett modern filológia s a nemzeti tudomány között, másrészt nagyobb figyelmet szenteljünk a fordítás elméleti s történeti kutatásának, valamint azoknak az értelmezési kérdéseknek, amelyek idegen nyelven olvasáskor vetődhetnek föl. Valószínűnek tartom, hogy azoknak a magyar olvasóknak egy része, akik nehézkesnek tartják sok 19. századi magyar regény nyelvét, nincsenek tudatában, hogy Gogol vagy akár Balzac s Dickens nyelve talán még távolabb is áll a mai orosz, francia, illetve angol irodalmi nyelvtől, mint Eötvös Józsefé a magyartól. A fordítás mindig értelmezés. Rába György könyve *A szép bűtlenek* arra figyelmeztet, hogy Babits, Kosztolányi s Tóth Árpád fordításai e költők életművéhez is tartoznak. Bizonyos mértékig a külföldi elbeszélő próza magyar átültetését is hasonló módon lehetne mérlegelni: a *Bleak House*-nak Ottlik által készített változata például éppúgy alkotó munka eredménye, mint Emily Brontë regényének Sőtértől származó magyar szövege. Sőt, Proust fő művének magyarítását is aligha lehetne úgy folytatni, hogy az olvasó ne érezze az eltérést Gyergyai Albert nyelvészmenyétől.

Aligha szerencsés, hogy egyetemünk többségén az egyes idegen nyelveknek, az úgynevezett világ- s a magyar irodalomnak szentelt tanszékek többnyire egymástól függetlenül tanítanak irodalmat, mint ahogy az egyszakosságot is helytelenítem. Ilyen szétparcellázással bajosan lehet szerves irodalmi kultúrát teremteni. Hadd hivatkozzam Babitsra, aki irodalomelméleti előadássorozatában így nyilatkozott: „ha a magyar irodalmat mint magyart jellemezem, nem végeztem tisztán irodalmi tanulmányt, és tulajdonképpen nem az irodalomról beszéltem, hanem Magyarországról!” Ezt a megállapítást természetesen minden nemzeti irodalom szakértőire lehet érteni. *Az európai irodalom történetének* bevezető részében egy sarkalatos tétel ezt erősíti meg: „Aki egy nemzeti irodalom történetét írja, annak fontosabb lehet a nemzet, mint az irodalom.” A mienknél jobb megoldásnak vélem az amerikai egyetemeket, ahol egyazon oktató több tanszéken is működhet. Többségük egyszerre tanít angol, francia, német, spanyol stb. és összehasonlító irodalomtudományt. Csakis így lehet áthidalni a távolságot anyanyelvi s idegen irodalom között.

Ennek a szakadéknak áthidalásában az anyaországon kívül élő magyar kisebbségek kutatói is segíthetnének. Nagyon is el tudom képzelni, hogy ők a környezetükben élő többség irodalmával együtt vizsgálják a sajátjukat. Szilágyi István, Végel László vagy Grendel Lajos műveinek megítélésében a magyarországi irodalmár illetékessége némileg korlátozott, hiszen e művek nemcsak a magyar nyelvű kultúra rendszeréhez tartoznak. Van létjogosultsága annak, hogy az erdélyi román s az ottani magyar, vagy a szlovák s a felföldi magyar műveket együtt értelmezzék, hiszen valószínű, hogy létezik olyan kétnyelvű közösség, amely egymáshoz méri a két nyelven olvasottakat. Ebben a vonatkozásban járulhat hozzá jelentős mértékig a kisebbségi irodalmárok tevékenysége a magyar kutatáshoz. Rávehet bennünket arra, hogy ne kizárólag a nyugati kultúrához mérjük a sajátunkat. Az ilyen összehasonlító elemzéstől eltekintve viszont nem látnám sok értelmét a felföldi, vajdasági vagy erdélyi magyar irodalomtörténet önálló megírásának, mert az 1920 óta eltelt időszak végül is viszonylag rövid szakasz a magyar nyelvű irodalomnak legalábbis tíz évszázados örökségében, és alig képzelhető el bármi, ami az egynyelvűségnél szorosabban kapcsolhat egymáshoz különböző szövegeket.

Átérve a célelvű történetírás másik lehetséges alapelvére, bármennyire hajlamosak legyünk is azt hinni, hogy az újításnak alaktani ismérvei vannak, szembe kell néznünk azzal a lehetőséggel, hogy a modernség jegyében rendezett irodalomtörténet voltaképpen a tudomány történetéből kölcsönzött fejlődéseszményt próbálja ráerőszakolni a művészetre. *A közelítő tél*, az *Apokrif*, *A rajongók* vagy az *Aranysárkány* költőiségét aligha magyarázza meg fejlődéstörténeti helyük. Bizonyos tekintetben éppúgy egyforma távolságra vannak tőlünk, mint az *Antonius és Kleopátra* és a *Bérénice*, a *Don Quijote* s a *Vörös és fekete*. „Senkinek nem jut eszébe állítani, hogy Shakespeare költészete fejlettebb (fortgeschrittener) Aiszkhüloszénál” – mondja Heidegger *A világkép időszaka* címmel közreadott előadásában. Amennyiben van értelme klasszikusokról beszélni, ha az egyes nemzeteknek lehetnek klasszikusai, akkor e szó azt emeli ki az irodalomból, ami nem történeti lényegű. Jellemző, hogy újklasszicista pályaszakaszában Babits is erősen hajlott arra, hogy az irodalom időbeliségét térbeliséggé alakítsa át. A megtévesztő cím ellenére *Az európai irodalom történetében* is észrevehető az alapföltevés, hogy a nagy művek újramondják egymást, költészet s gondolat állandó párbeszédének a részei.

Egyáltalán nincs kizárva, hogy léteztek olyan alkotók, akiknek művészi jelentősége felülmúlta történeti szerepüket. Arany Jánosnak éppen ebben a vonatkozásban lehet némi rokonsága Brahmsszal. Mindketten jelentőset alkottak korábbi idősokra jellemző műfajban s anélkül, hogy gyökeresen megváltoztatták volna a balladának vagy a szimfóniának az elődöktől örökölt kereteit. Az is elképzelhető, hogy a legutóbbi évek művei között is akad olyan alkotás, amelynek művészi értéke vitathatatlan, holott írásmódja inkább értékörző, mint újító. Bodor Ádám *Sinistra körzetét* emliténem hevenyészett példaként.

Maradiság és eredetiség viszonya aligha felel meg teljes értelemben a művészetlen s művészi ellentétének. Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy ugyanaz a mű egyik összefüggésrendszerben régiesnek, másikban viszont újszerűnek mutatkozik. Ung-

várnémeti Tóth László eszméi a francia fölvilágosodás legerősebben vallástalan irányzatához álltak közel. Szinte példátlanul makacsul ragaszkodott az antik minták követéséhez. Görögül is verselt és költészetében nemzetköziségre törekedett. Írásmódja tisztábban klasszicista volt, mint jó néhány értékörző verselő – Kisfaludy Sándortól Dukai Takách Juditig. Talán e kettősség is okozta, hogy irodalomtörténészeink nagyon keveset foglalkoztak munkásságával. Weöres Sándor hozta be ismét az irodalmi köztudatba, ki a maga távlatából kezdeményező költőként értékelte át a *Nárcisz, vagy a gyilkos önn-szeretet* című 'tragoedia' szerzőjét.

A romantika előtti korszakokban keletkezett műveknél különösen nehéz egyértelműen megállapítani valamely mű visszafelé tekintő, illetve előremutató jellegét. Czigány Lóránt 480 lapos magyar irodalomtörténetében alighanem azért is szól csak 100 lap az 1800 előtti időszakról – szemben például Szerb Antal 520 lapos könyvének 220 oldalával –, mert a korai századokban sokkal nehezebb a fejlődést rendezőelvként érvényesíteni. Természetesen 20. századi irodalmunk mérlegelésekor is lehet töprengeni azon, célszerű-e konzervativizmus és modernség kettősségében gondolkodnunk. Fogas kérdés, hogy a népi írók munkássága miként értelmezhető, ha ragaszkodunk e szembeállításhoz. Azt is üdvös emlékezetünkbe idézni, hogy volt időszak, amikor a naturalizmus látszott a modernség letéteményesének a magyar irodalomban. A 20. század során ez az irányzat éppúgy leértékelődött, mint a programzene műfaja. A mai kutató hajlamos azt becsülni Zola vagy akár a fiatal Móricz műveiben, ami eltérést jelenthet a naturalizmustól. Krúdyt ezzel szemben a történetmondás megújítójának hisszük, mert az események elmondását metaforikus összefüggések kialakításával párosította és kétségessé tette a folytonosságot a történetben és a jellemekben. Egyáltalán nem bizonyos, vajon nem hozhatók-e ezek a vívmányok kapcsolatba az elbeszélésnek sokkal régebbi formáival. Hasonló vonatkozásban lehet hivatkozni a pikareszknék vagy a levélregénynek, vagyis két olyan műfajnak 20. századi visszatérésére, melyeket az okozatiságot érvényesítő, a véletlent, az egyes események fölcerélhetőségét kizáró, történeti értelemben vett realizmus, illetve a belső magánbeszédet alkalmazó lélektani regény egyszer már elavult színben tüntetett föl.

Szerb és Czigány említett munkájában, sőt az akadémiai irodalomtörténetben is érvényesül célelv. Ez utóbbinak szerzői a középkorból nemegyszer azt emelik ki, ami a reneszánsz előzményének tekinthető, a 18–19. század tárgyalásában pedig a fölvilágosodás, illetve a realizmus szerepel célértékként. Dugonics András Szerb sokkal többre értékelte, mint az akadémiai irodalomtörténet, mert az Erdélyi Helikon pályázatát megnyert szerző preromantikus vonásokat talált az *Etelkában*, míg az Irodalomtörténeti Intézetben készült összegzés készítői a fölvilágosodás ellenzőjét látták a piarista szerzetesben. E példából kétféle tanulság is levonható. Egyrészt érdemes latolgatnunk, vajon lehet-e egy történeti irányzatot esztétikailag értékesebbnek tartani valamely másíknál, másfelől bajosan tagadható, hogy az irodalom állandó változása időről időre átalakítja az összefüggésrendszert, amelyhez képest viszonyít az olvasó, sőt azzal is számolhatunk, hogy a befogadó kultúráján, tapasztalatán is múlik, mit érzékel szokványosnak, illetve eredetinek. A nagy műhöz visszatérő olvasó figyelmét

nemcsak a korábban észre nem vett részletek, szerkezeti megoldások, összefüggések kötik le. Az újra felismerés is része lehet annak az élménynek, amelyet a *Hamlet*, az *Über allen Gipfeln...*, *Az örök zsidó* vagy az *Esti Kornél* okoz számomra. Ezért is vallottak kudarcot azok, akik az információelmélet jegyében próbálták átalakítani az irodalom kutatását.

Lehetséges, a mitológia felfogható úgy, mint a kultúra nyelvi kifejeződése, az irodalom viszont nem értelmezhető így. A költő az írni szót csakis tárgyatlan igeként ismeri. Bármilyen fontos kutatási ág a művelődéstörténet, bajosan helyettesítheti az irodalom vizsgálatát. Nem képtelenség, hogy egyes szövegeknek nagyobb a fejlődéstörténeti, mint esztétikai értéke. Bessenyei némely munkáit többre becsülheti az eszmetörténész, mint a művészség megszállottja. Ismert tény, hogy Berzsenyi költeményei közül nem a fölvilágosodás ösztönzését mutató episztolák a legművészbibb hatásúak. A történezt általában az foglalkoztatja, mi az előzménye s következménye egy-egy irányzatnak vagy akár műnek. Madártávlatból kell szemlélnie az irodalmat, s ez nem teszi lehetővé, hogy az egyes mű értelmezésével foglalkozzék. Többek között ezért nem nevelhet a történetírás önmagában az irodalom értésére. Az 1900 előtti magyar irodalom viszonylagos olvasatlansága annak is következménye lehet, hogy vizsgálatában sokkal döntőbb szerepet játszott a történeti, mint az esztétikai megközelítés. Ily módon a kutatás egyoldalúsága is felelőssé tehető azért, hogy a nemzeti örökségnek jelentős része kihullott a tudatunkból. Ebben a vonatkozásban talán még arra sem árt emlékeztetni, hogy a múlt történeti szemlélete nem létezett öröktől fogva, lényegében a romantika idején alakult ki. Olyan nagy irodalmakban, mint a francia, az angol vagy a német, ahol a korai századokból sok mű maradt az utókorra, ez a felismerés sokkal inkább elfogadott, mint nálunk. A francia retorikusok például több évszázad örökségéről figyelemre méltó értelmezéseket adtak anélkül, hogy akár fölvetették volna az általuk elemzett szövegek történetiségének a kérdését. Fontanier még a 19. század elején is a legáltalánosabb formaalkotó elvek alapján rendszerezendő szövegek halmazának tekintette az irodalmat, a 20. század közepére pedig már Nietzsche nyomán olyannyira sebezhetővé vált az irodalomtörténet célulvű eszménye, hogy Northrop Frye annyiban francia elődjéhez hasonló módon járt el *A kritika anatómiája* címmel 1957-ben kiadott híres könyvében, hogy nem idő-, hanem térbeli elrendezésben tárgyalta a műveket.

Az örök visszatérés gondolata nyilvánvalóan ellentmond a modernség eszméjének. Érdemes eltűnődni azon, vajon lehet-e az egész 20. század rendezőelvének elfogadni az avant-garde utópiát, amely végül is inkább csak egy-két évtizedben bizonyult meghatározó erejűnek. Vajon befolyásolja-e Richard Strauss *Négy utolsó énekének* művészi értékét, hogy évtizedekkel a szeriális zene kialakulása után keletkezett, három évvel Bartók halála után mutatták be? A fiatalkorában expresszionista Benn későbbi éveiben már szembeállította a kultúrát a művészetrel, és ez utóbbit fejlődésidegennek tekintette. Akár létezik posztmodern helyzet, akár nem, annyi bizonyos, hogy az utóbbi években megsokasodott azoknak a munkáknak száma, amelyeknek szerzője bricolage-ként képzel el az irodalmár tevékenységét. A pozitívizmus korában az irodalmár eleve létezőnek föltételezett kutatási területek között választott.

Manapság egyre többen abból a hallgatólagoz előföltevésből indulnak ki, hogy a vizsgálat tárgyát maga a kutató képzeli el saját maga számára, hiszen a megértés mindig alkotással jár és megfordítva. Némely egyetemeken fölhagytak azzal, hogy a tanár adja meg azokat a lehetséges témákat, amelyekről a diák dolgozatot írhat. Nemcsak célirányos vállalkozás (project) lehet az irodalmár vállalkozása, de vargabetűket író bíbelődés is, mert olykor fontosabb a megfelelő kérdések föltevése, mint a válaszadás. Az el nem ért bizonyosság néha tartalmasabb a megtalált igazságnál; a keresés gondolatébresztőbb a „hasznos” ismeretek elsajátításánál.

Valószínűnek tartom, hogy a 20. század végén az irodalom elemzőjének egyaránt éreznie kell a történetíró és az elméletalkotó tevékenységgel szemben megfogalmazható kétségeket. Némi merészséggel talán még azt is állíthatom, hogy a jó irodalomtörténészből és elméleti kutatóból nem hiányozhat a hajlam, hogy állandóan föltegye magának a kérdést, mi is az általa művelt tudományág lényege. Tévedésben leledzett a pozitivista kutató, mert abban a hitben élt, hogy a tudományos igazság kiderítésén fáradozott, s nem ismerte föl, mennyire kérdésessé tehető alapföltevések szerint végezte munkáját. Nemcsak mennyiségi vetülete van a megismerésnek; nem lehet egyszerűen úgy elképzelnünk, mint az ismeretek korlátlan és/vagy szüntelen fölhalmozódását.

A filológia jelentőségét nem szabad lebecsülni, de érvényességi körét sem célszerű kiterjeszteni. Olyan célelvű tevékenység, mely nem érintkezik a műalkotás létezési módjával. Egy olyan verssor, mint „Mi zokog mint malom a pokolban?” nem fejthető meg okadatulással. „A tudás akarása, a magyarázatok birtokbavételének szenvedélye soha nem vezet bennünket gondolkodó kérdéshez” – mondja Heidegger az *Unterwegs zur Sprache* című kötetben. „A tudás akarása éppenséggel nem akar várni az előtt, ami méltó a gondolkodásra.” Az értelmezés maga is nyelvjáték, melynek a költői beszédmód sajátosságára, nyelv és gondolat párbeszédére kell irányulnia. A források nem igazítanak el, hogyan értsük azt, hogy Vajkay Ákos „önmagát hívta ki”, mint ahogyan arra sem adnak választ, miért is idézi föl magában Novák Antal ezt a mondást: „Aki a lámpát viszi elől, gyorsabban megbotlik, mint aki követi.” A fordíthatóság fokozatai könnyen ráirányíthatják a figyelmet arra, ami lényeges egy műalkotásban.

Noha az elméleti kutatásnak önmagában van végső indokoltsága, ez természetesen nem jelenti, hogy ne volna egymásra utalva az irodalom történeti s elméleti vizsgálata. Az elméletalkotónak nemcsak történeti érzékkel, de esztétikai érzékenységgel is kell rendelkeznie. Ne próbálkozzék valaki elméleti kutatással, ha nincs füle a vershez vagy képtelen élvezni a regényeket. Persze, másfelől az is igaz, hogy az ízlés, mely részben született képesség, részint szerzett ismeretek függvénye, nem elegendő ahhoz, hogy valaki irodalomról beszéljen. A posztstrukturalizmus vagy a befogadásesztétika nem jelenthet visszatérést a beleérzéses élménybeszámolóhoz. Meghaladni valamit csakis annak alapos mérlegelése után lehet.

Irodalomtörténészeink joggal vetették az elmélet művelőinek szemére, hogy idegenkedtek attól, hogy magyar történeti anyagon mutassák be módszereiket. Ennek az volt egyik oka, hogy aki irodalomelmélettel foglalkozott Magyarországon, sokszor

beérte külföldi munkák eredményeinek ismertetésével, a méltatott könyvek s tanulmányok pedig természetesen nem utaltak magyar nyelvű irodalmi művekre. Ez azonban az éremnek csak egyik oldala. Másfelől azt sem lehet tagadni, hogy a magyar irodalomtörténet-írás túlnyomó része kevésbé mutatott érzékenységet a 20. század elején kibontakozott irodalomelméleti mozgalmak által fölvetett kérdések iránt. Nem túlzottan nagy azoknak az irodalomtörténeti tanulmányoknak a száma, melyeken érezhető az orosz formalizmus, német fenomenológia, cseh strukturalizmus, angol-amerikai új kritika, francia strukturalizmus, német hermeneutika és befogadásesztétika vagy francia-amerikai dekonstrukció hatása. Szándékosan hangsúlyozom túl az egyes irányzatok nemzeti jellegét, mert így talán jobban feltűnik irodalomkutatásunk történetének viszonylagos hiánya. Az említett irányzatok mind másutt alakultak ki, s nálunk inkább csak meglehetősen késedelemmel volt kisugárzásuk. Lukácsnak valóban igaza volt, midőn az elméletellenességet vetette a magyar kultúra szemére – függetlenül attól, hogy nagyon is föltehető a kérdés, mennyire mozdította elő irodalmunk értését az a szerző, ki *A történelmi regényről* írott könyvéből kihagyta a magyar irodalmat, és általában alig tett kísérletet arra, hogy olykor fölhívja a külföld figyelmét egy-egy magyarul írott műre.

Talán még azt a föltevést is megkockáztatnám, hogy az utóbbi évtizedekben elméleti érdeklődésű irodalmáraink már több készséget mutattak magyar művek történeti magyarázata iránt. Irodalomtörténet-írásunkból mintha jobban hiányoznék az ilyen hajlam az önkorrekcióra s önreflexióra. Ez is okozza, hogy eredményeink viszonylag kevésbé ismertek külföldön. A Hungarian Studies szerkesztőjeként fájdalmas gyakorisággal kell rábrednem, mennyire fordíthatatlanok irodalomtörténetészeink egyes munkái. Napjainkban a legtöbb nemzeti irodalom kutatói igyekeznek a nemzetközi szaknyelvhez alkalmazkodni. A mi irodalmunk korszakolása, műfajokat jelölő kifejezéseink, az egyes művek értelmezésekor használt nyelv alkotóelemei olykor nehezen ültethetők át más nyelvre. A Corvina Kiadó által németül, franciául s angolul is kiadott magyar irodalomtörténet bírálói is szóvá tették ezt, és a másik idegen nyelvű magyar irodalomtörténetről megjelent ismertetésekből is hasonló tanulságot lehet levonni. Az *Oxford History of Hungarian Literature* méltatói szinte kivétel nélkül kifogásolták, hogy a szerző művek s irányzatok jellemzésekor magyar nyelvű megjelöléshez folyamodott. Nem Czigány Lórántot kell hibáztatni ezért, sokkal inkább magunkat, hiszen ő a hazai szakmunkákra hivatkozott. Megoldhatatlan az olyan kifejezések megfelelő lefordítása, mint nemzeti klasszicizmus, népnemzeti irány, népi szürrealizmus vagy hosszú vers, és ebből azt lehet sejteni, hogy irodalomtörténet-írásunk nyelvének vannak olyan részalkotói, melyek egyértelműsítése legalábbis bizonytalanok mondható. Ugyanez lehetett egyik oka annak, hogy a Sőtér István által tervezett összehasonlító szempontú magyar irodalomtörténet nem valósult meg. Miként lehet elhelyezni az európai fejlődésben Berzsenyi, Petőfi s Arany költészetét vagy Mikszáth elbeszélő prózáját? Mi szecesszió s mi szimbolizmus Ady vagy Babits költészetében? Létezett-e magyar szürrealizmus? Hogyan is nevezzük franciául vagy angolul a népi írókat? Milyen nemzetközi irányzatnak lehet megfeleltetni a Nyugat harmadik nemzedékét?

Talán némileg megkönnyíthetné a választ e kérdésekre, ha az irodalomelmélet önnön tevékenysége mellett szabadon játszhatná a történetírást ellenőrző szerepét. Ehhez szükséges volna, hogy szerveesebb részét alkossa az oktatásnak. Bölcsészkaraink közül eddig egyedül a pécsi vezette be az irodalomelmélet rendszeres oktatását. Igaz, az ELTE-n már többen tartunk szakszemináriumot a műértelmező irányzatokról s módszerekről, sőt az elméleti képzés bevezetése is folyamatban van, de még évek kérdése, míg önálló tanszék létesülhet. 1993 első felében kísérletet tettem egyik amerikai órám meghonosítására. Amit az Indiana Egyetemen ki tudok adni a hallgatóknak olvasásra, azt Magyarországon olykor magamnak kell ismertetnem, a szakirodalom hazai hozzáférhetetlensége miatt. Ily módon aligha kerülhet sor vitára, pedig ez volna a fő értelme az ilyen jellegű foglalkozásoknak. Mi több, a külföldön jelentős hatású elméleti irányoknak oktatói bemutatása azt a veszélyt is magában rejt, hogy az ilyen ismeretterjesztés elvonja a magyar kutatót saját vizsgálódás folytatásától, ez pedig különösen baj olyan időszakban, amidőn a körülmények (a szakszerű könyvek kiadásának válsága, a kutatók megélhetési gondjai) egyébként is jórészt lehetetlenné teszik azt, hogy az irodalmár hosszabb távú kutatásba fogjon. Ha nem változik a helyzet, féltő, hogy az utókor nem sok olyan alapvető s eredeti könyvet fog találni, amelyet az 1990-es években készítettek magyar irodalmárok.

Elméleti kutatásaink egy része éppen a történetírás hitelének és nyelvének elemzésére irányulhat. Természetesen ez azt is jelenti, hogy magának az elméletnek eddigi alapföltevéseit is felül kell bírálni. Többségünk még mindig „költői eszközök”-ről értekezik irodalmi szövegek vizsgálatakor, megszámlálhatónak véli az egy versben található metaforákat, s az „ábrázol” és a „kifejez” szót használja leggyakrabban, ha történetmondó vagy lírai művet értelmez. Kérdés, vajon nem az irodalmi mű létezési módjának kissé avult felfogását tükrözi-e az ilyen szóhasználat, nem arra a hallgatólagos föltevésre vezethető-e vissza, hogy a jel nem nyelvi lényegét helyettesít. A stíluseszköz szó azért lehet félrevezető, mert azt sugallhatja, hogy az író tudatosan, eleve adott halmazból választ. Az ábrázolást vagy kifejezést emlegető irodalmár kicsit ahhoz a művészettörténészhez hasonlít, aki azt mondja el, mi is látható valamely festményen. Akár látja, akár nem a néző azt, amire fölhívják a figyelmét, mindkét esetben fölvethető a kérdés, vajon nem fölösleges-e az, amire a szakértő vállalkozik. Szó vagy betű szerinti s átvitt értelem, literális és metaforikus jelentés, szövegen kívüli s belüli, az irodalom külső s belső megközelítésének René Wellek s Austin Warren által hangoztatott szembeállítása, sőt általában jelenlét és hiány, véletlen és szükség-szerű, látszat s valóság, lehetséges és tényleges, meg- és kitalálás, adott és teremtett ellentéte is felülvizsgálható, hiszen arra csábít, hogy a föltételezett köznyelvtől eltérésben keressük az irodalmiságot, a prózától eltávolodásban a vers, illetve a költészet lényegét, egyenes arányt tételezzünk föl egy vers művészi értéke s a szövegében található metaforák száma között, vagy oly módon próbáljuk megállapítani egy leírás hitelét, hogy leíratlannak föltételezett világgal mérjük össze.

Újabb keletű felfogások is mérlegelésre várnak. A hatvanas években, a korai 20. század némely elméleti iskoláinak hatására, a műközpontúságot hangsúlyozták elméletíróink. Ha jól sejtem, ma már módosításra szorulhat e felfogás. Mindenekelőtt arra



kell emlékeztetnünk magunkat, hogy a műközpontúság viszonylag újabb keletű szempont. A reneszánsztól a klasszicizmusig inkább a műfaj, a romantikában viszont az alkotói egyéniség életműve számított elsődlegesnek. Az egyedi műalkotást korántsem lehet adottnak tekinteni. Mallarmé élete jelentős részében olyan művön dolgozott, mely soha nem készült el, Arany munkásságában sok a töredék, és a kritikai kiadások arra tanítanak, hogy sokszor nem éppen könnyű eldönteni, mi is nevezhető önmagával azonos, zárt műalkotásnak. Ismeretes, hogy Krúdy rövidebb elbeszéléseinek vagy József Attila egyes verseinek különböző változatai léteznek. A költészet folyamatos tevékenységnek is tekinthető, melynél a kész szöveg időnként kevésbé fontos lehet a keresésnél. Kérdéssé tehető a hit, mely szerint a mű visszafordíthatatlan folyamat eredményeként létrejött tárgy. Különösen akkor, ha még a szóbeliséget sem rekesztjük ki az irodalom köréből, és a szöveget nem jelenlétként, de az olvasó emlékezetében élő más szövegekkel kölcsönhatásban fogjuk fel. Ebben az értelemben igazat adhatunk azoknak, akik szerint „szövegek nincsenek, csakis értelmezések”, hiszen valamely művet ismerni mindig annyit jelent, hogy birtokunkban van egy magyarázata, amelyet mástól vettünk át vagy magunk alakítottunk ki.

Az sem magától értetődő igazság, hogy a műalkotás és a róla szóló szöveg létezési módja egyértelműen szembeállítható egymással. Nemcsak az önmagával azonos, zárt műalkotás eszménye, eredeti s utánpótlás szembeállítás, de talán alkotás és értelmezés ellentéte is a romantika örökségéhez tartozik. A strukturalizmust követő ellenhatás képviselői tehát nem egészen újat kezdeményeznek azzal a hallgatóságos föltevésükkel, mely szerint egy irodalmi művet létrehozni s róla beszélni több szempontból is hasonló tevékenység. Ha ez valóban így van, mű és értelmezés, sőt szépíró s értekező viszonya is átértelmezésre vár, mint ahogy az értelmezés hitelének kérdését is újra föl kell tenni. Hol vagyunk már az úgynevezett egzakt műelemző módszer eszményétől.

Nem vagyok türelmetlen azokkal szemben, akik elvetik Derrida szemléletét. Ugyanúgy lángelme és szemfényvesztő keverékét látom benne, mint Glenn Gouldban, aki olykor bohóckodott a képernyőn, Jonathan Cott kérdésére pedig azt válaszolta, „valójában nem szeretem Mozartot mint zeneszerzőt”. Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy vannak zenészek, akik megszólhatnak e véleményemért, mint ahogyan azt is jól tudom, némely irodalmár társaim csakis szélhámos ködösítőnek, mások viszont egyértelműen csodálatraméltó fenegyereknek tartják Derridát. A végletes indulatokkal szemben kétértelműnek mondanám a *De la grammatologie* s a *Glas* szerzőjének tevékenységét. Bizonyos mértékig egészséges ellenhatást hozott, másrészt viszonyt nyilvánvalóan üzleti szempont is vezetett a feltűnéskeltésben. Munkái alapján fölvehető a kérdés, vajon nincsenek-e határai az értelmezés szabadságának, lehetséges-e hagyomány nélkül magyarázni szövegeket. Noha egy műnek nincs „igazi” jelentése, létezhet helyesebb és kevésbé helyes megfejtése. Lehetséges, hogy Edwin Fischer meggyőzőbben tolmácsolja az *Appassionatát*, mint Glenn Gould. Az értelmezés hitelének kérdése Derrida némely szövegmagyarázatánál is föltehető. Másfelől viszont nehéz tudomást nem vennünk arról, ahogyan a dekonstrukciós irányzat francia képviselője kétségbe vonta a strukturalisták által alapvetőnek elfogadott kettős szembeállítások (bináris oppozíciók) érvényességét. Az ő hatásának is

következménye, hogy a legutóbbi évtizedekben az egyetemes nyelvten mintájára létrehozandó generatív poétika eszményét a nyelvjátékokról szóló felfogás hatása szorította ki.

A 20. század különösen sok példát szolgáltatott elméletírás és művészi gyakorlat kölcsönhatására. Hofmannsthal költeményei, drámái s szépprózája bajosan értelmezhetők, ha figyelmen kívül hagyjuk a Chandos-levél címen ismertté vált elmélkedését a nyelv válságáról, s *A tulajdonságok nélküli ember* olvasójának is célszerű ismerni Musil naplóit. Kérdés, vajon nem hasonló-e a viszony Babits vagy akár Kosztolányi szépirodalminak s értekezőnek nevezett munkái között. Esti Kornélról nemcsak novellák s versek, de tárcák is szólnak. A 20. század tele van olyan írókkal, kiknek értekező munkái aligha választhatók el a szépíróinak minősíthető alkotásoktól. Talán elég Valéryra, T. S. Eliotra, Bennre, Németh Lászlóra, Szentkuthyra, Hamvasra, Esterházyra hivatkozni. Az újabb példák a régebbi irodalomról alkotott képünket is módosíthatják. Vajon hol a határ kitalált és nem kitalált, fiction és non-fiction között például Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Schlegel vagy Kemény Zsigmond életművében?

Az adott műalkotásnak végső soron pozitivista eszményét félretéve nemcsak értelmezett és értelmező szöveg viszonyának újratisztázásával kell szembenéznünk. Két másik következménye is lehet a megváltozott kiinduló föltevésnek. Az egyiket így fogalmaznám meg: a műalkotás összefüggésrendszerben megtörténő eseményként fogható fel. Nem a textusban, de a kontextusban keresendő az irodalmiság lényege. A 20. századi avant-garde kultúra vizsgálatából is ezt a tanulságot lehet levonni. Akkor viszont szükséges visszatérnünk a szerzőség, sőt a szándékosság (intencionalitás) fogalmához, melyről az új kritikusok azt hitték, kiiktatható a művészettel foglalkozó vizsgálódásból. Nem korábbi nézetek föllevenítéséről van szó – hiszen a művészi befejezettség zárójelbe teszi az alkotó kilétét és föltételezett szándékait –, csupán arról, műalkotásnak szántak-e valamely tárgyat s elfogadható-e ez mások számára; költészeti szöveg-e a nyelv hozzánk valamely szövegben.

Talán elég a Duchamp által 1917-ben *Fontaine* címmel kiállított tárgyat fölidézni, hogy emlékeztessük magunkat arra, a pozitívizmustól örökölt módszer aligha teszi lehetővé 20. századi alkotások értelmezését. Lukács tevékenysége intő példa lehet arra, hogy az elméletírónak nem szabad elszakadnia saját korának művészetétől. Természetesen ennek az igazságnak is érvényes a fordítottja: a jelenkori vagy akár 20. századi művek értelmezéséhez elengedhetetlenül szükséges szembenézni korábbi szövegekkel. Greimas Maupassant egyik novelláján, Barthes Balzac egyik kisregényén, Julia Kristeva Antoine de La Sale 1456-ban befejezett *Jehan de Saintré* című regényén, Todorov a *Dekameron* történeteiben mutatta be, hogyan képzei el egy elbeszélő mű szerkezeti elemzését. A regényírás köztudottan igényli a hagyományt. A műfaj magyar öröksége kétségkívül sokkal kevésbé gazdag, mint a franciáé, mégis feltűnő, milyen keveset tudunk arról, milyen szerkezeti megoldások is jellemzik 1900 előtti elbeszélő prózáinkat. Ha a nem egyenesvonalú történetmondást tekinthetjük a modern elbeszélő művek egyik fontos jellemzőjének, akkor *A Bálteky házat* korát igencsak előremutató műként tarthatjuk számon. Amikor a nézőpont fontosságát

hangsúlyozzuk 20. századi regényeinkben, hajlamosak vagyunk megfeledkezni arról, milyen meghatározó jelentősége van Jósika Miklós regényeiben. Ez az egyoldalúság is arra vezethető vissza, hogy a 20. századi elméleti iskolák tanulságai nem eléggé hatottak irodalomtörténet-írásunkra, s így kissé elavult az a kép, amely bennünk él a Nyugat-mozgalom előtti irodalmunkról.

Nehogy félreértessem, nemcsak a 19. század második felében uralkodott filológiára gondolok, amikor elmélet és művek ellentmondását hozom szóba. Annyiban még az orosz formalisták korai tevékenysége is pozitivistának tekinthető, amennyiben a mű immanens megközelítésére bátorított, lehetségesnek tartván, hogy nyelvi elemzéssel kimutatható az irodalmiság. Amidőn avantgarde-ot emlegetek, azért gondolok elsősorban olyan képviselőire, mint Duchamp, Schwitters, Cage vagy Arno Schmidt – szemben mondjuk az élete túlnyomó részében múzeumi tárgyakat készítő Picassóval, az újklasszicista eszményt vállaló Sztravinszkijjal vagy T. S. Eliottal, vagy akár a magát nagyon helyesen konzervatív zeneszerzőnek tekintő Schönberggel is –, mert a legelőször említettek tevékenysége tanította meg arra a műértelmezőt, hogy a kérdést nem így helyes föltenni: mi is a műalkotás, hanem sokkal inkább így: mikor műalkotás egy szöveg vagy tárgy. A művészetnek éppúgy nincs önmagában adott belső lényege, mint az emberi énnak vagy akár a valóságnak. A jeltudomány nyelvén szólva, az irodalom mibenléte nem alaktani, még csak nem is jelentéstani, de pragmatikai kérdés. Nagyon is elképzelhető, hogy valamely szöveg egy adott időszakban s helyen létező közösség számára műalkotás, máskor és másutt, tehát más olvasók szemszögéből viszont nem minősül annak. Ha nem lehet alaktani, szerkezeti elemzéssel kimutatni a különbséget két szöveg között, melyek közül az egyik műalkotás, a másik nem az, akkor a műfajokat is szöveg s olvasó viszonyaként foghatjuk fel, mint ahogy az sem bizonyos, hogy a giccset rosszul, fogyatékosan megszerkesztett művel lehet azonosítani, vagyis fölmerül a lehetőség, hogy a giccs mibenlétét egy tárgy és egy befogadó viszonyának sajátosságában is, vagy akár elsősorban abban lehet keresni.

Annyi mindenesetre valószínű, hogy valamely szöveg használatától függ, irodalomnak tekintendő-e az vagy sem, és milyen műfajhoz sorolható. Hol bezáródik, hol kinyílik a művet körülvevő kontextus, s olvasni annyit jelent, mint szüntelenül új összefüggésrendszerbe helyezni a szöveget. E befejezetlen folyamat kánonok lerombolását hozhatja magával. Mind több szöveg kerülhet egymással kölcsönhatásba, s ennek az is következménye lehet, hogy az értelmezés nem egyszerűen párbeszéd, de alighanem vég nélküli folyamat.

Ismét csak hadd emlékeztessenek arra, az irodalomelmélet tanulságai érzékenyen érinthetik az irodalomtörténet-írást. Kérdés például, ha az erdélyi emlékiratírók munkáit irodalmunk részének tekintjük, miért rekesztjük ki abból a 19. vagy akár 20. századi történetírást. Vajon nincs-e helye politikai szónoklatoknak a reformkor vagy a Cassandra-levélnek az 1860-as évek irodalmában, s nem olvasható-e Szalay László befejezetlenül maradt *Magyarország története* vagy Horváth Mihálynak *Rajzok a magyar történelemből* címmel 1859-ben Hatvani álnéven megjelent könyve éppúgy az irodalom rendszerének alkotójaként, mint Arany nagykőrösi balladáit, Kemény

regényei s *Az ember tragédiája*? A *Három nemzedék* nem olvasandó-e együtt a *Tündéerkerttel*? A történetmondás nyugati kutatói már régen együtt tárgyalják Fielding regényeit Hume vagy Gibbon történetírói munkáival. Dickens és Carlyle, Balzac és Sainte-Beuve egyazon paradigma részeként is felfoghatók, mint ahogyan a Huszadik század, a Nyugat, A Szellem s a Ma körének tevékenysége is egymáshoz viszonyítandó, ha meg akarjuk tudni, mit is jelentett a kultúra modernsége Magyarországon a huszadik század elején. Széchenyi naplójának olvasója sokszor elébe megy az irodalmárnak, aki mintha kissé vonakodnék belátni, hogy alig létezik olyan megkülönböztető jegy, melynek alapján e szöveghalmazt egyértelműen el lehet választani *A karthausitól*, a *Gyulai Páltól*, *Az apostoltól* vagy a *Bolond Istóktól*. Duchamp híres kijelentése – „Ha valaki művészetnek nevezi, akkor művészet” – arra is figyelmeztet, hogy alaktani ismérvekre hivatkozva nem lehet szembeállítást tenni műalkotás és nem műalkotás között. Az elbeszélés vizsgálata (a narratológia) egyértelműen azt bizonyítja, hogy a történetírás szerkezeti sajátosságai jórészt hasonlítanak a regény fölépítésének alapelveire. Ha pedig ez így van, akkor több figyelmet kell szentelnünk a kitaláltság (fikcionalitás) egyáltalán nem könnyen egyértelműsíthető fogalmának. Elsősorban itt is pragmatikai vizsgálattól remélhetünk eredményt.

Bod Péter vagy Toldy Ferenc mást értett irodalmon, mint Gyergyai Albert, és a 20. század végi olvasónak ismét joga van, hogy saját felfogást valljon ebben a kérdésben. A talált költészet, az idézet kultusza s az önéletrajzi regény különböző változatai szükségessé teszik, hogy elméletíróink átfogalmazzák az irodalomnak azt a szemléletét, melyre nálunk még mindig a romantika s a szecesszió nyomja rá bélyegét. Ismeretes, hogy a líra–epika–dráma hármasság először Antonio Minturno 1559-ben megjelent *De poeta* című munkájában fogalmazódott meg. Korántsem szükségszerű, hogy e rendszer továbbra is érvényes maradjon. Meg lehet kérdezni, vajon a 20. század végén, amikor már bajos írni fűgát és szonátát, sőt a szobrászat s a festészet önálló létezése is veszélybe került, s egyre esendőbbnek látszanak a művészet hagyományossá vált intézményei, a hangversenyterem, a képtár vagy a könyv, vajon nincs-e veszélyben a művészet függetlensége, nem válik-e egyre nehezebbé a különbségtévesztés irodalom és más beszédmódok között, nem szűnik-e meg a líra s a regény érvényessége, nem hiteltelenedett-e az a hiedelemrendszer, amely nélkül bajosan képzelhető el regényolvasás. Mivel sem az intézmények, sem a műfajok nem örök érvényűek, hihetőleg újra kell gondolnunk, mit jelent a funkcionalitás és az esztétikai autonómia viszonya az irodalomban.

Amennyiben azt szeretnők tudni, mire ösztönözheti az irodalomtörténészt az elméleti kutatás, talán az lehet a válasz: valószínűleg üdvös lenne, ha minél több hatástörténeti, azaz Wirkungsgeschichte jellegű vizsgálat folynék, hogy lássuk, mennyiben változott az idők folyamán az a tevékenység, amelyet olvasásnak nevezünk. Ha pedig az irodalom felfogásának és olvasásának megváltozását figyelembe véve teszem föl újra a kérdést: mi is az irodalomelmélet föladata, a következő választ adhatom: az elméleti vizsgálatnak az lehet elsődleges célja, hogy kérdésessé tegye az eddigi kutatás alapföltevéseit. A tanulás az úton levés állapotához hasonlít. Hajlandóságot, készséget tételez föl annak elfelejtésére, amit eddig tudtunk, s ez természetesen

azt is jelenti, hogy az elméleti kérdések iránt fogékony irodalmár türelemmel viseltetik különböző felfogásokkal szemben, mert tisztában van azzal, hogy nincs egyedül üdvözítő módszer az értelmező tevékenységben, egyetlen irodalmár végső szókincsének indokoltságát sem lehet bizonyítani, hiszen alapfogalmai bajosan elemezhetők. Az is hivatása az elméletírónak, hogy megnehezítse a történeti folyamatok kutatójának munkáját, fogas kérdéseket tegyen föl neki, és elriassa őt attól, hogy egyszerű megoldásokhoz folyamodjék. Enélkül aligha van értelme annak, hogy irodalommal foglalkozzunk.