

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Önértelmezés és regényelmélet

Közismert tény, hogy az angolszászok nem szívesen alkotnak elméleti rendszereket. Regényelméletük kezdetei is a gyakorlati tapasztalatból levont következtetésekre vezethetők vissza. Fielding elbeszélő műveinek értekező részeiben tett kísérletet elméletinek tekinthető következtetések megfogalmazására, és Clara Reeve is saját történeteinek tanulságait foglalta össze *The Progress of Romance through Times, Centuries and Manners* (1785) című értekezésében, amely a regényt oly módon állította szembe a románnal, hogy e kettősség maradandó hatást tett az utókorra – példaként talán elég Northrop Frye magyarul is kiadott, *Anatomy of Criticism* (1957) című munkájára vagy Tzvetan Todorov elbeszéléssel foglalkozó kötetére hivatkozni.

Meglehetősen elterjedt vélemény, hogy a legújabb kor angolszász regényelmélete a *The Art of the Novel* című kötetel veszi kezdetét, mely az új kritikus Richard Palmer Blackmur bevezetőjével 1934-ben jelent meg, s voltaképp annak a sorozatnak a bevezetőit tartalmazza, amely *The Novels and Tales of Henry James* címmel 1907 és 1909 között jelent meg, s általában New York Edition néven ismert.

James tevékenysége egyszerre tekinthető az angolszász hagyomány megerősítésének és cáfolatának. Meg volt arról győződve, hogy az elméleti igény hiánya súlyos fogyatékoság az irodalom értelmezésében, s élénk érdeklődést tanúsított más nyelvű irodalmak iránt, ám végül is saját gyakorlatából próbált levonni elméleti következtetéseket.

Természetesen túlzás volna azt állítani, hogy az angolszász regényelmélet föllendülése kizárólag James egyéni kezdeményezésével hozható összefüggésbe. Az elbeszélő próza átalakulására s egyúttal az olvasási szokások módosulására is visszavezethető. Míg a 19. század közepén az angol közönség jelentős része folytatásos regényeket, a század végén már inkább rövidebb elbeszéléseket olvasott. E váltás óhatatlanul is gazdaságosabb szerkesztésre ösztönözte az alkotók egy részét. Persze tagadhatatlan, hogy James sokkal magasabb mércét állított olvasói elé, mint legtöbb kortársa. Jórészt ezzel magyarázható korabeli népszerűtlensége. 1884 elején a Macmillan Kiadó alig több, mint két font jogdíjat tudott fizetni az írónak „hét vagy nyolc kötet egyévi forgalma alapján” (KAPLAN, 1999, 267). Az utókor természetesen azzal érvelhet, hogy James a következő nemzedékek számára írt, de nem feledhető, hogy csakis azért állhatott szemben a korízlással, mert örökölt jövedelme biztosította számára a függetlenséget. Jellemző, hogy

amidőn *The American* címmel 1877-ben megjelent regényét Edward Compton színműként akarta előadni, boldog befejezést kért a szerzőtől, vagyis arra ösztönözte, hogy a két főszereplő házasságának meghiúsulását kettejük esküvőjével cserélje ki. Még alkotói pályafutásának legmagasabb pontján, 1900 körül sem tudott megélni írói munkásságából: a mintegy ötezer dollárnyi évi jogdíját a családi vagyonból származó háromezerrel kellett kiegészítenie (KAPLAN, 1999, 465), és élete végén, 1913-ban a Heinemann cég öt kötetéért alig több, mint nyolc fontot küldött neki szerzői jövedelemként, ugyanakkor, amidőn londoni lakásának negyedévi bére negyvenkét fontra rúgott (JAMES, 1987a, 607–608). Noha 1878 és 1912 között a lipcsei Tauchnitz Kiadó tizenhat kötetét jelentette meg *Collection of British Authors* című sorozatában, nemzetközi ismertsége nem volt elég ahhoz, hogy 1911-ben a jelöltek közül ő kapja az irodalmi Nobel-díjat. Az értékelés megváltozását bizonyítja, hogy az akkori nyertes Maeterlincknek műveit ma még franciául is kevésbé ismerik, mint James alkotásait – a Gallimard Kiadó népszerű Folio sorozatában az amerikai születésű szerző jónéhány alkotásával, az egykor híres belga író viszont egyetlenegyvel sem szerepel.

Noha korántsem igaz, hogy James műveinek gyökeres átértékelése kizárólag a regényelmélet föllendülésével magyarázható, nem tagadható, hogy a hatástörténetben fontos szerepet játszottak olyan értelmezések, amelyek jelentékenyen járultak hozzá az irodalomelmélet alakulásához. *The Golden Bowl* című, legutolsó befejezett regényéről Virginia Stephen készítette az egyik legkorábbi méltatást (STEPHEN, 1905), kit az utókor Woolf néven ismer. Ugyanez az írónő 1917-ben James kései önéletírásáról, két évvel később érkező műveiről, 1920-ban leveleiről (WOOLF, 1961), 1921-ben szellemhistóriáiról (WOOLF, 1958) írt. 1913-ban a *New Criticism* egyik előfutára, Ford Madox Ford, az avantgarde távlatából a mű azonosságának megszüntetését (HUEFFER, 1913), 1918-ban pedig a *Little Review* Henry James munkásságát tárgyaló különszámában Ezra Pound már kifejezetten az elméleti igényt (POUND, 1960), T. S. Eliot pedig az allegória meghaladását és a „mélyebb lélektan” iránti fogékonyságot (ELIOT, 1945, 115–116) emelte ki James munkásságából. „Választékos elméjére semmiféle eszme nem tudott romboló hatást tenni.” (ELIOT, 1945, 110) Ez a későbbi évtizedekben gyakran idézett állítás mintegy előrevetíti az új kritikusoknak azt a föltevését, hogy James regényei az irodalomelmélet szempontjából költeményeknek tekinthetők; éppúgy jellemzi őket a többértelműség és az ironia, mint Shakespeare műveit.

Hogyan jutott el James regényelméleti föltevések megfogalmazásához? Ha erre a kérdésre keresünk választ, hétféle szöveget kell figyelembe vennünk: más szerzők műveiről írt tanulmányait, leveleit, naplóföljegyzéseit, önéletrajzi írásait, önértelmező történeteit, átdolgozásait, végül kifejezetten elméleti jellegű értekezéseit. Tekintélyes életművének itt csak töredékére hivatkozhatom, mielőtt eljutnék a New York Edition kötetének már említett előszavaihoz, melyek tevékenységének elméleti tanulságait tartalmazzák.

Felfogásának kialakításában döntő szerepet játszott az angol, francia, orosz, német s olasz regények mérlegelése. Különösen erős hangsúllyal fogalmazta meg hiányérzetét a legnépszerűbb angol regényekkel szemben: 1865-ben Dickensről azt ál-

lapította meg, hogy „hiányzik belőle a bölcséleti igény”, egy évvel később pedig Trollope műveiben is hasonló fogyatékosagra hívta föl a figyelmet, kifogásolván, hogy „egyszerűen képtelen az elme” megközelítésére (JAMES, 1963b, 9, 12). 1879-ben jelentős amerikai elődjének, Hawthorne-nak munkásságáról készített könyvében azzal érvelt, hogy a művészi teljesítmény nem pusztán egyéni erőfeszítésen múlik: „meglehetősen sok történelemre van szükség ahhoz, hogy egy kevés irodalom létrejöhessen”, és egyúttal az allegóriát (talán Coleridge, talán Goethe ösztönzésére is) „a képzelőerő könnyebb fajsúlyú tevékenységének” nevezte, azzal érvelvén, hogy az elbeszélőt nem jellemeknek, de „egyazon elmeállapot festőiesen elrendezett képviselőinek” teremtésére ösztönzi (JAMES, 1967, 23, 70, 111). Négy évvel későbbi az a Trollope-ról írt újabb értekezés, amelyben az allegória egyfelől a naturalizmussal, másrészt a művészet a művészetért eszménnyel van szembeállítva, s már legalább annyira szerepel az olvasás, mint az írás módjaként, annak megnyilvánulásaként, „amit a németek korlátolt világképnek neveznének” (JAMES, 1970, 121).

Az összehasonlítást James általában az angolszász irodalomértés fogyatékoságainak megvilágítására használta, de ez egyáltalán nem jelentette, hogy föltétlenül tisztelte volna a korabeli külföldi elméleteket. Noha Taine-hez barátság fűzte, *Az angol irodalom történetéről* azt írta, hogy „csodálatra méltó írásmód, de meglehetősen tökéletlen tudomány”, nem irodalomtörténet, hanem „hatalmas méretű esszé”, melynek ilyen címet kellett volna adni: „Összehasonlító áttekintés arról, miként nyilvánul meg az angol elme irodalmi művekben”. Pozitivistá elvi alapjait határozottan elutasította, egyenesen azt állítva, hogy a munka „jórészt annyiban sikeres, amennyiben ellentmond” a benne kifejtett elméletnek (JAMES, 1963b, 15, 17–18). A szerző minduntalan a „tényeken” lovagol, miközben nemcsak „eltúlozza az éghajlat hatását az angol jellemre” (JAMES, 1957, 52), de rosszul írja le ezt az éghajlatot, „érzéketlen az angolok hanghordozásának (diction) árnyalatai s titkai iránt, s következetesen képtelen megérteni sajátos esztétikai felfogásukat” (JAMES, 1957, 60). „A hittételesség csúcsá”-nak nevezte a francia szerző felfogását, azt állítván, hogy műveiben „a hangnem egészében véve kioktató; minden mondat ex cathedra kijelentés” (JAMES, 1957, 46).

Az a tény, hogy James el akarta kerülni az általa Taine munkásságában észrevelt ellentmondást általánosítás és egyedi jelenségre vonatkozó megfigyelés között, vagyis olvasói és alkotói tapasztalatából vonta le saját elméleti következtetéseit, tökéletesen érthetővé teszi, miért pályafutása vége felé írta elméletinek nevezhető értekezéseit. Tevékenységében döntő szerepet játszott az újíráris és újraolvasás. Az alkotástól az értelmzéshez vezető folyamatra ékes példa, hogy már 1873-ban újírta Balzac *Le Chef-d'oeuvre inconnu* című történetét *The Madonna of the Future* címmel. Ennek az önértelmező történetnek a jelentőségét legújabbban Hans Belting német művészettörténész foglalta össze, kiemelvén, hogy James a modernség és a remekmű eszményének összeegyeztethetlenségét, sőt a műalkotás tárgyi azonosíthatatlanságát fogalmazta meg (BELTING, 2001, 134–136). Értekezőként James némi késéssel értelmezte át a francia szerző munkásságát: a szóban forgó történet megírásának évtizedében még realista (JAMES, 1878, 96), mintegy negyedszázaddal később viszont már romantikus szerzőként

méltatta Balzacot (JAMES, 1963b, 210). Szemléletének módosulására döntően hatott a képzőművészet – jellemző, 1902-ben már arra hivatkozott, hogy Balzac „nagyszerű prózája Turner szemével láttatja a Loire vidékét” (JAMES, 1963b, 210).

James irodalommal és képzőművészettel foglalkozó írásai között tagadhatatlan az összefüggés. Nincs kizárva, hogy eredetileg festészeti élményei ösztönözték arra, hogy másodlagos értékűnek vélje az allegóriát, az pedig egészen nyilvánvaló, hogy a távlat és a nézőpont regénybeli fontosságát festmények elemzéséből vezette le. Mondhatnók úgy is, Jamesnek festményekre vonatkozó megfigyeléseire vezethető vissza az, hogy a távlat s a nézőpont utóbb kulcskérdéssé vált a regény elméletében. A megisztításra (restaurálásra), a színek megváltozására s az átfestésre, valamint a művek erősen változó értékelésére vonatkozó észrevételei ösztönözték arra, hogy az alkotások koráról, sorsáról értekezzenek, s hatásukat történetként fogja föl. Fiatal éveiben bátyjához hasonlóan ő is tanult rajzolni, sőt a szabadban festésre is vállalkozott, élete végén pedig erősen foglalkoztatta „a fölismerés, hogy a művészetek lényegüknél fogva egyek” – önéletrajzában ezért nevezte példamutatónak az olyan alkotót, mint Fromentin, ki többféle művészi tevékenységet folytatott (JAMES, 1956a, 294) –, sőt még Wagner alkotásait is szívesen hallgatta a Covent Gardenban (JAMES, 1987a, 334), kinek művészete korábban távol állt tőle.

Aligha véletlen, hogy a modernség szellemét képviselő szerkezeti elemzőket követően a posztmodernség strukturalizmus utáni értekezői is szívesen hivatkoznak szövegeire, hiszen mind a képeknél, mind irodalmi alkotásoknál a befogadás módjára összpontosította figyelmét. A néző általa hibásnak tartott igényét 1878-ban így jellemezte: „A művésznek történetet vagy példabeszédet kell elmondania; festménye nem lehet kép, ehelyett tanítania kell, nem fölépítés és szín, de élet és tapasztalat termékeként kell megjelennie” (JAMES, 1956b, 168). Műértelmezőként a „szem nevelését” tekintette céljának, s ahogyan a költészetben s a regényben is bölcséleti igény érvényesülését kereste, úgy a festőtől is azt várta, hogy „elmélkedve lásson”, mert csakis így vélte elérhetőnek a „többértelműséget”, mely számára a művészi hatás zálogát jelentette (JAMES, 1956b, 230, 184, 299).

Elveinek kialakulására jelentékenyen hatott, hogy nem kívánt eleget tenni a maga korában uralkodó olvasói igényeknek. „Hála égnek, nincsenek politikai nézeteim” – írta 1892-ben, elutasítván az irányregény eszményét (JAMES, 1998, 122). Amikor W. H. Howells kifogásolta, hogy Hawthorne-ról írott, könyvében vidékiességgel vádolta meg amerikai elődjét, megismételte azt a véleményét, hogy a regény művészi sikere nemcsak egyéni tehetségen múlik: „A regényíró kialakult és intézményesedett erkölcsökre, szokásokra, gyakorlatokra, beidegződésekre és viselkedésekre támaszkodik.” (JAMES, 1978, 267) A saját regényeivel szemben megfogalmazott bírálatra pedig ezt válaszolta említett kortársának: „Megértem, hogy szerkesztőként a »vidám befejezéseket« kell előnyben részesítenie [...]. Az olvasóknak joguk van az efféle kielégülésre, de meggyőződésem, hogy én nem adhatom meg nekik, amit kívánnak.” (JAMES, 1987c, 150) „Az emberek nem művészetet várnak Öntől, hanem segítséget, bátorítást” – írta neki G. B. Shaw 1909-ben (JAMES, 1987, 380). Nem rokonszenvezett a tanító szándék ilyen eszményével; már 1879-ben leszögezte, hogy irtózik az „általánosításoktól”. „Semmiről nincs

végső szavam” – állította (JAMES, 1987b, 161), mintegy előrevetítve T. S. Eliot korábban idézett észrevételét. Ha történeti személyre vonatkozó eseményt használt föl valamelyik művének megalkotásakor, mindig megváltoztatta a neveket, mert az olvasónak a történeti személyre vonatkozó előzetes ismeretét a kitalált, elképzelt világ öntörvényűségének megzavarásával társította. „A történelmi regény szerintem eleve arra van ítélve [...], hogy olcsó legyen” – állította, s azzal érvelt, hogy e műfajváltozat bizonyos „együgyűséget” vár az olvasótól (JAMES, 1987c, 332). Nem tagadta, hogy Scott műveinek „van bája”, de a gondolati igény hiánya miatt a művészet gyerekkorával hozta összefüggésbe őket (JAMES, 1987a, 226). A szerkezeten mérte valamely regény művészségét, s egy bizalmas magánlevélben még Tolsztoj és Dosztojevszkij általa is nagyra becsült műveinél is szóvá tette „a szerkesztettség hiányát, a gazdaságosság s az építkezés elhanyagolását” (1987c, 400). Eltökélt szándéka volt, hogy az eredetileg ponyvaműfajnak számító regényt az általa legmagasabb rendűnek tekintett művészeti ágak színvonalára emelje. „Úgy olvasom, ahogyan a legnagyobb zenét hallgatom” – írta Joseph Conradról, kit Angliában működő kortársai közül a legtöbbre becsült (JAMES, 1987c, 367).

James felfogása a maga korában kétségkívül élesen szemben állt a közzélekedéssel. Ennek legékezebb bizonyítéka az a vita, amelyet H. G. Wellszel folytatott. Wells a huszadik század elején a legtöbbet olvasott írók közé tartozott. 1903-ban egyik könyve négyezer példányban kelt el. James *The Ambassadors* című regényéből – amely ma a korai huszadik század kiemelkedő teljesítményének számít – ugyanannyi idő alatt mindössze négy példányt vásároltak meg (JAMES, 1979, 188). Noha a két író eleinte baráti levelekben vitatkozott a regény mibenlétéről, kettejük eltérő véleménye utóbb óhatatlanul is éles ellentétbe vezetett. 1914-ben James hosszabb eszmefuttatást bocsátott közre, *Az ifjabb nemzedék* címmel, melyben bírálta az olyan regényeket, amelyek „a tények áradatát” az „egy darab élet híres közhelyére” hivatkozva kínálják a közönségnek, miközben beérik „puszta szemléltetéssel” és igen „laza” szerkesztéssel (JAMES, 1979, 196, 204). Conrad egyik művét említette ellenpéldaként, melyben „a számos és eltérő hangok”-nak összjátékát oly módon írta le, mely rokonságot mutat azzal, amit később Bahtyin többszólamúságnak vagy párbeszédszerűségnek nevezett (JAMES, 1979, 202–203). Kiinduló állítása – mely szerint „a regény jelenlegi helyzete Angliában nagyrészt megfelel a kritika helyzetének” (JAMES, 1979, 178) – összefüggést teremtett a regényírás alacsony színvonala és a szakszerű regényértelmezés hiánya között.

Wells ellencikke, *A kortárs regény* egyértelműen James felfogásának kárhoztatásával indítja gondolatmenetét, amennyiben elítéli, ha valaki „úgy tekinti a regényt, mintha olyan jól meghatározható volna a fölépítése, mint a szonetté”, s a következő meghatározást adja: „A regényíró olyan emberek és dolgok bemutatására vállalkozik, akik éppoly valódiak, mint amilyenekkel egy társaskocsin találkozunk. [...] A regénytől elválaszthatatlanok az erkölcsi következtetések.” (JAMES, 1979, 135, 143) A szerzői kiszólások védelmére egy év múlva ismét visszatért Wells, Jameshez írt egyik levelében: „Ön számára az irodalom a festészethez hasonlóan cél, számomra az irodalom az építészethez hasonlóan eszköz, amelyet használnak. [...] Inkább szeretném, ha újságírónak, mint ha művésznek neveznének.” (JAMES, 1979, 264)

James, ki elég sokat írt építészetről, s gyakran éppen ezt a művészeti ágat rokonította a regényírással, határozottan elutasította az idézett szembeállítást („a megkülönböztetését festői s építészeti forma között teljesen érvénytelennek és üresnek tartom”), s visszautalt arra, hogy már vitájuk elején, 1902-ben olvasás és átértelmezés szoros kapcsolatában látta a művészet befogadásának lényegét: „Csakis úgy olvasom el valaki másnak a regényét, hogy közben *átírom* – még abban az esetben is, ha örökbecsű alkotásról van szó. *Atírni* annyit jelent, mint újraszerkeszteni.” (JAMES, 1979, 81) Arra is emlékeztetett, hogy Wells műveinek olvasásakor igyekezett elfelejteni saját előítéleteit: „Úgy olvastam Önt [...], hogy teljesen félretettem a kritikának, a fölépítésnek elveit, a szerencsés írásmódra vonatkozó előfeltevéseket, a módszer eszményét vagy a megszerkesztés szent törvényeit, amelyeket mindenki mást olvasva igyekszem figyelembe venni, afféle számomra vonzó, noha kevésbé körvonalazott elmélet jegyében.” (JAMES, 199, 166)

Wells úgy válaszolt pályatársának érveire, hogy egy Jamesnek szentelt fejezetet iktatott be *Boon* című gunyoros kötetébe, mely 1915-ben jelent meg. Négy okkal magyarázta James regényeinek népszerűtlenségét. Először arra hivatkozott, hogy idősebb pályatársa más művészeti ágakkal rokonította a saját tevékenységét: „sosem jött rá, hogy a regény nem festmény”. A nyelv téves felfogására is hivatkozott, azt állítván, hogy „Henry James olvasásában a hatalmas metaforák megmászása a legfőbb öröm és erőfeszítés”. Azt is szóvá tette, hogy e regények üzenete nem egyértelmű, mert szerzőjük „nem is akar rájönni a dolgok nyitjára”. Végül s leg súlyosabb vétekként az önértelmezést említette, azt, hogy az amerikai születésű szerző „újabbán saját magát magyarázza” (WELLS, 1915, 103, 104, 105, 109).

Némi túlzással lehetne azt mondani, hogy Wellsnek sikerült rátalálnia azokra a jellemző vonásokra, amelyek miatt James munkássága fölértékelődött az elmúlt évszázad során. A négy kifogás közül a legutóbb említett alighanem a New York Edition már említett előszavaira célozhat, de vonatkoztatható akár a naplóföljegyzésekre, önéletrajzi kötetekre, sőt önértelmező történetekre is, amelyek nyilvánvalóan előkészítették az életműből levont tanulságok végső összegezését.

James naplóföljegyzései merőben különböznek más írók hasonló szövegeitől, hiszen nem időszakos eseményekről adnak számot, hanem művek megtervezésével foglalkoznak, vagyis azzal, ahogyan a csírából, adott motívumból kidolgozás révén történet lesz. A hangnemet állandó önellenőrzés határozza meg, melyből nem hiányzik az öngúny. „Amikor kidolgozásra vállalkozom – írja egy alkalommal –, el vagyok veszve, mert ez az én kísértésem és örömöm. Túlzottan félek az *olcsó hatástól*. Nem kell félnem, mert ennek az én esetemben kevés a valószínűsége.” (JAMES, 1987a, 130) A szerkesztést a cselekedetek lelki indokoltásával és a jelenetszerű bemutatással kapcsolta össze. Utólag mindkettő a regényelmélet sokat emlegetett fogalma lett.

A kialakuló regényelmélet egészen más vetületének nyomai ismerhetők föl önéletrajzi műveiben. Az amerikaiak sokáig hazafiatlansággal vádolták, hiszen elég gyakran bírálta szülőhazáját, Európába költözött, sőt élete végén brit állampolgár lett. Mélyen átérezte a tér- és időbeli viszonylagosságot. Egy 1883-ban megjelent

könyvében olvasható a következő fejtegetés: „Ha az ember – ahogyan mondani szokás – forgott a világban, elveszítette azt az érzését, hogy honfitársainak szokásai föltétlen érvényű szentségek, noha ezek mindaddig boldoggá tették, amíg közöttük élt. Nagyon sok pátriával megismerkedvén látni lehet, hogy közülük mindegyikben tekintélyes számú az olyan kiválóság, aki egyedül a helyi beidegződéseket ismeri el pallérozottnak. Az ember attól a pillanattól fogva lesz világpolgárrá, amidőn számára már bármilyen szokásrendszer egyformán parlaginak tűnik fel.” (JAMES, 2001, 71) Mielőtt azonban azt hinnők, hogy e kijelentés egyike a James műveiben oly ritka általános érvényű igazságoknak, hozzá kell tenni, hogy ugyanebben a kötetben annak hangsúlyozása is megtalálható, hogy a másik művelődés megértésének korlátai vannak. „Bármely idegen országra vonatkozó észrevételeink nagyon is felületeseek, ezért megjegyzéseinket szerencsére nem e bennszülötteknek szánjuk; ők bizonyára tiltakoznának az arcátlanul hamis kép láttán.” (JAMES, 2001, 51)

Az értékek térbeli viszonylagosságának gondolata készítette arra, hogy elismeréssel szóljon a németek „nagyszerű metafizikai szókincséről” (JAMES, 1903, 1: 213), amelyet végül is nem tudott elsajátítani. Élete végén készített visszaemlékezéseiben megemlítette, hogy „a német prózát sokkal nehezebben megközelíthetőnek” találta a franciánál, de a *Die Wahlverwandtschaften* nagyon mély hatást tett művészetének kialakulására (JAMES, 1956a, 255).

Magától értetődik, hogy a térbeli eltéréseket időbeliekre vezette vissza. A *The Madonna of the Future* szerzője nem hitt örök értékekben. Egyfelől némely kortársainak „indokolatlanul magas hírnevét” emlegette (JAMES, 1903, 1: 269), másrészt értékvesztésre is utalt, amidőn a saját korának műélvezőit a múltéval hasonlította össze: „Több dolog van a birtokunkban, mint amennyi az ő rendelkezésükre állt, de kevesebb helyet tudunk szorítani e dolgoknak életünkben s elménkben, s így bármennyire kifinomultabb az ízlésünk, kevesebbet használjuk [...]. A minőségre előnytelenül hat a mennyiség; csak ezzel az utóbbival büszkélkedhetünk.” (JAMES, 1903, 1: 17)

A preraffaeliták s az impresszionisták kortársaként rendkívüli érzékenységgel vett tudomást arról, hogy az ő korában egyszerre érvényesült a múlt megőrzésének és a gyökeres átértékelésnek az igénye. „A közgyűjteményekben és a palotákban hol radikálisok, hol konzervatívok vagyunk” – állapította meg (JAMES, 1987b, 289). Erősen foglalkoztatta a kérdés, mi is a viszony művészi érték s a „kegyetlen, végzeteszerű történeti érzék” (JAMES, 1987b, 355) között. Az olasz művészet múltja s jelene közötti színvonalkülönbség megerősítette kételyét a haladással szemben. Föltehetően Ruskin ösztönzése is hozzájárult ahhoz, hogy a korábbi művészetet olykor a későbbinél is többre becsülte: Fra Angelico, Filippo Lippi vagy Ghirlandaio egyes képeit jobban szerette Raffaello némely alkotásainál, s Giotto, a ravennai mozaikok vagy etruszk emlékek is közel álltak hozzá.

Bizalmatlan volt minden olyan elképzelés iránt, mely megfelelést tételezett föl társadalmi haladás és a művészetek alakulása között. Nemcsak azért, mert úgy vélte, politikai szándék vezérelte kortársai – így Shaw vagy Wells – meglehetősen szokványos alkotásokat hoztak létre, de azért is, mert 1904-ben, midőn több évtizedes távollét után szülőházába látogatott, egyre növekvő távolságot érzelt anya-

gi jólét és szellemi igényesség között. Jellemző, hogy *The American Scene* című úti beszámolója 1907-ben csak megcsonkítva jelenhetett meg, s az első teljes kiadást csak a sajtó alá rendező angol költő, W. H. Auden hírneve tette lehetővé, 1946-ban. Ez a könyv a hagyományt az ízlés előfeltételének nevezi, s az amerikai termékekről a következő jellemzést adja: „Csak berendezések, jelképek, szükségmegoldások vagyunk [...], s noha költségesek, semmi közünk folytonossághoz, felelősséghez, továbbításhoz, és egyáltalán nem törődünk azzal, mi is lesz velünk azután, hogy elvégeztük a jelenlegi föladatunkat.” (JAMES, 1968, 11)

James a hagyományt nyelvként határozta meg. 1904-ben Amerikában tartott egyik előadásában azt a föltevést fogadta el kiindulópontnak, mely szerint a nyelv „élő szervezet”, és megkockáztatta az észrevételt, hogy a sokféle bevándorló által jól-rosszul beszélt amerikai „nem is nyelv vagy nagyon szegényes nyelv” (JAMES, 1905, 46), hiszen nem testesít meg közös emlékezetet. Mivel az a cél vezérelte, hogy a regényben a nyelvnek olyan jelentős szerepet biztosítson, mint amelyet a verses költészetben játszik, meg volt arról győződve, hogy művei „a fordíthatatlanság aranyketrecébe vannak zárva”. Ahogyan francia fordítójának írta: „Forma és szövet (texture) még a legkevésbé összetett irodalmi alkotásban is azonos a lényeggel; a húst nem lehet elválasztani a csonttól. A fordítás – bármennyire dicséretes – arra tesz erőfeszítést, hogy a szerencsétlen húst *leszakítsa*, ami annyit jelent, hogy az élőlény elajul a vérvesztéségtől.” (JAMES, 1955, 107)

Mennyiben hasonló a regény nyelvének értelmezése a New York Edition kötetéhez írt előszavakban? Mielőtt válaszolnék e kérdésre, célszerű megemlíteni, hogy e kései értekezések némely állítását megelőlegezte a *The Art of Fiction* című korábbi eszmefuttatás. 1884-ben James a *Longman's Magazine* hasábjain körvonalazta a regényírásnak azt a módját, amelyhez képest ellenhatásként képzelte el saját tevékenységét. Az angol nyelvű olvasók körében komoly hatású protestáns közösségek szemléletével hozta összefüggésbe azt a felfogást, mely szerint a szerkezet keresésének van létjogosultsága a festészetben, de nincs az irodalomban, mert ez utóbbinak az a célja, hogy „épületes vagy szórakoztató legyen”, és ez csakis akkor érhető el, ha a történet „szerencsés végkifejlettel, jutalmak, nyugdíjak, férjek, feleségek, csecsemők, milliók, utóhangszerű bekezdések és vidám megjegyzések végső kiosztásával” ér véget (JAMES, 1963, 52–53).

Milyen ellenezményt fogalmaznak meg ezzel az érvénytelennek tekintett felfogással szemben a kései előszavak? Valahányszor szerves képződménynek nevezik a műalkotást, a romantika örökségéhez kapcsolódnak. A szerves növekedés gondolata „hozzásegít ahhoz, hogy könnyűszerrel meglássuk: lényeg és forma súlyos megkülönböztetése a valóban megmunkált műalkotásban maradéktalanul megszűnik” (JAMES, 1962, 115). James szemléletének összetettségére jellemző, hogy ugyanakkor építkezésként és kirakós játékként is értelmezte a regényt, sőt a működő gépezet metaforájához is folyamodott (JAMES, 1962, 54). Nemcsak ebben a vonatkozásban, de zűrzavar és fölépítettség viszonyának megfogalmazásakor is előrevetítette az avantgarde képviselőinek nézeteit: „Az összefüggések valójában sosem érnek véget, és a művésznek az a rendkívüli feladata, hogy a saját mértana szellemében olyan kört rajzoljon, amelyhez képest ezek az összefüggések látszólag belül he-

lyezkednek el. [...] Az arra irányuló erőfeszítés, hogy valóban lássunk és láttassunk, nem csekély föladat, tekintettel arra az állandóan működő erőre, mely zűrzavar idéz elő. A nagy dolog az, hogy maga a zűrzavar is a legélesebb valóságok egyike, melynek éppúgy van színe, mint alakja s jellege.” (JAMES, 1962, 5, 149) Nem győzte eléggé hangsúlyozni, hogy a fölépítettség soha nem keltheti az erőszakoltság hatását. „A következtetést az olvasónak kell levonnia a saját tapasztalatából” – ahogyan a *The Figure in the Carpet*-hez írt előszóban megjegyezte (JAMES, 1962, 229).

Ez az 1896-ban közölt önértelmező történet összhangban van a nyelvről Amerikában tartott előadásnak, illetve a francia fordítóhoz intézett levélnek a szellemével. Mivel többször írtam róla (SZEGEDY-MASZÁK, 2001), ezúttal csak arra emlékeztetnék, hogy az ebben az elbeszélésben szereplő regényíró a megértést nyelvi tevékenységként tünteti föl. Az „új kritikusok” az elbeszélő jelenlétét megszüntető, tárgyiasnak nevezett regényírás képviselőjét látták Jamesben. A hermeneutika újravallásával az öntükrözés került a figyelem középpontjába. Legtöbbször a kései művek értelmezéseiben lehet erről olvasni, holott e sajátosság már korai alkotásokban is megfigyelhető. A szerző harmadik regénye, *Az amerikai* (1877) például lépten-nyomon arra emlékezteti az olvasót, hogy írott szöveget tart a kezében, s az utolsó fejezetben a főhős arra a következtetésre jut, hogy „mintegy becsukhatja s félreteheti a könyvet”, amelyben szerepelt (JAMES, 1963a, 321). A művészet mibenléte s befogadása is szóba kerül a regényben, mely a Louvre-ban játszódó jelenettel kezdődik. Christopher Newman amerikai üzletember a remekműveket keresi. Mit tekint remekműnek? Amit az útikönyvében csillaggal jelölnek s amit éppen másol valaki. A szereplőt az Újvilág fölfedezőjének emlékére keresztelték Christophernek, s a vezetékneve szerint „új ember”. A másolatokat jobban csodálja az eredetieknél. Murillo madonnájának másolójától rögvest az iránt érdeklődik, mennyibe kerül a munkája. Newman egyszerre testesíti meg történeti érzék s művészi ízlés hiányát. Veronese *Kánai menyegzője* azért tetszik neki, mert „megfelel nagyravágyó elgondolásának, ilyen ragyogónak képzelte el a lakomát” (JAMES, 1963, 14). Nem a festményt látja, hanem azt, amire a kép utal. Nem jutott el annak fölismeréséhez, hogy a „képben el kell tűnnie a vonatkozásnak, mely a festő által használt mintaképre (Urbild) utal” (GADAMER, 1986, 150).

Azok a történetek, amelyekben James műalkotást szerepeltet, olykor az értékek változékonyságára hivatkozva vonják kétségbe a remekmű eszményének hitelét. A *Roderick Hudson* (1875) egyik szereplője, a festő Gloriani szerint „nincs lényeges különbség szép és csúnya között; átfedik egymást és kibogozhatatlan módon összekeverednek; nem lehet megmondani, hol kezdődik az egyik s hol végződik a másik” (JAMES, 1960, 83). Ennél messzebbmenő következtetés vonható le az amerikai születésű írónak olyan alkotásaiból, amelyekben magának a műalkotásnak tárgyi azonosíthatósága válik bizonytalanná. „Valamely műben talán éppen a mű megkérdőjelezése a leglényegesebb alkotórész” – ahogyan Maurice Blanchot, a *The Turn of the Screw* (1898) egyik értelmezője állítja (BLANCHOT, 1959, 270). A *Middle Years* (1893) olyan íróról szól, aki sosem képes befejezni a műveit: „Dencombe szenvedélyesen javította, átalakította a nyelvezetet. Számára sosem volt végleges a fölépítés.” (JAMES, 1945, 303)

A *The Turn of the Screw* egyfelől önmagára zárt történet, másrészt az újraolvasás példázata. A bevezető fejezet „közvetlenül egy történet elmondása után kezdődik és egy másik történet elbeszélése előtt ér véget” – állapította meg a kisregény terjedelmű szöveg egyik értelmezője (JAMES, 1999, 255). A második történetben szereplő nevelőnő, aki azt a feladatot kapta, hogy gondját viselje két gyerekeknek, idegen világban találja magát, ahol nehéz tájékozódnia. „Elveszttem az útvesztőben; nem látok igazságot” – énekli Benjamin Britten 1954-ben bemutatott operájában, mely az elbeszélés alapján készült, s annak egyik lehetséges értelmezését adja. Két gyerekről szól a történet, „ami annyit jelent, hogy a csavar kétszer fordul” – jegyzi meg a karácsony este összegyűlt társaság egyik tagja. A metaforikus cím, a kettős fordulat után kiindulópontjához visszatérő körmozgás azt sugallja, hogy az elbeszélés nem ad kulcsot az általa fölállított rejtvény megfejtéséhez.

A kerettörténet szerint a nevelőnő utólag papírra vetette a vele egykor történeteket, mintegy második kísérletként az értelmezésükre. A már húsz éve halott nevelőnő kéziratát a tűzhelyet körülülő társaságnak Douglas nevű tagja olvassa fel. Emlékezetből nem akarja elmondani az általa olvasottakat. „Le van írva a történet” – mondja a hallgatónak. „Kulcsra zárt fiókosban van – évek óta. Írhatok az emberemnek és elküldhetem neki a kulcsot, hogy küldje el a papírköteget, ha megtalálja.” Amidőn a társaság egyik tagja, Mrs. Griffin a nevelőnőre vonatkozó kérdést tesz föl – „Kibe szeretett bele?” –, Douglas talányos szavakkal válaszol: „A történet nem mondja meg, nem ad kézzel fogható, közönséges választ.” A szöveg 1908-ban kiadott, apró részleteiben módosított változatához írt előszóban James „a tökéletes egyneműség kikezdhetetlen könnyedségét” tulajdonította e művének, amely „a legkevésbé sem hajlandó kiszolgáltatnia magát a komoly kritikának” (JAMES, 1962, 169). A nevelőnő példát ad az olvasónak arra, hogy meglássa, „önmaga számára gondolatban létrehozza” a gonoszt (JAMES, 1962, 176), vagyis ne szemlélje, de résztvevője legyen a lejátszódó történetnek. A *The Turn of the Screw* megjelenése óta igen sokféle értelmezést váltott ki – a mélylélektanitól a vallásosig (JAMES, 1999). A kérdés, vajon a nevelőnő gonosz erőkkal vagy csak saját képzelgéseivel folytat küzdelmet, végső soron az értelmezés hitelére és lezárhatatlanságára vonatkozik.

Azok a posztstrukturalista irodalmárok, akik a mű többszövegűségéről (heterotextualitásáról) értekeznek, joggal hivatkozhatnak Henry Jamesre, aki az újraolvasást újraírással azonosította, s valahányszor ismét kiadták egy művét, igyekezett átfogalmazni a szöveget. Jellemző példaként egy 1895 februárjában közrebocsátott kötet elején olvasható „Megjegyzés”-t idézném: „E korábbi történetek mindegyikét átdolgoztam s kijavítottam – sok részletet teljesen újraszövegeztem. Más szóval, igen szabadon bántam velük, a tulajdonnevek egy részét megváltoztattam, egy esetben pedig a címet is kicseréltem.” (JAMES, 1885)

Ford Madox Ford már 1913-ban kiadott könyvében foglalkozott James két történetének különböző változataival (HUEFFER, 1913), az író egyik titkárnője pedig visszaemlékezéseiben szólt arról, hogyan változtatta meg korai műveit a New York Edition készítésekor (BOSANQUET, 1924). Ez az áttérés a kézzel írásról a gépbe mondásra a legutóbbi években joggal keltette föl azoknak az érdeklődé-

sét, akik az ismereteket közlő, továbbító s feldolgozó közegek (médiások) szerepét vizsgálják az irodalomban (KITTLER, 1995, 452–453). Lezáratlan a vita, hogyan értelmezhető két fejezet eltérő sorrendje a *The Ambassadors* (1903) című regénynek a 20. század első évtizedében megjelent kiadásában (MCGANN, 1995), mint ahogy arról is különböznek a vélemények, a korai műveket eredeti alakjukban vagy évtizedekkel későbbi átdolgozásban érdemesebb-e olvasni. Annyi bizonyos, hogy sok esetben számos változat létezik, s ez annyit jelent, hogy kritikainak nevezhető kiadás hihetőleg csakis számítógépes alakban lesz megvalósítható.

A regény szüntelenül újraírja önmagát és kérdéssé teszi a lejegyzés módját. Az olvasónak afféle szerkesztőként különböző változatokat kell mérlegelnie, ami erősen növeli az értelmezés lehetőségeinek a körét. Késlelteti, sőt felfüggeszti azokat a döntéseket, amelyek nélkül nem lehet megfogalmazni a mű jelentését. Ilyesféle szavakkal összegezhető Henry James örökségének az a része, amely leginkább időszerűnek bizonyulhat a 21. század elején.*

Hivatkozások

- BELTING, Hans (2001), *The Invisible Masterpiece*, London, Reaktion Books.
- BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BOSANQUET, Theodora (1924), *Henry James at Work*, London, The Hogarth Press.
- ELIOT, T. S. (1945), *On Henry James*, in *The Question of Henry James: A Collection of Critical Essays*, ed. F. W. DUPEE, New York, H. Holt and Co., 108–119.
- GADAMER, Hans-Georg (1986), *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- HUEFFER, Ford Madox (1913), *Henry James: A Critical Study*, London, Martin Secker.
- JAMES, Henry Jr. (1878), *French Poets and Novelists*, London, Macmillan and Co.
- JAMES, Henry (1885), *Stories Revived: First Series*, London, Macmillan.
- JAMES, Henry (1903), *William Wetmore Story and His Friends: From Letters, Diaries, and Recollections*, New York, Grove Press.
- JAMES, Henry (1905), *The Question of Our Speech – The Lesson of Balzac: Two Lectures*, Boston and New York, Houghton, Mifflin and Co.
- JAMES, Henry (1945), *The Short Stories*, New York, Random House.
- JAMES, Henry (1955), *Selected Letters*, New York, Farrar, Straus and Cunady.
- JAMES, Henry (1956a), *Autobiography*, New York, Criterion Books.
- JAMES, Henry (1956b), *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, London, Rupert Hart-Davis.
- JAMES, Henry (1957), *Literary Reviews and Essays on American, English, and French Literature*, New Haven, CT, College and University Press.

* A tanulmány alapjául az OTKA (T 042844 sz.) által támogatott Veszprémi Regénykollokviumon (2003. november 20–21.) elhangzott előadás szövege szolgál.

- JAMES, Henry (1960), *Roderick Hudson*, New York, Harper and Brothers.
- JAMES, Henry (1962), *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York, Charles Scribner's Sons.
- JAMES, Henry (1963a), *The American*, New York, Signet.
- JAMES, Henry (1963), *Selected Literary Criticism*, London, Heinemann.
- JAMES, Henry (1967), *Hawthorne*, London, Macmillan.
- JAMES, Henry (1970), *Anthony Trollope in Partial Portraits*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 97–133.
- JAMES, Henry, (1978), *Letters: Vol. II, 1875–1885*, London, Macmillan.
- JAMES, Henry (1987a), *The Complete Notebooks*, New York–Oxford, Oxford University Press.
- JAMES, Henry (1987b), *Italian Hours*, New York, Ecco Press.
- JAMES, Henry (1987c), *Selected Letters*, Cambridge, MA and London, The Belknap Press.
- JAMES, Henry (1998), *Letters from the Palazzo Barbaro*, London, Pushkin Press.
- JAMES, Henry (1999), *The Turn of the Screw: Authoritative Text – Contexts – Criticism*, eds. Deborah ESCH, Jonathamn WARREN, New York, W. W. Norton and Co.
- JAMES, Henry (2001), *Portraits of Places*, London, Duckworth.
- JAMES, Henry–H. G. WELLS (1979), *A Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction, and their Quarrel*, Westport, CT, Greenwood Press.
- KAPLAN, Fred (1999), *Henry James: The Imagination of Genius: A Biography*, Boston and London, The John Hopkins University Press (1. kiad. 1992).
- KITTLER, Friedrich A. (1995), *Aufschreibesysteme 1800–1900*, 3., vollst. überarb. Aufl., München, Wilhelm Fink.
- MCGANN, Jerome (1995), *Revision, Rewriting, Rereading: or „An Error (Not) in The Ambassadors”*, in *Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship*, ed. David McWHIRTER, Stanford, CA, Stanford University Press.
- POUND, Ezra (1960), *Henry James*, in UÖ, *Literary Essays*, London, Faber and Faber (1. kiad. 1954), 295–338.
- STEPHEN, Virginia (1905), *Mr. Henry James's Latest Novel*, in *The Guardian*, 22 February, 339.
- SZEGEDY-MASZÁK, Mihály (2001), *Henry James and the Hermeneutic Tradition*, in *Literary Canons: National and International*, Budapest, Akadémiai, 145–154.
- WELLS, H. G. (1915), *Boon, The Mind of the Race, The Wild Asses of the Devil, and The Last Trump: Being a First Selection from the Literary Remains of Boon, Appropriate to the Times*, Prefaced for publication by Reginald BLISS, with an Ambiguous Introduction by H. G. WELLS, New York, George H. Doran Co.
- WOOLF, Virginia (1958), *Henry James's Ghost Stories*, in UÖ, *Granite and Rainbow: Essays*, San Diego–New York–London, Harcourt, Brace, Jovanovitch.
- WOOLF, Virginia (1961), *Henry James*, in UÖ, *The Death of the Moth and Other Essays*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books (1. kiad. 1942), 112–134.