

Hetek óta terveztük már, hogy elmegyek. A költözés napján kérdezte, mi a baj, mondtam, semmi, csak megszakad a szívem. Ugyan már, ő még nem adta fel, hogy olyan valakivel legyen, akit szeret, és akivel jól is érzi magát. Már azt sem tudja elképzelni velem, hogy például egy hétvégén elmegyünk valahova két napra, és jó. Találjak én is mást. Én nem akarok. Ne aggódjam, nem a jövő hétre kell megtalálnom, nevetett.

Krisztiánnak vitt valami ételt, amit aznap főzött, felszállt a buszra, én egy másikra, dolgozni mentem, felvettek egy moziba jegyszedőnek, teremtarakítónak. Nyolc óra hibbant ácsorgás a szakításunk után. A Móriczra érve letértem az aluljáróba, ott kevesen járnak (furcsa, hogy nem használja szinte senki). Jobb lett volna rendesen kibőgni magam, de késésben voltam, siettem fel a villamoshoz.

(Folytatása következik.)

Bárány Tibor

SZÉPIRODALOM VS. LEKTÚR

Egy rossz fogalmi megkülönböztetésről*

1. A kánon peremén

Képzelnék el, hogy egy fejlett irodalmi érzékkel rendelkező marslakó időt és energiát nem sajnálva végigolvassa az összes magyar nyelvű kötetet, amely az elmúlt tizenkét hónap során megjelent vagy kereskedelmi forgalomba került Magyarországon, valamint részletesen áttekinti a nyomtatott és internetes kulturális sajtót, a napilapok rövid könyvkritikáitól és hétvégi mellékleteitől kezdve a vaskos irodalmi folyóiratokig és kis példányszámú időszak kiadványokig. (Tegyük fel, a magyart anyanyelvi szinten beszéli, és nem jelent számára nehézséget, hogy eligazodjon e roppant terjedelmű írásos anyagban, mi több, képes bonyolult összefüggéseket felfedezni.) Ezután kérjük meg, számoljon be az élményeiről, lehetőleg csupán a lényegre koncentrálni, mert a mi kognitív kapacitásunk – az övével ellentétben – bizony igen csak véges.

Marslakóink hosszasan sorolná a megfigyeléseit, de egy különös jelenségre már az elején felhívna a figyelmünket: bár havonta sok száz oldalnyi könyvkritika és elemző tanulmány lát napvilágot, bizonyos irodalmi műfajok szinte „láthatatlanok” a professzionális irodalomértelmezők számára. Ilyen műfaj a detektívregény, annak mind az amerikai *hard-boiled*, mind a klasszikus, Agatha Christie-féle analitikus változata (a kisebb műfaji alkategóriákról: a bűnregényről, a tárgyalótermi krimiről, a kultúrtörténeti detektívregényről, a rendőrségi krimiről stb. már nem is beszélve); a thriller, az

* A ZSURNALISZTÁK, BELLETRISZTÁK. AZ IRODALMON INNEN ÉS TÚL címmel megrendezett XVII. JAK Tanulmányi Napokon (2010. április 16–17., Petőfi Irodalmi Múzeum) elhangzott előadás szerkesztett és jelentősen bővített változata. Szeretnék köszönetet mondani a konferencia résztvevőinek a vita során elhangzott megjegyzéseikért, valamint Bátorin Zsoltnak, Bezeczy Gábornak, Faragó-Szabó Istvánnak, Komlós Andreának, Kovács Dávid Márknak, Márton Miklósnak, Mráz Attilának, Pöntör Jenőnek, Reich Orsolyának, Réz Annának, Szeszler Dávidnak, Tőzsér Jánosnak, Varga Bálintnak, Vári Györgynek és Veres Máténak, hogy elolvasták és részletes kommentárokkal látták el a tanulmány korábbi változatait. A szöveg az MTA–TKI támogatásával készült.

ifjúsági kalandregény, a romantikus szerelmes regény vagy annak újabb változata, a szingliregény, a regényes életrajz, a science-fiction, a horror, a fantasy, a kémregény, az erotikus és pornográf irodalom különböző műfajai, a „spirituális kalandregény” vagy ezoterikus nevelődési regény, a regényes útirajz, a humoros irodalom különböző műfajai, a politikai kulcsregény vagy a publicisztikus hevületű társadalmi szatíra – és a sort még hosszan folytathatnánk.

Mi a közös ezekben a műfajokban? Első pillantásra nem sok minden, marslakónk tanácsstalansága érthető. Nincsenek olyan irodalmi konvenciók, amelyek mindegyik műfajhoz hozzátartoznának, sem pedig olyan poétikai jegyek, amelyek e műfajok általános ismertetőjegyéül szolgálnának. (Legfeljebb talán valamiféle családi hasonlóság fedezhető fel közöttük – ám legalább ennyi családi hasonlóság fűzi őket az összes többi műfajhoz.) Ha viszont nem csupán magukra a műfaji konvenciókra és a szövegek poétikai jegyeire koncentrálnak, azonnal feltűnik a hasonlóság: ezek azok a műfajok, amelyeket a „lektúr” vagy a „szórakoztató irodalom” címkéjével szokás ellátni, élesen megkülönböztetve őket a „magasirodalom”, az „igényes irodalom” vagy egyszerűen csak a jelző nélküli „szépirodalom” hitelesítő stemplijével ellátott műfajoktól.¹

A metaforikát jól ismerjük: az a szöveg, amely nem tartozik az igényes, értékes szépirodalom jól körülhatárolt területéhez, már „túl” van az irodalmon, voltaképpen nem is irodalom. (Következésképpen szerzője sem „író”, hanem legfeljebb „tiszteséges mesterember” vagy „becsületes iparos”; rosszabb esetben „kóklér”, aki „könyvnek látszó tárgyakkal” házal.) Vagy ugyanennek a térbeli metaforának a vertikális változata: a művek világa „magas” és „alacsony” régiókra oszlik, és nem lehet kérdéses, vajon a „magasirodalom” vagy az „alacsonyirodalom” alkotásait kell-e fontosabbnak és értékesebbnek tartanunk. A magasirodalom az igényes írásművészet szférája, ahová az alacsonyirodalom művei nem nyerne beocsáztatást. (Némi átjárás azonban elképzelhető: nagy írók képesek rá, hogy bizonyos műfajokat „felemeljének” a magasirodalomba. Ám ilyenkor nem a műfaj válik magasirodalmivá, hanem maga a szöveg, amely „megnemesíti”, irodalmilag igényessé formálja az alacsony műfaj konvencióit. Mint ahogyan fordított irányú mozgásra is találhatunk példát: sajnos a magasirodalom eszközeit is lehet igénytelenül, a tömegek sekélyes ízléséhez igazítva, *ergo* „művészileg alacsony színvonalon” alkalmazni; a „kultúrjavak” időnként „lesüllyednek”). Vagy ugyanez egy költőibb metaforával: az Irodalom Szent Csarnokai őrzik az örök kulturális értékeket, ahová nem hallatszik be a könyvfogyasztó tömegek és az irodalmi piac barbár lármája.

Mi lehet az oka, hogy a szórakoztató irodalom vagy lektúrirodalom műfajai a kánon peremére szorultak? Mint a legtöbb kulturális jelenségnek, ennek is elsősorban történeti okai vannak. A népszerű irodalomként felfogott lektúrműfajok virágzásának elengedhetetlen feltétele a legalább megközelítőleg jól működő irodalmi-kulturális piac: átgondolt stratégiát követő profi kiadókkal, valódi piaci versennyel és tudatos fogyasztókkal. Mindezek hiányában semmi nem garantálja, hogy az irodalmi termelés folyamatát valóban a széles olvasóközönség elvárásai alakítsák – márpedig ez, úgy tűnik, lényegileg hozzátartozik a „népszerű irodalom” gyakorlatához. (Természetesen erős kultúrpolitikai irányítás esetén is beszélhetünk valódi könyvsikerekről és az olvasók kegyeiért folytatott versenyről, ám ilyenkor a közönségsiker – vagy épp a csúfos bukás – nem szavatolja, hogy a fogyasztók értékítéletei érdemben befolyásolják az irodalmi szcena eseményeinek jövőbeli alakulását. Hiába tartják nyilván az eladott példányszámot, ha az ebben kifejeződő befogadói visszacsatolás nem lehet hatékony – hacsak a kultúrpolitika irányítói úgy nem döntenek, hogy egy-egy területen szabadjára engedik

a piaci versenyt.) Talán mondani sem kell: a szocializmus évtizedei alatt nem álltak fenn az említett feltételek, így nem alakulhatott ki virágzó magyar lektűrirodalom; és ez az idő ahhoz is épp elég volt, hogy a huszadik század első felében relatíve széles olvasóközönsséggel rendelkező, javarészt (de nem kizárólag!) fordításokból és „magyarításokból” álló szórakoztató irodalom műfaji nyoma kitörlődjene a kulturális emlékezetből.²

A minőségi magyar lektűr hiánya azonban csupán az egyik ok, amellyel számolnunk kell. Legalább ilyen fontos szerepet játszik a magyar irodalomkritika néhány öröklődő esztétikai és módszertani előfeltevése. Ezek az előfeltevések, amelyeket a kortárs irodalomkritikusok többsége kimondva-kimondatlanul elfogad, lényegében „láthatatlanná” teszik a kritikai nyilvánosság számára a lektűrirodalom műveit. (A két tényező természetesen összefügg. Ha létezett volna minőségi magyar lektűr, idővel ez a szóban forgó előfeltevések felülvizsgálatára kényszerítette volna az irodalmárokat és a kritikusokat. Gondoljunk csak Arthur Conan Doyle, Agatha Christie vagy *horribile dictu* Stephen King életművének lassú „klassziczizálódására” az angolszász kulturális világban.) A továbbiakban ezeket az esztétikai és módszertani előfeltevéseket fogom megvizsgálni. Amellett fogok érvelni, hogy az előfeltevések elméletileg gyenge lábon állnak, és elfogadásuk káros hatással lehet az irodalomkritika napi gyakorlatára, ezért fel kell adnunk őket. Végül előállok majd egy lektűrdefinícióval – egy olyan definícióval, amely lehetővé teszi, hogy a „lektűr” kifejezést tisztán leíró értelemben, ne pedig érték kategóriaként használjuk az elemzések során.

Persze joggal a szememre vethetné valaki, hogy csupán fantomokkal hadakozom. Hiszen az elmúlt évtizedben nagyot változott a magyar irodalomkritika és az irodalomtudomány. A nyomtatott és elektronikus sajtó vezető orgánumai immár rendszeresen közölnek lektűrökről szóló rövidkritikákat (elsősorban a *Népszabadság*, a *KönyvesBlog* vagy a hetilapok közül az *Élet és Irodalom*, a *Magyar Narancs*, sőt elvéve a *Heti Válasz*), mi több, az irodalomtudomány érdeklődése is megélenkült a téma iránt: komoly elemző tanulmányok, tematikus folyóiratszámok, szakmai monográfiák és tanulmánykötet-sorozatok foglalkoznak a lektűrirodalom műfaji kérdéseivel. Gondoljunk csak Bényei Tamás, Bánki Éva, Benyovszky Krisztián, Menyhért Anna vagy Miklós Ágnes Kata tanulmányaira és köteteire, a *Kalligram* és a *Prae* tematikus különszámaira vagy a dunaszerdahelyi Lilium Aurum Kiadó PARAZITA KÖNYVEK sorozatára. Vagy lapozzuk fel a Szegedy-Maszák Mihály főszerkesztésében megjelent, három kötetben közreadott, legújabb magyar irodalomtörténeti kézikönyvet: önálló tanulmány foglalkozik Rejtő Jenő írásművészetével (Veres András tollából). A felsorolást hosszan folytathatnánk. Kissé túlzás tehát azt állítani, hogy a kortárs kritika teljesen vak lenne a lektűrirodalom fejleményeire, nemde?

Nos, meglehet. A magyar irodalomtudományos és kritikai klíma valóban nagyon megváltozott az utóbbi időben. Mindazonáltal még ma sem természetes vagy magától értetődő, hogy a napi- és hetilapok rendszeresen szemlézzék a lektűrirodalom legfrissebb termését (a detektívregény kritikai pozíciói örvendetesen megerősödtek, ám a többi műfaj nincs ilyen szerencsés helyzetben), és továbbra is meglehetősen ritkaság, hogy lektűrelemzésekkel találkozzunk egy-egy irodalmi folyóirat hasábjain. Másrészt az irodalomtudományos érdeklődés nagyjából nem magukra a lektűr műfajokra irányul, hanem arra, hogyan használja fel és forgatja ki e műfaji konvenciókat a kortárs „magasirodalom”. Az elemzők többsége arra kíváncsi, hogyan érthetjük meg a klasszikus detektívregény működését a posztmodern anti-detektívregény irányából. (Félreértés ne essék: nem azt állítom, hogy a krimivel foglalkozó irodalmárok többsége elfogadná

a lektúrműfajok értéktelenségével kapcsolatos előfeltevéseket; és természetesen azt sem állítom, hogy mindegyikük a posztmodern anti-detektívregényt tekintené kiindulópontnak az elemzés során. Csupán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy sokuk számára még mindig lényeges és fontos kérdés a detektívregény és a „magasirodalom” viszonya. Ami nem meglepő, hiszen – teljes joggal – abból indulnak ki, hogy a detektívregény műfaji kódjainak alkalmazása már eleve előhívja az olvasó tudását e hierarchikus megkülönböztetésről, tehát minden krimi áttételesen a műfaj irodalomtörténeti és kanonikus helyzetéről is szól. Elismerem, a lektúrkonvenciók működésében megjelenő műfaji reflexió valóban felforgató hatással lehet a megmerevedett irodalomtörténeti kategóriarendszerünkre nézve, és ez a reflexió elsősorban a műfaji határátlépések esetében válik érzékelhetővé – ám ennél már csak az lehet felforgatóbb hatással, ha teljes egészében eltekintünk a lektúrműfajok és a magasirodalmi műfajok állítólagos értékkülönbségétől és az elemzett szöveg műfajának feltételezett kanonikus helyzetétől.)

Harmadrészt, és ez a legfontosabb: nem az a célom, hogy részletesen bíráljam a kortárs magyar irodalomkritika gyakorlatát. Írásom nem a mai magyar irodalomkritikáról szól, nem annak vélt vagy valós hibáival foglalkozik (természetesen polemikus hevülettel); ezért is hiányoznak belőle az idézetek és a hivatkozások. Sokkal inkább arra az elméleti kérdésre keresem a választ, milyen egy olyan irodalomfelfogás, amely nem tekinti elemzésre és rendszeres kritikai figyelemre méltónak a „népszerű irodalom” műveit; melyek azok a teoretikus és módszertani előfeltevések, amelyek „eltüntetik” az irodalomkritikai nyilvánosság teréből a lektúrműfajokat. Mint jeleztem (és még jelezni is fogom), úgy gondolom, hogy a kortárs kritikusok többsége osztja ezeket az előfeltevéseket, ám e mellett az állítás mellett nem fogok érvelni. Ha tévednék, és az általam szorgalmazott szemléleti változás már réges-rég lezajlott (vagy nem is kellett lezajlania, mert soha nem voltunk a változás „innenső” oldalán), ez nem érinti gondolatmenetem lényegét. Lehet, hogy fantomokkal hadakozom – ám ezúttal az érdekel, mit mondanak ezek a fantomok, nem pedig az, hogy megfelel-e nekik valaki a valódi világban.

2. Öröklődő előfeltevések

Az első öröklődő előfeltevés magát a megkülönböztetést, a szépirodalom és a populáris irodalom értékalapú szembeállítását fogalmazza meg:

(A) *A magasirodalom és a populáris irodalom megkülönböztetésének elve*: a magasirodalom művei lényegileg különböznek a populáris irodalom műveitől (a lektúroktól), és ez a különbség értékkülönbséget generál köztük.

A Megkülönböztetés Elve kimondja: minden magasirodalmi műhöz találhatunk legalább egy olyan tulajdonságot, amellyel a populáris irodalom művei nem rendelkeznek, és ez a tulajdonság felelős a magasirodalmi mű esztétikai értékéért. (És *csak ez* a tulajdonság felelős érte. Odaértett általános feltevés: ez a szóban forgó tulajdonság vagy tulajdonságcsoport az esztétikai érték egyetlen lehetséges forrása. Másképpen fogalmazva: e tulajdonság vagy tulajdonságcsoport megléte, tehát a mű magasirodalmi mivolta szükséges és elégséges feltétele annak, hogy a mű esztétikai értékkel rendelkezzen.)

Az elv híveinek nincs nehéz dolguk: a megkülönböztetés oly magától értetődő, oly erősen él mindannyiunk fejében, hogy szinte igazolásra sem szorul; bőven elég, ha a „természetes intuícióinkra” hivatkoznak. A nyilvánvalóság érzése azonban félrevezető: az elv nem a benne szereplő szavak jelentése révén, nem a „magasirodalom” és a „populáris irodalom” definíciójából következően igaz vagy hamis, tehát nem analitikus

állítással van dolgunk. Minden további nélkül el tudunk gondolni irodalmilag gyenge, tehát esztétikai értékkel nem rendelkező magasirodalmi műveket, valamint irodalmilag sikeres, tehát komoly esztétikai értékkel rendelkező populáris irodalmi műveket; mi több, ismerünk is ilyeneket. A rejtély a következő: noha gyakran találkozunk ellenpéldákkal, *hallgatólagosan* mégis érvényesnek tartjuk az elvet. Miért? Szerintem a válasz egyszerű: kulturális beidegződéseink okán. Megtanultuk, hogy a „magas” művek különböznek az „alacsonyaktól”, és értékesebbek náluk – ám ez a háttértudás vajmi csekély szerepet játszik a konkrét olvasás és értelmezés során. Amikor éppen kulturális kérdéseken töprengünk, tehát *nem* értelmezünk egy irodalmi szöveget, és *nem* élünk át esztétikai tapasztalatot, az elvet magától értetődőnek tartjuk; amikor viszont egy szöveg értelmező-élvező olvasásával vagyunk elfoglalva, a megkülönböztetés szertefoszlik. (Hacsak a mű nem ad rá utasítást, hogy éppen erre a különbségre alapozzuk az interpretációnkat; lásd a műfaji reflexió eseteit.) Eltekintve a „lektűrök” olvasása közben érzett esetleges „kulturális lelkiismeret-furdalástól”, a Megkülönböztetés Elve nagyon kevés hatást gyakorol a hétköznapi értelmezői gyakorlatunkra – éppen ezért nem is szoktuk kétségbe vonni.

Pedig nagyon sok baj van vele. Még ha feltesszük is, hogy tartható, alkalmazása komoly gyakorlati problémához vezet: rossz, szerencsétlen automatizmusokat hív elő az irodalmi nyilvánosság szereplőiből.

Míndkét szólam ismerős. Manapság a gyors és könnyű élvezetek korát éljük, a nagyközönség felszínes szórakozásra vágyik. A valódi művészi értékek felismeréséhez műveltség, elmélyülés iránti hajlam és biztos ízlés szükségeltetik – olyan erények, amelyekben a „tömegember” hiányt szenved. A közönségsiker egyértelműen a művészi igénytelenség jele; üres könyvek gondolkodni képtelen emberek számára. Ám az érvelés *pendant*-jával is gyakran találkozhatunk. Az ún. kortárs irodalom nem más, mint olvashatatlan szerzők és sznob kritikusok bennfentes szórakozása – az adófizetők pénzéből. Összeütnek valami se füle, se farka zagyvaságot, állami támogatásból kiadják, és lelkesítő kritikákat íratnak róla a haverjaikkal, ennyi az egész. Méricskéljék csak, mi a „magas” és mi az „alacsony”, az igazi érték mégiscsak az, amit az emberek megértenek és szeretnek.

Míndkét érvelés az irodalmi érték és a piaci siker viszonyáról szól: míg az első szembeállítja, a második kritikátlanul azonosítja őket egymással. Szó se róla, kevés elleneszevesebb és igazságtalanabb dolog van a „tömegek ízlésének” kárhoztatásánál. A széles olvasóközönség ízlése – minden ellenkező híresztelés dacára – egyáltalán nem rossz: a sikerlistákra ritkán kerülnek fel irodalomtörténeti jelentőségű remekművek, de ritkán kerülnek fel dilettáns alkotások. (Olykor előfordul, hogy a jó marketing, a hatásos reklámkampány a listák élére repít egy csapnivaló kötetet. *Egyszer* szinte bármilyen művet el lehet adni nagy példányszámban, ám ha valóban tehetségtelen szerzőről van szó, a siker nem fog megisméltódni a következő alkalommal.) A nagyközönség ízlése viszonylag konzervatív, az olvasók megválogatják, milyen kulturális termékekre hajlandók pénzt áldozni: elsősorban bevált receptek alapján tisztességesen elkészített műveket keresnek. A konzervatív olvasói attitűdből azonban nem következik a minőségérzék hiánya vagy az ízlés pallérozatlansága.

Másrészt viszont legalább ekkora tévedés az irodalmi sikert az eladott példányszámban megnyilvánuló piaci sikerrel azonosítani. Vannak művek, amelyek relatíve széles olvasóközönséghez képesek eljutni, mert konvencionálisan olyan értelmezési technikák alkalmazását kívánják meg, amelyeket korábban – iskolai tanulmányai során vagy

felnőttéletében – már sok olvasó elsajátította. És vannak olyanok, amelyek szűk olvasóközönségre számíthatnak, mert értelmezésükhöz olyan ismeretekre és olyan interpretációs technikák alkalmazására van szükség, amelyek csak kevés olvasó számára hozzáférhetők. A „külső” irodalmi siker egyetlen használható mércéje, hogy a szóban forgó mű eljutott-e saját olvasóihoz – akár sokan vannak, akár kevesen. Egy bonyolult intertextuális utalásokkal dolgozó, az olvasót fokozott befogadói aktivitásra készítő, a jelentésszóródás jelenségét erősen kiaknázó mű esztétikailag nem értékesebb vagy értéktelenebb egy „hagyományos” (értsd: például a tizenkilencedik századi realista regény dramaturgiáját és elbeszélői konvencióit alkalmazó) műnél *pusztán azért*, mert az egyik néhány száz, a másik több százezer olvasóra számíthat.³

Az elv rossz és szerencsétlen érveléseket alapoz meg, ám ez csupán gyakorlati probléma, ettől még maga az elv lehetne helyes. (Feltéve, hogy ezek az érvelések szigorúan szólva nem *következnek* az elvből, csak szokás szerint együtt járnak vele.) Az viszont már komoly elméleti probléma, hogy az elvben szereplő kulcscategóriák – „magasirodalom” és „populáris irodalom” vagy „lektúr” – határait nem lehet világosan megvonni. De miért ne lehetne?

Kézenfekvőnek tűnik például azt állítani, hogy magasirodalom és lektúr között az olvasótáborok nagysága tesz különbséget. Ez az út azonban nem járható (és nem is csak azért, mert az olvasótáborok nagyságának eltéréseiből mindenfajta megszorítás nélkül nem következik esztétikai értékbeli különbség). Gondoljunk csak az „irodalmi bestsellerekre”! A megkülönböztetés hívei feltehetőleg nem szeretnék azt állítani, hogy az ilyen-olyan okból nagy példányszámban eladott „remekművek” kidefiniálják magukat a magasirodalom köréből. Valamilyen szofisztikáltabb kritériumot kell keresnünk; ám ez szerencsére nem tűnik nehéz feladatnak. Ne pusztán a példányszám vagy az olvasótáborok nagysága, hanem az intézményrendszerek különbsége alapján tegyünk különbséget magasirodalom és lektúr között. A magasirodalom intézményrendszere – kiadók, könyvesboltok, finanszírozási csatornák, vásárlóközönség, az esztétikai érték megállapításáért felelős szakemberek köre stb. – világosan elkülönül a populáris irodalométól. (Vagy ha nem különül is el tökéletesen, meg lehet határozni a kulturális intézményrendszernek azokat az elemeit, amelyek egyértelműen csak a „magas” vagy csak az „alacsony” szférához tartoznak.)

Ezzel a megoldással pontosan az a probléma, ami az intézményes magyarázatokkal úgy általában: nagyon kicsi a magyarázóereje. Könnyen lehet, hogy a magasirodalom és a populáris irodalom intézményrendszere valóban elkülönül egymástól, ám ezzel még nem magyaráztuk meg, hogy egy adott szöveg *miért éppen* az egyik vagy a másik intézményrendszerhez tartozik. (És néhány lépéssel olyan tartalmas meghatározásokhoz juthatunk, mint például az emlékezetes posztmodern-definíció: posztmodern szöveg az, amit kitesznek az Írók Boltja kirakatába.) Ám ami a legkellemetlenebb: ez a megoldás nem alapozza meg az értékítéletek különbségét. Ha magasirodalom és lektúr különbségét az intézményrendszerek különbségére vezetjük vissza, vajon miért kellene értékesebbnek tartanunk az egyiket a másikkal? Vegyük észre, a fenti paródiaérveléshez jutottunk vissza: a magasirodalom és populáris irodalom értékalapú megkülönböztetése az intézményes pozíciójukat féltő kritikusok koholmánya, akik nem hajlandók elfogadni, hogy a magasirodalom intézményrendszerén kívül nem rendelkeznek autoritással.

Mivel a „külső” kritériumok nem működnek, adott a feladat: „belső” kritériumot kell találnunk. Az olvasótáborok nagysága vagy az intézményrendszerek különbsége helyett

magukra a szövegekre hivatkozva kell megalapoznunk a magasirodalom és a lektűr fogalmi megkülönböztetését. A továbbiakban ezeket a kritériumokat veszem szemügyre – amelyek általános elvekként megfogalmazva egyszersmind a magyar irodalomkritika legfontosabb öröklődő esztétikai és módszertani előfeltevései közé tartoznak.

Kiindulópontunk tehát a következő: a magasirodalmi művek és a lektűrök lényegileg, természetükből adódóan különböznek egymástól. (Pontosan ezt mondta ki az előzőekben tárgyalt Megkülönböztetési Elv.) A Radikális Poétikai Újszerűség Elve ezt a különbséget a művek és az általuk alkalmazott műfaji konvenciók viszonyában próbálja megragadni:

(B) *A radikális poétikai újszerűség elve:* kizárólag az a mű tarthat számot pozitív esztétikai értékítéletre, amely nem illeszkedik semmilyen műfaji konvenciórendszerhez (tehát radikálisan felfogatja vagy egyenesen lerombolja az általa megidézett műfaji konvenciókat), vagy radikálisan összekeveri az egyes műfaji kódokat, így játszva ki őket egymás ellen.

A műfaji konvenciórendszereket absztrakció útján kapjuk meg a létező műalkotásokból. A műfaji konvenciók lényegében az olvasók előzetes elvárásaival azonosak a szöveg felépítésével, poétikai működésével és a mű által felkínált olvasói szereppel, tehát az olvasás során elvégzendő értelmezői feladatokkal kapcsolatban. A befogadó korábbi tudása, bizonyos kontextuális jelek – például: explicit műfaji megjelölés, címlap, könyvesbolti ajánlás stb. – vagy maga a szöveg működése alapján felismeri az alkalmazott műfaji konvenciókat, s vérmérsékletétől és kulturális beállítódásától függően eldönti, hajlandó-e elfogadni a mű által konvencionálisan felkínált olvasói szerepet. (Jellemzően el szoktuk fogadni, de nem mindig: vannak olyan művek, amelyek jóval érdekesebbek, ha nem a műfaji utasításoknak megfelelően olvassuk őket, például nem azokra az elemekre koncentrálnunk, amelyek konvencionálisan a mű lényegéhez tartoznak.) Megtörténhet azonban, hogy egy mű határozottan szembemegy az előzetes elvárásainkkal: egyáltalán nem úgy működik a szöveg, ahogyan a műfaji jelzések alapján működnie kellene, nem érvényesülnek a jól megszokott poétikai együttjárások („ha *A* elem megjelenik a szövegben, akkor konvencionálisan *B* elemnek is meg kell jelennie”), vagy a mű egyszerre több, egymással összeférhetetlen műfaji konvenciórendszerrel idéz meg. Esetleg annyira erősen eltávolodik a létező irodalmi konvencióktól, hogy a szöveg alapján szinte képtelenek vagyunk műfaji konvenciók működésére következtetni. (Ez a „szinte” nagyon fontos: az irodalom lényegileg konvencionális jelenség, ezért ha a mű értelmezése során egyáltalán nem ismernénk fel semmiféle műfaji – vagy legalább nyelvi – konvenciókat, nem beszélhetnénk értelmezésről.) Ilyenkor a befogadón termékeny zavar lesz úrrá: mivel a mű nem ír elő számára konvencionális olvasói szerepet, saját magának kell rátalálnia a megfelelő viszonyulásmódra, neki kell kidolgoznia (vagy megtalálnia) a megfelelő interpretációs technikákat. Ha sikerrel jár, és konvencionális kapcsolat létesül az új értelmezési technikák és a műtípus egyik példányaként felfogott szöveg között, a műfaji konvenciók megváltozásával vagy átalakulásával van dolgunk – a radikális poétikai újszerűség így ágyaz meg az irodalomtörténeti változásnak. Ami ma poétikailag újszerű, holnapra konvencionálissá válik, majd esetleg holnapután, mikor már senki nem emlékszik rá, ismét újszerű lehet – feltéve, hogy valaki felhívja rá az irodalomkedvelő közönség figyelmét.

Az elv értelmében tehát az esztétikailag értékes művek radikálisan újszerűek, mondhatni, kisebbfajta poétikai forradalmat robbantanak ki. Pontosabban: ilyennek *kell* len-

niük, hogy esztétikai értékkel rendelkezzenek.⁴ Az elv hívei az egyik legalapvetőbb művészeti intuíciónkra apellálnak: a legtöbben úgy gondoljuk, hogy a *teremtő kreativitás* érték. A kreatív művészt nem alkalmazzuk a készen kapott konvenciókhoz, hanem elpusztítja őket, hogy újakat teremtsen helyettük; vagy legalábbis (kevésbé militáns megfogalmazásban:) átalakítja őket, új lapot nyitva ezzel a művészet történetében. És immár csak annyi a dolgunk, hogy a Radikális Poétikai Újszerűség Elvét összekapcsoljuk a Megkülönböztetési Elvvel: a magasirodalom művei pontosan abban különböznek a lektűröktől, hogy poétikailag radikálisan újszerűek – és a radikális újszerűség az, ami értékesebbé teszi őket a populáris irodalom pusztán konvenciókövető műveinél.

Ha nem vagyunk elégedettek ezzel a megoldással, két lehetőség közül választhatunk: egyrészt tagadhatjuk magát a (B) elvet, másrészt kétségbe vonhatjuk az (A) és a (B) elv összekapcsolását. Mi a baj a Radikális Poétikai Újszerűség Elvével? Mindenekelőtt az, hogy a művészi kreativitást implicit módon teljes egészében a konvencióértéssel, tehát a szabálykövetés elutasításával azonosítja. Márpedig ez az azonosítás téves. Gondoljunk csak bele, ha a kreativitás általában véve kizárólag a szabályok megváltoztatásában nyilvánulhatna meg, nem beszélhetnénk például kreatív sakkjátékosokról vagy kreatív futballistákról. Egyszerűen nem igaz, hogy egy tevékenység csak akkor lehet kreatív, ha az ágens képes felülírni a tevékenységet irányító konvenciókat. Szabálykövetés és kreativitás nem zárják ki egymást – jöllehet a szabályok megváltoztatása valóban kreativitást igénylő feladat.

A probléma gyökere a következő: történeti perspektívából a szabályok vagy konvenciók megváltozása valóban érdekesebbnek tűnik, mint a – mégoly kreatív – szabálykövetés, hiszen a szabályok vagy konvenciók történetével foglalkozó szakember elsősorban a történet fordulópontjaira kíváncsi. Történeti jelentőség és esztétikai érték azonban két különböző dolog. Ha elismerjük is, hogy a konvenciók megváltoztatása esztétikai értéket generál (hiszen esztétikai érték híján az olvasóközönség tagjai és a professzionális irodalomértelmezők nem fogadták volna el a konvencióértés tényét, és nem dolgoztak volna ki új interpretációs technikákat a mű értelmezéséhez, tehát végső soron nem beszélhetnénk a konvenciók megváltozásáról), ebből akkor sem következik, hogy az esztétikai érték mindig konvencióértéssel jár együtt. A Radikális Poétikai Újszerűség Elve tehát nem az esztétikai értékről, hanem a történeti jelentőségről szól, és ebben a formájában valószínűleg tartható, ám nem alapozza meg a magasirodalom és a populáris irodalom közti feltételezett értékkülönbséget.⁵

Mi a probléma a két elv összekapcsolásával? A válasz egyszerű: az eredményül kapott felfogás nem illeszkedik a kulturális piac működésének gyakorlatához. A széles olvasóközönség tagjai az irodalomban nem feltétlenül radikális poétikai újszerűséget keresnek. Akárcsak hétköznapi életünk más területein, egyfajta szerződést kötünk a kulturális termék előállítójával: azt várjuk a pénzünkért cserébe, hogy a termék beteljesítse a szerződésben foglalt ígéreteket. És a legkevésbé sem kárhozatható az az olvasó, aki nem szeretne bizonytalanságot vásárolni – csupán arra vágyik, hogy a szöveg világosan felkínáljon egy konvencionálisan jól meghatározott olvasói szerepet; és tegye mindezt magas esztétikai színvonalon, a konvenciókövetés keretein belül elképzelhető legnagyobb művészi kreativitással. Az irodalomkritikus nem dönthet úgy, hogy lemond ezekről az olvasókról, és nem próbálja orientálni őket a frissen megjelent könyvek áradatában. (Pontosabban szólva: megteheti, ám számolnia kell a következménnyel, hogy versenyhátrányba kerül a többi kritikussal szemben, akik valóban a széles olvasóközön-

seget tekintik megrendelőjüknek.) Ha a Radikális Poétikai Újszerűség Elve – komoly megszorításokkal – talán alkalmasnak látszik is arra, hogy az irodalomtörténet-írás egyik módszertani alapulvéül szolgáljon, mindez az irodalomkritika napi gyakorlatával kapcsolatban egészen biztosan nem mondható el. Sem a radikálisan újszerű művek szerzői, sem a konvenciókövető művek szerzői nem teljesítenek egyenletesen magas esztétikai színvonalon, így olvasóinknak szükségük van minőségi alapú orientálásra – és pontosan ez lenne a napi irodalomkritika feladata.

A következő elv, az előző speciális változata, a művek nyelvi megformáltságában próbálja meg megragadni az értékes és az értéktelen irodalom különbségét:

(C) *A nyelvközpontú esztétizmus elve*: kizárólag az a mű tarthat számot pozitív esztétikai értékítéletre, amelynél a poétikai újszerűség a nyelvi megformáltság újszerűségében jelentkezik.

Nem elég tehát, ha a magasirodalom művei poétikai forradalmat robbantanak ki: ennek nyelvi természetű poétikai forradalomnak kell lennie.⁶ Az esztétikai megítélés a nyelvi megformáltságra vonatkozik; a nyelvi megformáltság kérdése lényegében kimeríti az irodalmi művel kapcsolatban feltehető érdekes kérdések körét. („*A regényben nincs Julien Sorel, naplemente, igazság: a regényben mondatok vannak*”, írta egykoron Németh Gábor Kukorelly Endrét idézve.) A nyelvi megformáltság vizsgálatának több szintje van, ám alapesetben a mondat áll az esztétikai megítélés középpontjában: az író kötelessége „jó” és „pontos” mondatokat írni – és pontosan ez az, amire a lektűrszerzők nem képesek.⁷

Az elv hívei ezúttal is egy természetes intuíciónkra apellálnak: a legtöbben úgy gondoljuk, hogy a műalkotás igényes nyelvi megformáltsága érték. Végtére is mi mást értékelnénk egy irodalmi műben, ha nem azt, hogy jól van megírva? A nyelvi megformáltságot azonban nem szerencsés elválasztani a poétikai szerkezet többi elemétől. Hacsak az irodalmi műalkotást nem tekintjük pusztán *bon mot*-k sorozatának, egy „jó” mondat mindig csak a teljes mű kontextusában számíthat „jó”-nak. Másképpen fogalmazva: nincsenek *simpliciter* jó mondatok. Ismerünk olyan regényeket, amelyekben az elbeszélő a legelkoptatottabb nyelvi kliséket használja, ügyetlen mondat szerkezetek és hátborzongató stilisztikai fordulatok özönét zúdítja az olvasóra, ám ez mégsem vezet esztétikai kudarchoz. Például azért, mert mindez az elbeszélő nyelvi jellemzését szolgálja. (Olykor nehéz eldönteni, hogy a nyelvi megformáltság hiányosságait az elbeszélőnek vagy magának a szövegnek kell-e betudnunk – ám ez pusztán gyakorlati probléma. Minél konzisztensebb a nyelvi világteremtés, minél „érdekesebben” vagy „jellemzőbben” ügyetlen a szöveg, annál könnyebben tekinthetjük a stilisztikai „hibákat” szándékosnak.)⁸ A kérdés tehát nem az, hogy a regény „jó” mondatokból épül-e fel, hanem hogy a nyelvi megformáltság összhangban van-e a mű feltételezhető poétikai céljaival.

A nyelvi megformáltság kérdését azonban nem kell a „jó” mondatok kérdésére egyszerűsíteni. (És nem is szokás: a Nyelvközpontú Esztétizmus hívei minden bizonnyal felháborodottan tiltakoznának e szimplifikáció ellen – még akkor is, ha hallgatólagosan maguk is elkövetik, amikor egy-egy új regényt alaposan megdicsérnek a „jó” mondataiért.) Sokkal szofisztikáltabb elméletet kapunk, ha azt állítjuk, hogy minden irodalmi mű sajátos nyelvi megformáltságával valamilyen modelljét adja a nyelv működésének – és bennünket mint értelmezőket éppen ez a nyelvfelfogás érdekel. Az értékes művek radikálisan újszerű képet tárnak elénk a nyelv működéséről, a lektűrök azon-

ban újból és újból ugyanazt a viszonyt rajzolják meg nyelv és szubjektum között – ha egyáltalán kifejeznek bármiféle nyelvfelfogást, és nem csupán „naivan” és „reflektálatlanul” használják a nyelvet.

A Nyelvközpontú Esztétizmus Elvének e szofisztikáltabb értelmezése nem választja el élesen a nyelvi megformáltságot a teljes poétikai projekt kontextusától, ezért jóval sikeresebben alkalmazható a műelemzés módszertani elveként. Mindazonáltal az elv – még ebben a megfogalmazásban is – öröklí a Radikális Poétikai Újszerűség Elvének gyengeségeit (lévén annak speciális változata). Láttuk: a konvencióértés *önmagában* nem szavatol az esztétikai értékért; a konvenciórendszer *sikeres* felforgatása vagy átalakítása ugyan esztétikai érték létrejöttét feltételezi (máskülönben a mű nem járna sikerrel a szubverzió terén), ám ebből nem következik, hogy az esztétikai érték mindig poétikai-nyelvi szubverzióval jár együtt. Az esztétikai értéknek vagy a művészi minőségnek intuíciónk szerint nem a műfaji vagy nyelvi újszerűség lehet az egyedüli forrása, így minden olyan elmélet, amely erre a jelenségre korlátozza az esztétikai értékek körét, ellentmond az intuíciónknak.⁹

Ám tegyük fel, hogy a Nyelvközpontú Esztétizmus Elve tartható, és kapcsoljuk össze a Megkülönböztetési Elvvel. Pontosan azt kapjuk, amit vártunk: a kirajzolódó koncepció ezúttal sem illeszkedik a kulturális piac működésének gyakorlatához. A nagyközönség konzervatív ízlésű tagjai nem feltétlenül nyelvi újszerűséget várnak el az irodalomtól; arra viszont igenis szükségük van vagy szükségük lehet, hogy professzionális irodalomértelmezők minőségi alapon orientálják őket mint kulturális fogyasztókat.

Tegyük hozzá: a Nyelvközpontú Esztétizmus nem csupán a Radikális Poétikai Újszerűség elvétől örökölt tulajdonságai miatt alkalmatlan arra, hogy a napi irodalomkritika egyik módszertani alapelveül szolgáljon, „saját joga” is képes ezt az eredményt elérni. A nyelv és a szubjektum műben megképződő viszonyának vizsgálata komoly absztrakciós és elemzési képességet igénylő, nagyon speciális vizsgálat. Olyasfajta interpretatív műveletek végrehajtását kívánja meg, amelyek jellemzően csak igen kevés műfaj által konvencionálisan felkínált olvasói szerephez tartoznak hozzá – márpedig a többé-kevésbé konzervatív, normakövető esztétikai attitűdöt pontosan e felkínált olvasói szerepek elfogadásával jellemezhetjük. Természetesen a konvenciók folyamatosan változnak, így idővel megtörténhet, hogy (részben az irodalomkritikusok kitartó munkájának köszönhetően) a legtöbb művet úgy fogjuk érteni, mint amely saját reprezentációs rendszerének közvetlen vizsgálatára sarkallja az olvasót – ám amíg ez nem történik meg, egy ilyesfajta megközelítés nem fog találkozni a széles olvasóközönség feltételezhető igényeivel.¹⁰

A következő és egyben utolsó elv a művek újraolvashatóságában próbálja megragadni az értékes és az értéktelen irodalom különbségét:

(D) *Az aluldetermináció elve:* az értékes irodalmi művek aluldeterminálják az értelmezést.

A remekművek kimeríthetetlenek: minden olvasáskor más és más arcukat mutatják felénk. Pontosan ez különbözteti meg őket az értéktelen művektől, a lektúroktól: nem csupán egyszer használatosak, hanem egész életen át elkísérik az olvasót. (Gondoljunk csak a detektívregényekre: ha tudom, ki a gyilkos, miért venném újra kezembe a kötetet?)

Az elv hívei ezúttal is egy természetes intuíciónkra apellálnak: az interpretációs gazdagság érték. Jobban szeretjük, ha egy termék tartós és többször használható, mint ha

használat után „kimerül”, elveszti az értékét. Az ilyen tárgyakat jobban megbecsüljük, és jobban vigyázunk rájuk. Ki óvna féltő gonddal valamit, ami többé már nem tudja betölteni a funkcióját (hacsak nem fűzi hozzá valamilyen személyes emlék)?

Mind közül az Aluldetermináció Elve ellen a legnehezebb érvelni. Az elv nagy intuitív erővel rendelkezik. Az értelmezés jó dolog, és több különböző értelmezés *magától értetődően* jobb, mint egyetlen értelmezés. És miért értelmeznénk többször egy művet, ha az új értelmezések semmiben sem különböznek a korábbiaktól? – De miért ne értelmezzük *egyszer* sem? Ha elfogadjuk, hogy egy érdekes, izgalmas interpretációt életre hívó mű esztétikailag értékes (márpedig ezt nehéz lenne tagadni), akkor furcsa helyzetbe kerülünk: az Aluldetermináció Elvének értelmében vissza kell tőle vonnunk ezt az elismerést – hacsak a mű nem képes rá, hogy *legalább még egy* interpretációt életre hívjon. Mi több, ha adott két mű, melyek közül az egyik számtalan értelmezést hív életre, ám ezek meglehetősen érdektelenek, míg a másik csupán egyet, ám az kifejezetten izgalmas és összetett, akkor az elv alapján csak az elsőt tarthatjuk esztétikailag értékesnek. Az Aluldetermináció Elve ebben a megfogalmazásban nem az interpretációk *minőségétől*, pusztán azok *mennyiségétől* teszi függővé egy-egy mű esztétikai értékét, ami meglehetősen konstraintív következmény.

Másrészt egyáltalán nem biztos, hogy az újraolvashatóság annak függvénye, hogy a mű szisztematikusan aluldeterminálja-e az értelmezéseket. Nem csupán a „nyitott művek” újraolvashatók. Még a konvencionálisan leginkább szabályozott műfajok, például egy klasszikus analitikus detektívregény esetében is elképzelhető, hogy valaki (akár közvetlenül egymás után) kétszer végigolvassa ugyanazt a szöveget, hozzátéve azonos értelmezési technikákat alkalmazva, és a második olvasat nem lesz kevésbé élvezetes, mint az első. (Például a második olvasás során ellenőrzöm, az elbeszélő valóban betartotta-e a poétikai játékszabályokat, tehát a szövegben elhelyezett nyomok alapján tényleg lett volna-e esélyem megfejteni a rejtélyt, rájönni, ki a gyilkos.)¹¹ Arról nem is beszélve, hogy a szó szigorú értelmében *minden* mű újraolvasható: más és más interpretációs technikákat alkalmazva a szöveg más és más arcát mutatja az értelmezőnek.

Foglaljuk össze, mire jutottunk! Amennyiben az Aluldetermináció Elve *szükséges és elégséges* feltételt határoz meg (minden esztétikailag értékes mű aluldeterminálja az értelmezéseket, és minden olyan mű, amely aluldeterminálja az értelmezéseket, esztétikailag értékes), úgy triviálisan hamis, mert az esztétikai értéket pusztán az interpretációk mennyiségével kapcsolja össze. Amennyiben az elv *szükséges* feltételt mond ki (egy mű csak akkor értékes esztétikailag, ha aluldeterminálja az értelmezéseket), úgy ellentmond annak a hétköznapi meggyőződésünknek, hogy a legalább egy érdekes interpretációt életre hívó művek esztétikailag értékesek. Amennyiben az elv *elégséges* feltételt határoz meg (ha egy mű aluldeterminálja az értelmezéseket, akkor esztétikailag értékes), úgy nem képes alátámasztani a szépirodalom és a lektűrrodalom értékalapú megkülönböztetését, hiszen megengedi, hogy ne csak az értelmezést aluldetermináló művek rendelkezzenek esztétikai értékkel. Ráadásul ellentmond annak a tapasztalatunknak, hogy léteznek olyan művek, amelyek bár aluldeterminálják az értelmezéseket, esztétikailag nem értékesek.

Továbbá: az elv vagy értelmezéstípusokról, vagy értelmezéspéldányokról szól. Az első esetben azt követeli meg az esztétikailag értékes művektől, hogy különböző *típusú* értelmezéseket hívjanak életre, tehát teljesen eltérő interpretációs technikák alkalmazásával is megnyíljanak az olvasó számára. A második esetben pedig azt várja el tőlük,

hogy különböző értelmezéspéldányokat generáljanak, tehát az olvasó egyazon interpretációs módszer segítségével a mű több különböző értelmezését tudja előállítani.¹² Az első esetben minden mű triviálisan eleget fog tenni az elvnek, hiszen más és más interpretációs technikákat alkalmazva bármely mű többféleképpen értelmezhető – legfeljebb némelyik interpretáció izgalmas lesz, némelyik érdektelen, és elképzelhető olyan interpretációs módszer, amelynek segítségével semmit nem tudunk mondani egy adott szövegről. A második esetben vagy szintén minden mű eleget fog tenni az elvnek (amennyiben a „retrospektív” újraolvasás automatikusan új értelmezés előállításával jár együtt), vagy csak azok a művek fognak eleget tenni neki, amelyek tudatosan eldöntetlenségeket, „üres helyeket” tartalmaznak. Am ha ezt tesszük meg az esztétikai érték mércéjéül, felfogásunk nem illeszkedik a kulturális piac működésének gyakorlatához. A konzervatív ízlésű olvasók által preferált irodalmi konvenciórendszerek többsége nem írja elő, hogy a művek „üres helyeket” tartalmazzanak (jóllehet van olyan, amelyik előírja, gondoljunk csak a thrillerek „lebegtetett” befejezéseire!) – így az elv még ebben a gyengített változatban sem felel meg a céljainknak.

Vegyük észre, hogy az Aluldetermináció Elve erősebb változatában nem kompatibilis a Nyelvközpontú Esztétizmus Elvével. Míg ez utóbbi *egyetlen* speciális olvasásmód – lásd „jó” mondatok vagy a szubjektum és a nyelv viszonya – sikeres alkalmazhatóságától tette függővé az esztétikai érték kérdését, addig az előbbi *többféle* értelmezéstípus lehetőségét követeli meg. (A két elv csak úgy tartható fenn egyszerre, ha az Aluldetermináció Elvét jelentősen gyengítjük: úgy, hogy ne értelmezéstípusokról, hanem értelmezéspéldányokról szóljon.)

Befejezésként a három elv viszonyának áttekintése érdekében vezessünk be egy negyediket, a Konvencionális Elvét:

A konvencionális elve: egy irodalmi szöveg helyes értelmezését egyértelműen meghatározzák a szöveg műfaji kódjai; azok az irodalmi kódok, amelyek a mű megszületésének vagy a mű befogadásának pillanatában konvencionálisan a szöveg műfajához tartoznak.

A Radikális Poétikai Újszerűség és a Nyelvközpontú Esztétizmus hívei választhatnak, hogy elfogadják-e az elvet. Dönthetnek úgy, hogy revizionista szellemű elemzéssel állnak elő, tehát megengedik, hogy a poétikai és nyelvi újszerűség csak *utólagos* perspektívából, az elemzés pillanatában táruljon fel az értelmező számára – ebben az esetben értelemszerűen tagadniuk kell a Konvencionális Elvét. (Az utólagosság itt egyszerre jelenti a mű megszületésének pillanatában érvényes és az értelmezés megszületésének pillanatában érvényes konvencióktól való eltérést.) De megtehetik, hogy elfogadják az elvet, s azt állítják: a poétikai siker annak függvénye, hogy a mű *ténylegesen* képes volt-e vagy képes-e felforgatni a szöveg értelmezését meghatározó, készen kapott műfaji és nyelvi konvenciókat – tehát képes-e a szó szoros értelmében értelmezhetetlennek bizonyulni a hagyományos eszközöket alkalmazó olvasók számára.¹³

Az Aluldetermináció Elvének hívei szintén választhatnak. Vagy elfogadják a Konvencionális Elvét, és kizárólag azokat a műveket tartják esztétikailag értékesnek, amelyek konvencionálisan többféle értelmezést engednek meg (akár értelmezéstípusokról, akár értelmezéspéldányokról van szó); vagy tagadják az elvet, és azt állítják, hogy az esztétikailag értékes művek mindig többféle értelmezést hívnak életre, amelyek közül legalább egynek radikálisan újszerűnek kell lennie (ilyenkor értelemszerűen értelmezéstípusokról beszélünk).

Ezzel szemben én azt állítom, hogy a széles olvasóközönséget megcélzó irodalomkritika napi gyakorlatának a Konvencionális Elv egy gyengített változatára kell támaszkodnia. Az elv a következőt mondja ki: *amennyiben konvenciókövető művel van dolgunk*, a szöveg műfaji kódjai által meghatározott értelmezést kell preferálnunk, tehát az esztétikai siker megítélését elsősorban a konvencionális kereteken belüli kreativitás mértékétől kell függővé tennünk – nem pedig a poétikai és nyelvi újszerűségtől vagy attól, hogy a mű aluldeterminálja-e a konvencionális értelmezéseket. Ugyanis ez az eljárás illeszkedik a legjobban a kulturális piac gyakorlatához: a széles nagyközönség konzervatív, de igényes ízlésű olvasói nem poétikai újszerűséget, nem a szubjektum és a nyelv viszonyának újfajta felmutatását, és nem sokszoros újraértelmezhetőséget keresnek az irodalmi művekben, hanem a számukra ismerős műfaji konvenciók biztos kezű, kreatív alkalmazását szeretnék esztétikai élvezetet okozó módon megtapasztalni. Mondanom sem kell: a poétikai és nyelvi értelemben radikálisan újszerű és az értelmezés lehetőségét tudatosan megsokszorozó művek híveiről is hiba lenne megfedkezni – ám ezt a hibát a kortárs magyar irodalomkritika szerencsére jóval ritkábban követi el.¹⁴

3. A lektűr definíciója

Azt állítottam: az esztétikai érték kérdését el kell választanunk a poétikai-nyelvi újszerűség és az újraértelmezhetőség kérdésétől. Fel kell adnunk azt a meggyőződésünket, hogy az irodalmi konvenciók biztos kezű alkalmazása (vagy nem szubverzív szándékú összekeverése) nem vezethet esztétikai sikerhez. Így viszont nem tudjuk alátámasztani a szépirodalom és a lektűrrodalom értékalapú megkülönböztetését – tehát a (B), (C) és (D) elv feladásával az (A) elvet, a Megkülönböztetés Elvét is fel kell adnunk.¹⁵

A „szépirodalom” és a „lektűr” fogalmi megkülönböztetése *mint értékalapú megkülönböztetés* tökéletesen elhibázott. Ám értéksemleges, tisztán leíró változatában is annak kell tartanunk? Elvégre, csattanhat fel vitapartnerem, mégiscsak van valami különbség egy közfogyasztásra szánt, sablonos detektívregény és egy komoly intellektuális munkát igénylő, zavarbaejtően összetett remekmű között!

Egyetlen lényegi különbséget találtunk (és minden továbbit erre vezettünk vissza): a konvenciókövető művek lényegileg különböznek a konvenciókat felforgató és átalakító művektől. A különbség nem éles: olykor nehéz eldönteni, hogy kreatív konvenciókövetéssel vagy mérsékelt konvencióértéssel van dolgunk. (*Ad analogiam*: a kreatív könyvelő még könyvel, vagy már adót csal?) Merev fogalmi kétosztatóság helyett inkább egy skálát kell elképzelnünk, amely a tökéletes konvenciókövetéstől az elképzelhető legradikálisabb konvencióértésig terjed. Minden művet lényegileg jellemez a skálán elfoglalt helye: a művekhez hozzárendelt érték megadja, milyen természetű értelmezői hozzáállást követel tőlünk a szöveg, mennyire kell és érdemes a megszokott interpretációs módszereinkhez ragaszkodnunk az olvasás során.

Mindez rendben is lenne, ha konvenciókövető és konvencióértő művek (elmosódott) határa egybeesne a „lektűr” és a „szépirodalom” tradicionális határával. De nem esik egybe. Nem csak konvenciókövető „lektűrök” és konvencióértő „szépirodalmi” művek léteznek: ismerünk konvenciókövető „szépirodalmat”, és fordítva, a „lektűrműfajok” területén is gyakran találkozhatunk konvencióértéssel. Való igaz, a széles olvasótábor megszólító, népszerű műfajok esetében ritkább a *radikális* konvencióértés, hiszen a nagyközönség konzervatívabb ízlésű tagjai nem honorálják a szabályokat gyökeresen újrafogalmazó művészi kreativitást, ám ez csupán fokozati különbség. (És nem is szük-

ségeképpen van így: a nagyközönség ízlése számos tényező függvényében olyan, amilyen – a középiskolai irodalomoktatás például sokat használhat és árthat az esztétikai konzervativizmus ügyének.)¹⁶ A két megkülönböztetés nem vág egybe, és ez nem meglepő: míg a „szépirodalom”/„lektúr” megkülönböztetés *műfajokra*, addig a „konvenciósertő”/„konvenciókövető” megkülönböztetés *művekre* vonatkozik.¹⁷ Hiába próbálnánk tehát a „szépirodalom” és a „lektúr” kifejezéseket értékimplikációk nélkül, pusztán leíró terminusokként használni, a megkülönböztetés öröklő az eredeti érték kategóriák hibáit, rosszul osztja fel az irodalmi szövegek tartományát.

Mit tegyünk? Három lehetőségünk maradt: teljes egészében elvetjük az eredeti megkülönböztetést „szépirodalom” és „lektúr” között; megőrizzük a terminusokat, ám a konvenciókhoz való viszony különbségére vonatkoztatjuk őket (tehát „konvenciókövető mű” helyett „lektúr”-t, „konvenciósertő mű” helyett „szépirodalmi mű”-vet mondunk); elvetjük az eredeti megkülönböztetést, de a „lektúr”-t megtartjuk, s megpróbálunk szűkebb meghatározást adni rá. Mivel a második megoldásnak nincs túl sok értelme, ha ragaszkodunk a „lektúr” kifejezés használatához, a harmadik lehetőséget kell választanunk. A továbbiakban egy ilyen definíciót szeretnék megmutatni.

Kiindulópontunk a következő: a konvenciókövető művek halmazán belül különbséget tehetünk pusztán konvenciókövető művek és olyan művek között, amelyeknél a meglévő poétikai konvenciók alkalmazásának valamilyen további, *önmagán túlmutató* jelentősége van. Egy profin megírt, igényes, bár kissé sablonos detektívregény nem tesz mást, mint pusztán *alkalmazza* a készen kapott konvenciókat. Egy ilyen mű esztétikai sikere annak függvénye, hogy képes-e hibátlanul működtetni a műfaji kódokat, és eközben megcsillant-e némi kreativitást vagy eredetiséget: képes-e találékonyan megoldani a választott poétikai feladatot. Ám megtörténhet, hogy egy mű úgy alkalmazza a készen kapott poétikai kódokat, hogy *együttal új funkcióval ruházza fel őket*. Lássunk egy példát!

Kondor Vilmos regényei (BUDAPEST NOIR, 2008; BŰNÖS BUDAPEST, 2009; A BUDAPESTI KÉM, 2010) a *hard-boiled* detektívregény és a háborús kémregény műfaji konvencióit alkalmazják. Ám ennek önmagán túlmutató tétje van: a megidézett műfaji kódok révén a szövegek újszerű perspektívát nyithatnak a második világháború előtti és alatti Magyarország világára. A főhős idegensége műfaji eszközök révén artikulálódik: Gordon Zsigmond egy *hard-boiled* krimi hőseként csetlik-botlik, majd tesz igazságot a Horthy-korszak Budapestjén. Ám mivel Gordon idegensége nem a *mi* idegenségünk, az olvasó kénytelen nem kizárólag a megszokott, *utólagos* értelmezési sémák mentén tekinteni a modern magyar történelem traumatikus eseményeire és azok előzményeire. Az átgondolt irodalomtörténeti játéknak komoly tétje van: a műfaji konvenciók megidézése (részben) a történelmi megismerés szolgálatában áll.¹⁸

Innen már csak egy lépés a definíció: azt a művet nevezzük lektúrnek, amely pusztán a készen kapott műfaji konvenciók alkalmazásában érdekelt. Negatív formában megfogalmazva:

Lektúr =_{df.} Olyan mű, amelynél a felidézett műfaji kódok alkalmazásának nincs további poétikai tétje.

Amennyiben szeretnénk tudni, hogy a vizsgált szöveg – a konvenciókövető művek halmazán belül – a lektúrok közé tartozik-e, tegyük fel a kérdést: van-e önmagán túlmutató jelentősége a poétikai konvenciók alkalmazásának? Ha nemmel válaszolunk, lektúrral van dolgunk.

4. Problémák, ellenvetések

Gondolatmenetemmel kapcsolatban számos ellenvetés fogalmazható meg. A továbbiakban sorra veszem a legfontosabbakat, s igyekszem választ adni rájuk.

Kezdjük a legegyszerűbbel, a lektűr definíciójával. Joggal a szememre vehetné valaki, hogy a definíció ígéretem ellenére értékelő elemet tartalmaz: a lektűrök esetében a műfaji kódok alkalmazásának nincs további *poétikai tétje* – tehát a lektűrök hiányt szenvednek valamiben, aminek értéket szoktunk tulajdonítani. Az ellenvetés azonban nem meggyőző. A definícióból csak annyi következik, hogy a lektűrök szerkezete egyszerűbb, mint a többi konvenciókövető (vagy konvenciósertő) művéké, ezért a lektűrök kevésbé összetett értelmezéseket hívnak életre. Az „egyszerű” és a „bonyolult” ártalmatlan leíró terminusok, vagy legalábbis semmi akadályuk nincs, hogy így használjuk őket. A szerkezeti vagy értelmezésbeli bonyolultságból önmagában nem fakad esztétikai érték; az esztétikai érték annak függvénye, hogy a mű milyen színvonalon oldotta meg az általa választott – egyszerű vagy bonyolult – poétikai feladatot.

A következő ellenvetés már jóval összetettebb. Gondolatmenetem az irodalmi konvenció fogalmát helyezte a középpontba: azt állítottam, hogy az irodalmi konvenciók lényegében az olvasók előzetes elvárásaival azonosak a szöveg felépítésével, poétikai működéssel és a mű által felkínált olvasói szereppel, azaz az olvasás során elvégzendő értelmezői feladatokkal kapcsolatban. (Néha az egyszerűség kedvéért úgy beszéltem, mintha ezek a konvenciók közvetlenül „benne lennének” a szövegekben; természetesen ilyenkor is úgy gondoltam, hogy a konvenciók mindig valamiféle befogadói döntés révén kerülnek kapcsolatba a műtípus egyik példányaként felfogott szöveggel.) Ám nem vettem számot azzal, hogy a konvencionális értelmezői műveleteket jellemzően *implicit* módon hajtjuk végre, és csak néhány sajátos esetben tesszük őket *explicitté* – akkor, amikor nyilvánosan megfogalmazzuk az értelmezésünket mások számára. Erre viszont csak akkor van szükség, amikor az értelmezői műveletek alkalmazása nem automatikus, amikor valamilyen zavar támad a befogadás folyamatában. És, mint a gondolatmenetemből is kiderült, elsősorban a konvenciókat felforgató művek képesek rá, hogy megtörjék az értelmezés automatizmusát. Következésképpen a konvenciókövető művek jellemzően nem szorulnak nyilvános értelmezésre, hiszen nem vetnek fel értelmezési problémákat. (Legfeljebb akkor van értelme egy ilyesfajta mű értelmezésével a nyilvánosság elé állni, ha az interpretáció újszerű, tehát olyan dolgokat fedez fel a szövegben, amelyeket a konvencionális értelmezési eljárások homályban hagytak.) Legyen tehát bármilyen rokoncsonves is törekvésem a „lektűrműfajok” esztétikai emancipációjára, a projekt célt téveszt: a kortárs irodalomkritikának nem feladata a konvenciókövető művek rendszeres vizsgálata.

Először is gyűjök észre, hogy nem teljesen azt állítottam, amit az ellenvetés nekem tulajdonít. Elsősorban nem azért kell a napi kritikának rendszeres figyelemmel kísérnie a konvenciókövető művek megjelenését, mert ezek a szövegek értelmezési problémákat vetnek fel, és a kritikustól várjuk ezek megoldását értelmezési javaslatok formájában, hanem azért, mert a széles olvasóközönség tagjainak minőségi orientációra van szükségük. Félreértés ne essék: a kritikusnak meg kell indokolnia az esztétikai értékítéletét, és ez nem képzelhető el másként, mint hogy explicitté teszi az általa végrehajtott interpretációs műveleteket, tehát értelmezési javaslattal áll elő – még akkor is, ha ez az értelmezési javaslat adott esetben nem túl meghökkentő és újszerű. Ám az értelmezési javaslatok elsősorban az esztétikai értékítélet megindoklását szolgálják, nem

pedig az értelmezési zavar feloldását. Másrészt nem vagyok róla meggyőződve, hogy valóban csak akkor tennénk explicitté az általunk végrehajtott interpretációs műveleteket, amikor az értelmezés nem magától értetődő. Láttuk, akkor is így járunk el, amikor meg kell indokolnunk az esztétikai értékítéletünket; de nem csak ilyenkor: akkor is, amikor a – mégoly magától értetődő – értelmezésünket valamilyen okból izgalmasnak, érdekesnek vagy gondolatébresztőnek találjuk. Lehet azt mondani, hogy ebben az esetben túlterjeszkedünk a szűken vett irodalom területén, mert valójában már a mű által felvetett etikai, politikai vagy másféle kérdésekkel foglalkozunk, ám ez szerintem nem szerencsés állítás. Irodalom és nem irodalom ilyesféle szétválasztása nehezen indokolható – és ennél már csak az indokolható nehezebben, hogy a napi kritikának is végre kell hajtania ezt a szétválasztást.

A harmadik ellenvetés szintén a gondolatmenet alapjait támadja. Érvélem során az esztétikai értéket egyértelműen összekapcsoltam az esztétikai élvezettel. Márpedig ez nem volt helyes: az esztétikai érték nem minden esetben jár együtt esztétikai élvezettel, és az esztétikai élvezet nem mindig az esztétikai érték jele. A „lektúrműfajok” élvezetcentrikusak, lényegük abban áll, hogy közvetlen élvezetet nyújtsanak a befogadónak, aki a szórakozásért és gyönyörködésért cserébe hajlandó lemondani az értelmezésről. A „szépirodalmi” művek viszont értelmezéscentrikusak, ennek folytán gyakran nem okoznak élvezetet. A befogadó zavart érez, és komoly intellektuális erőfeszítéseket kell tennie a mű „felnyitása” érdekében – ám sem a zavar, sem az intellektuális erőfeszítés nem fér össze az élvezettel. (Az már más kérdés, hogy a zavar leküzdése után, az intellektuális erőfeszítés jutalmaként az olvasó eljut az esztétikai élvezetig, ám ezt az utat kevesen vállalják.) Kis túlzással: ha van valami, ami az elmélyült olvasás útjában áll, az pontosan a könnyű esztétikai élvezet.

Az ellenvetés arra a hibás feltételezésre támaszkodik, hogy az esztétikai élvezet valamiféle egyszerű kellemességérzet átélésével lenne azonos, amiről jellemzően a „tetszik” – „nemetszik” terminusaiban szoktunk beszámolni. Az esztétikai élvezet ezzel szemben mindig fogalmi közvetítésre szorul; ha tetszik, az (explicitté tehető) implicit értelmezési eljárások végrehajtása során tapasztaljuk. Pontosán ez az eliminálhatatlan kognitív komponens különbözteti meg az egyszerű fizikai élvezetektől. Az irodalmi műalkotások *per definitionem* csak az értelmezésük révén képesek élvezetet okozni a befogadónak, nem pedig taktilis, ízbeli és egyéb fizikai tulajdonságaik révén (pontosabban így is, ám ebben az esetben irreleváns, hogy az élvezetet okozó tárgy műalkotás-e) – következtetésképpen az állítólagos „szépirodalmi” művek pontosan ugyanolyan mechanizmusok közreműködésével okoznak esztétikai élvezetet, mint az állítólagos „lektúrok”. Az már más kérdés, hogy az interpretációs eljárások automatizmusának felfüggesztése hogyan árnyalja az esztétikai élvezetet; mindenesetre az a gyanúm, hogy a jelenség megértéséhez nem jutunk sokkal közelebb, ha az esztétikai élvezet irányából közelítünk.

De nem akarom megkerülni a problémát: valóban van olyan, hogy örömlenélünk egy alacsony esztétikai színvonalú szövegben, viszont nem okoz örömet egy remekmű befogadása. Következésképpen hibás döntésnek tűnik az esztétikai sikert szorosan összekapcsolni az esztétikai élvezettel: az esztétikailag sikeres művek nem feltétlenül okoznak esztétikai élvezetet, és az esztétikai élvezetet okozó művek nem feltétlenül sikeresek esztétikailag. Ilyenkor azonban szerintem nem közvetlenül az esztétikai élvezetről van szó, hanem inkább a személyes ízlésről. Amikor ízlésalapon elutasítok egy művet vagy egy irodalmi konvenciórendszert, jellemzően kétféle dolog szokott történni. Vagy

egyszerűen nem ismerem azokat az értelmezési eljárásokat, amelyek alkalmazása révén „megnyílhat” számomra a mű, így nem jutok el az értelmezésnek arra a szintjére, ahol az esztétikai élvezet megjelenne; vagy elfogadom, hogy a megfelelő interpretációs mód-szerek alkalmazásával esztétikai élvezethez jutnék, de a mű az értelmezés okozta élvezet mellett stilisztikai, tematikai vagy másféle jellemzői révén annyi kellemetlen érzést, olyan erős averziót kelt bennem, hogy ez mintegy „elnyomja” az esztétikai élvezetet. (Gondoljunk csak a nyomasztó hangulatú remekművekre, az erőszak naturális ábrázolására vagy a nagyon karakteres nyelvezetet használó elbeszélő prózára.) Ám azt állítani, hogy a széles olvasóközönség tagjai az értelmezés során fellépő esztétikai élvezet mindig alárendelik az egyéb ízléspreferenciáiknak, nem több, mint pusztán előítélet, amelyet semmiféle empirikus bizonyíték nem támaszt alá. (Arról nem is beszélve, hogy ha így lenne is, miért lenne baj? Miért kellene elvárjunk egymástól, hogy az irodalom kedvéért átrendezzük az ízléspreferencia-rangsorunkat? Mit nyernénk egy ilyen elvárással, mennyiben használna esztétikai értékítéleteink nyilvános megvitatásának?)

A negyedik ellenvetés egészen más irányból támadja a gondolatmenetemet. Az érvelés során többször is ódákat zengtem a kulturális piac működéséről, és ez hiba volt. Úgy tettem, mintha a piaci verseny privilegizált helyzetbe hozná a fogyasztókat, mintha a népszerű műfajok fejlődésére kizárólag az ő igényeik és elvárásaik lennének hatással. Holott a helyzet éppen fordítva áll: maga a – tőkeerős vállalkozók által uralt és irányított – kulturális közeg alakítja ki az elvárásokat, amelyeknek az új művek igyekeznek minél inkább megfelelni. A piac törvényszerűen átstrukturálja a fogyasztó szükséglet-hierarchiáját, és represszív hatalmával elfojtja a bírálatot. Így a népszerű irodalom szövegeitől mi sem áll távolabb, mint a poétikai szubverzión – hiszen a poétikai szubverzió jellemzően (de sajnos nem mindig!) politikai szubverziónal jár együtt, ami egyértelműen sérti az uralkodó osztályok érdekeit. Pontosan az lenne a napi kritika feladata, hogy a szó esztétikai és politikai értelmében *kritikát gyakoroljon* a kulturális fogyasztás, így közvetve a fennálló rendszer felett. Hogy hangot adjon a perifériára szorultaknak, hogy bátran vállalt nonkonformizmussal nemet mondjon a felső középosztálybeli fehér férfiak elnyomó kultúrájára és esztétikai ideológiájára.

Mint a korábbiakból is kiderülhetett, a rendszerkritikai attitűd valóban igen távol áll tőlem. Elismerem, gondolatmenetem során végig adottnak vettem a kulturális piac működését, s nem szólítottam fel annak mélyreható megváltoztatására. Más szemüveget viselünk: ahol vitapartnerem hatalmi érdekek által korrumpált ízlésű, félig öntudatlan fogyasztókat lát, ott én átgondolt döntéseket hozó, esztétikai ízlésítéleteikre reflektáló és azokat nyílt vitákban megindokoló, szabad és autonóm individuumokat látok. Pontosabban fogalmazva: úgy gondolom, egy irodalomkritikusnak ebből a feltételezésből kell kiindulnia, hogy a kritikai tevékenység valóban párbeszéd legyen, ne pedig – mégoly szeretetteljes és együtt érző – kioktatás.

Másfelől pedig nehezen tudom elképzelni, hogy a „magasirodalom” és a „lektúr” értékalapú szembeállítását jól szolgálná a rendszerkritika és az esztétikai-politikai emancipáció ügyét: a másik ember racionalitásának kétségbevonása és ízlésének stigmatizálása aligha vezet el a vágyott célhoz. Ha viszont partnernek tekintjük az olvasót, nagyon sok mindent meg tudunk beszélni egy-egy irodalmi mű apropóján – anélkül, hogy megpróbálnánk egymást „felemelni” a „magasirodalom” vagy az igazságos és jó társadalom ideájának világába.

Jegyzetek

1. A „lektúr” kifejezésnek van egy szűkebb használata is: sokan csupán a női olvasók igényeit kiszolgáló „könnyű irodalmi” műfajokat sorolják ide, mindenekelőtt a romantikus szerelmes regényt és annak alakváltozatait. Én a továbbiakban a „lektúr”-t átfogó kategóriaként használom, a többi közt olyan (állítólag) „férfias” műfajok megjelölésére is, mint a *hard-boiled* detektívregény vagy a science-fiction.

2. Az összkép természetesen jóval összetettebb. A detektívregény-irodalom klasszikusai már a hatvanas évek második felétől kezdődően megérkeztek (vagy visszatértek) Magyarországra, méghozzá jellemzően elég színvonalas fordításban; igaz, kissé esetleges sorrendben, tudatos kiadói koncepció nélkül. Az ifjúsági irodalom – történelmi kalandregények, „lányregények” és kamaszregények (gondoljunk csak a legendás „csikos” és „pöttyös könyvekre”)! – pedig egyenesen virágzott. Rejtő Jenő életművének korokon és politikai rendszereken átívelő népszerűségéről nem is beszélve. Egy biztos, és számomra ennyi elég is, mert a továbbiakban nem irodalomtörténeti kérdésekkel szeretnék foglalkozni: egészen a közelmúltig nem voltak adottak azok a piaci és intézményi feltételek, amelyek lehetővé tették volna, hogy a lektúrirodalom a maga belső törvényszerűségei szerint fejlődjön, tehát hogy a művek megalkotottságára, a könyvek megjelenésének sorrendjére és gyakoriságára szinte kizárólag a széles olvasóközönség igényei vagy elvárásai legyenek hatással – és javarészt ezzel magyarázható a „hazai fejlesztés”, magyar lektúr (legalábbis részleges) hiánya.

3. Mindez szoros kapcsolatban áll a mai magyar irodalmi nyilvánosság egyik legneuralgikusabb problémájával: az állami támogatás kérdésével. A kultúra állami finanszírozása mellett érvelők abból szoktak kiindulni, hogy a magyar nyelvű piac túl kicsi hozzá, hogy egy tisztán irodalmi kiadó állami támogatás nélkül is megálljon a lábán. A vita kedvéért fogadjuk el ezt a premiszát. A kérdés adott: milyen elvek alapján kellene szétosztani az adófizetők pénzét a kulturális élet szereplői között? Támogassuk a „szépirodalmat”, lehetőleg minél kiegyensúlyozottabban, nagyjából egyenlő arányban érvényre juttatva a különböző szubkulturális csoportok ízléspreferenciáit? Nem, a fentiek alapján azt

kell mondanunk: kizárólag a potenciális olvasótáborok nagysága alapján dönthető el, mely kötetrel kapcsolatban merülhet fel az állami támogatás kérdése. Az esztétikai minőség problémája csak *ezután* következik: miután a szóban forgó kötet már átjutott az első „szűrőn”, azaz – a körülményekhez mérten – minden kétséget kizáróan bizonyossá vált, hogy a mű kisszámú potenciális olvasója nem képes finanszírozni a kötet megjelenését. *Tekintet nélkül arra, hogy hagyományosan „szépirodalminak” vagy „lektúrnek” tekintett műről van szó.* Ekkor azonban mindenképpen rá kell kérdeznünk az esztétikai minőségre, hiszen a potenciális olvasótábor szűkössége jelentős esztétikai kvalitások nélkül nem tesz támogatásra méltóvá egy művet. Röviden: az állam képviselői – megfelelő szakemberek közreműködésével – kizárólag akkor foglalhatnak állást esztétikai kérdésekben, ha ez elkerülhetetlen, tehát ha a kulturális érték megszületéséhez és fennmaradásához valóban állami segítségre van szükség.

4. Fontos módszertani döntés, hogy megköveteljük-e, hogy a remekművek kortárs befogadói *ténylegesen* felismerjék a poétikai forradalmat, vagy ez nem feltétele az esztétikai sikernek. Két kérdésben kell állást foglalnunk. Egyrészt el kell döntenünk, megengedjük-e, hogy a poétikai forradalom ténye csak utólagos perspektívából táruljon fel az elemző számára. (Melléte is, ellene is jó érvek szólnak. Elképzelhető, hogy egy korban oly erősek a bevett irodalmi konvenciók, hogy a mű kortárs befogadói egyszerűen nem képesek észlelni a műfaji szubverziót. Ám ha erre hivatkozva teljes egészében eltekintünk a kortárs kontextustól, szinte semmi nem szab majd gátat a kreatív értelmezőnek: tetszése és ízlése szerint szaporíthatja a poétikai forradalmak számát. Ha jól formált és koherens magyarázattal áll elő, bármilyen irodalmi mű megjelenésének forradalmi jelentőséget tulajdoníthat.) Másrészt el kell döntenünk, megengedünk-e olyan irodalomtörténeti elbeszélést, amely nem a korban érvényes műfajfogalmakkal operál, következésképpen adott esetben egészen máshol jelöli ki a konvenció- és műfajtörténet fordulópontjait, mint a kortárs és kvázi kortárs befogadók beszámolóira támaszkodó elbeszélések. Ha egy elemző írásaiban gyakran találkozunk a „hatás-

történeti félreértés” és más hasonló kifejezésekkel, joggal feltételezzük, hogy szerzőnk mindkét kérdésre igennel válaszolt.

5. Bár az érvelés kedvéért elfogadtuk, hogy a történeti jelentőség egyedüli forrása a radikális poétikai újszerűség, közel sem biztos, hogy ez helyes feltételezés. Minden attól függ, mit tekintünk a történeész feladatának. Ha úgy gondoljuk, hogy a történeésznek elsősorban a jelentős fordulópontokról kell számot adnia, a művészi stabilitás korszakai valóban érdektelenek lesznek számára. A narratív magyarázatok és a teleologikus elbeszélések érzéketlenek a konvenciók megváltozásával nem járó irodalmi eseményekre; ilyenkor az idő „üresen” telik számukra, vagy nem is telik egyáltalán. Ha viszont a történeésznek az a feladata, hogy kimerítően jellemezze egy-egy korszak vagy időszak irodalmi életét, nem tekinthet el a jelentős poétikai fordulatot nem hozó művészeti események elemzésétől – igaz, ebben az esetben a „történeti jelentőség” fogalma kissé üressé válik. És joggal merülhet fel a kérdés: minek alapján választja ki a történeész azokat az eseményeket, amelyek helyet kapnak az elemzésben, ha egyszer minden esemény egyforma történeti jelentőséggel bír, értsd: egyik sem okoz számottevő irodalomtörténeti fordulatot? A dilemmának (ti. hogy az irodalomtörténeti magyarázathoz fordulatokra és változásra van szükségünk, ám az irodalomtörténeésztől megköveteljük, hogy a művészi stabilitás korszakairól is számot adjon) azonban van feloldása: tágabb változásokkal kell dolgoznunk. Az irodalmi konvenciórendszer radikális átalakulása mellett azt is el kell ismernünk valódi változásnak, amikor egy mű bizonyos szempontból újszerűen felel meg a készen kapott konvencióknak; azaz újszerűen, ám mindenfajta szubverzív szándéktól mentesen oldja meg a vállalt konvencionális feladatot. Ez a megoldás nem fából vaskarika: a javaslat lényege abban áll, hogy a kisebb hatókörű, nem konvencióléptékű változásokat is ismerjük el valódi, magyarázatot igénylő irodalmi változásnak. (Mindezzel kapcsolatban lásd a Szegedy-Maszák Mihály főszerkesztésében megjelent háromkötetes irodalomtörténeti kézikönyvvel kapcsolatos vitákat.)

6. Az elvet nem kell feltétlenül összekapcsolnunk a poétikai újszerűség követelményével: elképzelhető, hogy pusztán a nyelvi megformáltság –

közelebről nem meghatározott – „igényessége” szavatol a mű esztétikai értékéért (és egyben szükséges is hozzá). Mindazonáltal a nyelvi igényesség követelménye (amennyiben valóban tartalmaz, tehát az esztétikai értékítéletet lényegileg meghatározó követelménynek tartjuk) általában együtt jár egy olyan elvvel, amely megmondja, *miben áll* a mű nyelvi megformáltságának igényessége – és ez az elv rendszerint (bár nem szükségszerűen) a Radikális Poétikai Újszerűség Elve. Akárhogy álljon is a dolog, érveim többsége akkor is érvényes marad, ha a Nyelvközpontú Esztétizmus Elvét nem tartjuk a Radikális Poétikai Újszerűség Elve speciális változatának.

7. A magyar irodalomban nagy hagyománya van a „jó mondat” esztétikai ideológiájának; gondoljunk csak az Otlík–Mészöly–Mándy–Esterházy stb. hagyományvonalra (vagy állítólagos hagyományvonalra). E helyütt nincs módom elmerülni az irodalomtörténeti részletekben. Egy biztos: ez az esztétikai ideológia – akár helyes a felsorolt szerzők műveivel összekapcsolni, akár nem – egy időben komoly hatással volt a kortárs magyar irodalomkritika gyakorlatára.

8. A „rontott nyelvhasználat” vagy a „lefelé stilizálás” poétikája (lásd például Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre és mások verseit vagy a Bëlga dalszövegeit) már más tészta. A hétköznapi nyelvi kliséket és közhelyeket költői alapanyagként kezelő művek nem akadnak fenn a Nyelvközpontú Esztétizmus szűrőjén: mivel ezek a szövegek abban érdekeltek, hogy a végtetekig kiaknázzák a „rontott nyelv” költői lehetőségeit, így poétikai lényegük és újszerűségük nagyobb részt nyelvi megformáltságukban rejlik. A Nyelvközpontú Esztétizmus Elve azokat a műveket teszi „láthatatlanná”, amelyek szubverzió helyett igyekeznek minél inkább megfelelni az általuk választott irodalmi nyelv konvencióinak, vagy amelyeknél nem a nyelvhasználat artisztikuma áll a poétikai projekt középpontjában.

9. Könnyen lehet, hogy egy ilyen elmélet nem is szeretne megfelelni az intuíciónknak, hiszen szerzője nem deskriptív, hanem normatív jellegű elmélettel kíván előállni. Ám a problémát nem lehet ennyivel elintézni. Bármennyire normatív is az elméletünk, valahogy fel kell tudnunk oldani a következő három állítás együttes inkonzisztenciáját: (1) Kizárólag a nyelvileg és poétikailag újszerű művek rendelkeznek esztétikai

értékkel. (2) Az a mű, amely esztétikai értékkel rendelkezik, esztétikai élvezetet okoz számunkra. (3) Vannak olyan nyelvileg és poétikailag nem újszerű művek, amelyek esztétikai élvezetet okoznak számunkra. A Radikális Poétikai Újszerűség és a Nyelvközpontú Esztétizmus hívei két megoldás közül választhatnak: vagy a (3)-as állítást tagadják, tehát megpróbálják megmutatni, hogy a nyelvileg és poétikailag nem újszerű művek valójában nem okoznak számunkra esztétikai élvezetet (ez elég reménytelen vállalkozásnak tűnik); vagy a (2)-es állítást tagadják, tehát megpróbálják az esztétikai értéket fogalmilag elválasztani az esztétikai élvezettől. Más különben kénytelenek lesznek az (1)-es állítást, tehát a Radikális Poétikai Újszerűség és a Nyelvközpontú Esztétizmus Elvét feladni.

10. Félreértés ne essék: nem azt állítom, hogy a műértelmezés során el kellene vagy el lehetne tekinteni a mű nyelvi megformáltságának vizsgálatától. Csupán azt állítom, hogy ha a széles olvasóközönség megszólítása a célunk, akkor a mű nyelvi megformáltságát a szöveg műfajának konvenciói által meghatározott poétikai célkitűzések irányából érdemes szemügyre vennünk. Vannak olyan művek, amelyek konvencionálisan a (történeti vagy absztrakt) szubjektum és a nyelv viszonyának újszerű vagy hagyományos ábrázolásában, felmutatásában érdekeltek – ám a művek többsége nem ilyen. Elképzelhető, hogy ezekről is sok mindent kideríthet a reprezentációs rendszerekre koncentrált elemzés; ha viszont nem ez történik, akkor végképp semmi nem indokolja a konvencionális olvasati utasítások figyelmen kívül hagyását.

11. Joggal mondhatná valaki, hogy ez már közel sem *ugyanaz* az értelmezés, hiszen az olvasó mintegy „retrospektíve”, a megfejtés irányából fogadja be a szöveget, tehát nem azt az olvasói szerepet tölti be, amelyet a mű konvencionálisan felkínál számára (legalábbis az első olvasás idejére). Az ellenvetés jogos; ám minden attól függ, hogyan individualizáljuk az értelmezéseket vagy az értelmezési eljárásokat. Ha ennyire szűk értelmezésfogalommal dolgozunk, akkor minden mű triviálisan meg fog felelni az Aluldetermináció Elvének: lényegében minden szöveg aluldeterminálja az értelmezéseket, hiszen minden szöveget végig lehet olvasni „retrospektíve”.

12. Természetesen az értelmezéspéldányokat még ezen a szinten sem a konkrét, egyedi értel-

mezésekkel azonosítjuk, hiszen így az Aluldetermináció Elve tökéletesen üres lenne: mivel minden mű újraolvasásával új értelmezéshez jutunk, következésképpen minden mű aluldeterminálja az értelmezéseket.

13. Mindazonáltal a Nyelvközpontú Esztétizmus Elvének hívei könnyebb szívvel választhatják a revizionista elemzések útját, mint a Radikális Poétikai Újszerűség Elvének képviselői. Nem mindegy ugyanis, miről állítjuk, hogy elkerülte a kortárs befogadók figyelmét. A Nyelvközpontú Esztétizmus hívei a mű esztétikai értékét a nyelvi megformálás újszerűségéhez kötik *függetlenül attól, hogy a nyelvi megformálás kérdései konvencionálisan a szöveg műfajának „lényegéhez” tartoznak-e*. Megtörténhet tehát, hogy a szöveg újszerű módon mutatja fel a szubjektum és a nyelv viszonyát, ám a kortárs befogadók ezt nem veszik észre, mivel nincsenek érvényben olyan explicit konvencionális utasítások, amelyek a nyelvi megformáltságnak erre az aspektusára vonatkoznának. A Radikális Poétikai Újszerűség híveinek viszont azt kell állítaniuk, hogy a mű kortárs vagy mai olvasói *magának a poétikai konvenciórendszernek a megváltozását hagyták figyelmen kívül* – és ebben az esetben valamilyen hihető magyarázatot kell találniuk arra, hogyan történt meg, hogy a befogadók szisztematikusan félreértették az általuk olvasott művek működésére és értelmezésére vonatkozó konvenciókat. Tanulság: jobban járunk, ha a Radikális Poétikai Újszerűség Elve helyett az elv valamilyen speciálisabb változatát fogadjuk el, amely pontosan meghatározza, hogy az esztétikailag értékes műveknek *milyen tekintetben* kell poétikai újszerűséget hozniuk – ilyenkor ugyanis mindig hivatkozhatunk arra, hogy ez az aspektus alacsony konvencionális „szabályozottság” alá esett, így érthető, hogy a befogadók figyelmét elkerülte a mű által kiobbantott poétikai forradalom.

14. Nem vettem fel az elvek közé a magyar irodalomkritika egyik legfontosabb öröklődő esztétikai-módszertani előfeltevését, az Önmegismerés Elvét. Az elv a művek és a befogadó viszonyában próbálja megragadni az értékes és az értéktelen irodalom különbségét:

(E) *Az önmegismerés elve:* az értékes irodalmi művek önmegismerésünk eszközei.

Az elv ebben a formájában meglehetősen üres; nem több pusztá szlogennél. Minden attól függ, mit értünk önmegismerésen. Induljunk ki abból,

hogy minden irodalmi műalkotás sajátos módon reprezentálja a tárgyát (ez elég józan feltevésnek tűnik). Amennyiben azt akarjuk mondani, hogy az irodalmi műalkotás önmegismerésünk eszköze, két kézenfekvő megoldás közül választhatunk. Vagy azt mondjuk, hogy az irodalmi műalkotások befogadása során mindig választ keresünk arra a kérdésre, hogy az adott műalkotások által nyitott sajátos perspektíva mennyiben különbözik a miénktől, mennyiben adott számunkra másképpen a világ az észlelésben és a műalkotás tapasztalatában – azaz a műalkotás sajátos perspektíváját kontrasztíve a magunké-ra vonatkoztatjuk. Vagy azt mondjuk, hogy az értékes művek közvetve vagy közvetlenül mindig a befogadóról szólnak: az olvasónak arra kell rájönnie, hogy a műalkotás adott esetben miért éppen Anna Kareninaként reprezentálja őt – s miközben a világot Anna Kareninaként tapasztalja, váratlanul választ kap számos korábbi kérdésére önmagával kapcsolatban.

Vegyük észre: ez utóbbi leírás fenomenológiai értelemben szinte biztosan nem reális (mint ahogyan az elv további, szokásos értelmezései sem, amelyek a katarzisz élményének ilyen vagy olyan, jellemzően kissé patetikus leírásaira szoktak támaszkodni). Egyszerűen nem igaz, hogy a remekművek (és csak azok!) szükségképpen efféle erősen empatikus olvasásmódokat hívnának életre. (*Egészen biztos vagyok benne, hogy az Anna Karenina semmilyen értelemben nem szól rólam, sem végső soron, sem másként. Esetleg a Micimackó egyik-másik részlete, talán, de az Anna Karenina semmiképpen sem* – írta Jerry Fodor egy helyen.) A befogadói azonosulás mértéke (vagy a megrendülésre való hajlam) a befogadó egyedi pszichológiai *make-up*jának, tehát a befogadót jellemző pszichológiai beállítódásoknak, hangoltságoknak, attitűdöknek stb. függvénye. Természetesen dönthetünk úgy, hogy nem törekszünk a befogadás folyamatának fenomenológiailag reális leírására, mert csak a saját élményünkről szeretnénk beszélni, s nem kívánjuk azt generalizálni, vagy nem is leírás a célunk, hanem valamiféle normatív elmélet megalkotása – ez esetben nincs mivel vitatkoznom.

Másrészt, és ez magyarázza, miért nem vettem fel az Önmegismerés Elvét a fenti elvek közé: az elvből *önmagában* nem következik semmi a művek esztétikai értékére nézve. Minden mű sajátos perspektívából reprezentálja tárgyát,

minden művet képes vagyok önmegismerésem eszközeként használni – ha csak ki nem kötjük, hogy az irodalmi műalkotásoknak *újszerű* perspektívát kell nyitniuk a világra vagy önmagunkra. Ám ekkor már a Radikális Poétikai Újszerűség Elvének valamelyik változatánál járunk. Ha az Önmegismerés Elvét nem kapcsoljuk össze a radikális újszerűség igényével, és ha az esztétikai önmegismerés fogalmát nem a reflexív olvasói azonosulásra vagy a katarzisz élményének átélésére alapozzuk, semmi nem következik belőle a művek esztétikai értékével kapcsolatban. (Ha viszont ezekre alapozzuk, akkor tartalmas esztétikai elvhez jutunk, hiszen bizonyos művek alkalmasabbak az olvasói azonosulás vagy a katarzisz kiváltására, mint mások – ám az elv nem pontosan azokat a műveket fogja a „szépirodalom” kategória alá rendelni, amelyeket hagyományosan „szépirodalmi” műveknek tekintünk, és az eredményül kapott felfogás nem illeszkedik majd a kulturális piac működésének gyakorlatához.)

15. Feltéve, hogy nem találunk olyan „belső” kritériumot, amelynek segítségével alátámaszthatnánk a megkülönböztetést. Elképzelhető, hogy létezik ilyen kritérium; mi több, az is elképzelhető, hogy általános elvként megfogalmazva a magyar irodalom öröklődő módszertani-esztétikai előfeltevései közé tartozik. Ha van ilyen kritérium, és tartható, ezt gondolatmenetem cáfolatának kell tekinteni.

16. Az összefüggés világos: minél kevesebb különböző irodalmi konvenció működését sajátítja el a diák, annál szűkösebb szövegrepertoárból válogathat a felnőtt olvasó – ezért annál erősebben ragaszkodik a már jól bejárt esztétikai utakhoz.

17. Pontosabban fogalmazva: mivel a radikálisan újszerű „szépirodalmi” művek lényegükből adódóan műfajilag besorolhatatlanok, ezért a megkülönböztetés szigorú értelemben nem *műfajokra* vonatkozik („szépirodalmi” műfajok vs. „lektűr műfajok”), hanem *művekre* (műfajilag megfoghatatlan „szépirodalmi” művek vs. műfajilag felcímkézhető „lektűrök”) – akárcsak a másik megkülönböztetés. Mindazonáltal a gyakorlatban mégiscsak a fenti módon használjuk – azzal a fontos megszorítással, hogy a „szépirodalmi” műfajoknak ritkán szoktunk nevet adni (néhány kivétel: tudatáramregény, esszéregény), ezzel is érzékeltetve a „szépirodalmi”

művek eredetiségét. Máskülönbem mivel magyarázható, hogy a konvenciókövető „szépirodalmi” művek általában megtartják „szépirodalmi” státusukat? (Gondoljunk csak a kilencvenes évek „szövegirodalmának” – lám, egy újabb „szépirodalmi” műfajkategória! – műveire. Hiába a kialakult konvenciórendszer és a magas fo-

kú konvenciókövetés, nem merült fel, hogy ne „szépirodalommal” lenne dolgunk.)

18. Ezt valamivel részletesebben is megírtam három rövidkritikában; lásd VISSZAJÁTSZÁS, *Magyar Narancs*, 2008/23. (június 5.); NYOM NÉLKÜL, *Élet és Irodalom*, 2009/23. (június 5.); FEDŐNEVE: GORDON, *Élet és Irodalom*, 2010/23. (június 11.).

Csengery Kristóf

NATIONAL GEOGRAPHIC

A hatvanas években szegény Papa olykor egy-két napra hazahozta munkahelyéről, a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem főzelékszagú könyvtárából a

National Geographic új példányait. Nem tudom, megengedték-e ezt neki, vagy csak titokban tette, de mindig mindent visszavitt. Azt hiszem, egy-egy füzetnyi szabadságot

akart megmutatni a gyerekeinek, hogy mi is lássuk, tapintsuk és elképzeljük mindazt, ami a ketrecen túl van. Ültem a szobában, a nyomasztó délutánokon, vacsora előtt,

lapozgattam az aranysárga borítójú, vastag, elegáns folyóiratot, s mivel az angol szöveget akkoriban még nem értettem, a szép fotókat bámultam: távoli, izgalmas országok képeit.

Indiánok és négerok, őserdők és fjordok, felhőkarcolók és sztrádák, a piramisok és a Taj Mahal: minden arról szólt, hogy van valahol, nem itt, másutt, egy tágasabb világ,

ahol nem olyan sötétek az esték, ahol minden pezseg és mozog. Ezt gondoltam magamban, vagy inkább csak éreztem, két ujjam között morzsolgatva a festékszagú, drága papírt.