

tokhoz a fekete kaftános ortodoxok állnak a legközelebb, őket gyűlölik a legjobban”. Bruckot zavarja a multikulturalizmus, az olvasót meg az, hogy teli szájjal négerzik, rácsodálkozik az angolszász hipokritizmusra. Tárgyi tévedésekkel tűzdel meg még olyan, témájához közel álló dolgokat is, mint amelyek például az amerikai és izraeli hit- és politikai életben évtizedekig fontos szerepet játszó lubavicsi Nagy Rebbéhez kapcsolódnak: akit ő Mendel Schneersonnak hív, pedig Menachem volt a neve. Az már, hogy a Nagy Rebbe működésének bázisterületét Crown Heightsnek nyomtatják, holott Heights, még a korrektúra szokott slamposságára is fogható, noha bosszantó apróság.

Boulevard of Broken Dreams, magányos fiatal férfi bandukol az esőverte szomorúságban, ősember egy szofisztikált XVIII. századi udvari bálon, Slava Tsukerman: LIQUID SKY című kultuszfilmje, csak *cult* meg heroin *flash*-ek helyett az értetlenség, érteni nem akarás. A nő „gyönyörű volt, makulátlan, de ijesztően egészségesnek látszott. Egy leheletnyi romlottság, az hiányzott belőle. [...] Alig egy órája még egy nő fekiüdt itt velem, aki azóta örökre eltűnt, valahol odakint ebben a pillanatban csillagok robbannak fel, amelyek korábban évmilliókig keringtek, a dalai láma keresi, de még nem azonosította az elhunyt pancsen láma reinkarnációját. Úgy látszik, tényleg minden és mindenki úton van. Mit keresnek, hová tartanak? És én miért nem megyek velük.”

Bruck énrégényének irodalomalattiságában is van tudásszociológiai érdekessége, de az első generációs emigránspszichózis nem eléggé és nem úgy rossz, hogy camp lehessen. Szomorú, magányos történet, nincs feloldozás, és még a Messiás sincs útban. Csak felelősségelhárítás: „*New York tehetett róla. Mindinkább egyedül éreztem magam, hiányoztak a cinkos női mosolyok és pillantások, hiányzott egy megbízható férfi barát.*”

Forgács Zsuzsa és Bruck András könyvei szándékosan-szándékolatlanul is kudarc-történetek, a New York-i kiadók nem kapkodnak utánuk. Az emigráns nem tudott beilleszkedni, az új haza semmibe veszi, érdektelennek tartja. Könyvét megírja, hazajön. Két könyv: félsiker.

Vágvölgyi B. András

## EGY RÉGI KÖNYV

Hankiss Elemér: *Hamlet színváltozásai. Hamlet-értelmezések a XVIII. századtól napjainkig*  
Savaria University Press, Szombathely, mcmxcv.  
175 oldal, 480 Ft

Hankiss Elemér 1995-ös utószavában harminc évvel ezelőtt keletkezett, most elővett, újraolvasott és megjelent kéziratáról ír, és a szerzőről, a fiatalemberről, „*az áhítatos kis kelet-európai filozófus*”-ról – ironikusan, bölcsen, melankolikusan, amint ez már ilyenkor szokás. Ahogy olvas, Wertherként bukkannak föl előtte „*a kedves, régi nevek*” – így rögtön elsőként azé a John Dover Wilsoné, aki korszakos fordulatot hozott a Shakespeare-szöveggkritikában a NEW CAMBRIDGE SHAKESPEARE gyakorlatilag egyszemélyes, több évtizedes vállalkozásával és ezen belül is a Folio helyett a második, úgynevezett „jól” kvartót alapul vevő 1934-es HAMLET-kiadásával és azt kísérő, THE MANUSCRIPT OF SHAKESPEARE’S HAMLET című könyvével. Dover Wilson 1935-ben a Hankiss által „*kétezer-egynéhány soros kis szindarab*”-ként aposztrofált, nagyjából kétszer ilyen hosszú darabról WHAT HAPPENS IN HAMLET címmel részletes, tematikus kommentárt is írt. Ez, bár mára kevesen olvassák, még mindig megkerülhetetlen alapműve a HAMLET historizáló megközelítésének, sőt kérdésfeltevésében, az egyes, jól behatárolhatónak tűnő problémákat – bosszú, öngyilkosság, szellem stb. – külön-külön tárgyaló szerkezetében is előképe lett két újabb hasonló monográfiának, Roland Mushat Frye 1984-es THE RENAISSANCE HAMLET-jének és részben Frye közvetítésével Kéry László TALÁN ÁLMODNI című 1989-es, utolsó könyvének – előbbinek úgy és annyira, hogy bár Dover Wilsonnal szemben Frye explicit formában egyáltalán nem artikulálja álláspontját, a könyv tartalomjegyzéke mégis, még tördelésében is kísértetiesen hasonlít az akkor épp félszázados elődére. John Dover Wilson felbukkan tehát a kéziratot újraolvasó Hankiss előtt, de csak amolyan árnyalakként, önnön hiányát megjelenítő kísértetként, Hamlet apjának szellemeként, mert egyébként egyetlen szó sem esik róla a könyv másfélszáz oldalán.

Az UTÓSZÓ-t író Hankiss, bár majd’ minden bekezdését az újraolvasásra való utalás

indítja, mintha mégsem lenne jó olvasója annak a bizonyos kéziratnak. A bevezetéssel és az utolsó fejezettel szemben, amelyek bizonyos hatásméleleti megfontolások keretében állítják a HAMLET-kritika történetét, itt mintha nem is erről a hatvanas évek derekán-végén írott, Hankiss más munkáival szoros összefüggésben lévő könyvről, hanem egy rendezők, színházi „hozzáértők” számára segédanyagként készült interpretációcsokorról, az értelmesekek egymást követő soráról lenne csupán szó.

De nem idegen a figyelmetlen olvasás attól a bizonyos régi kézirattól sem. Sokszor csak meglehetősen felületes kivonatolást olvasunk, hiányos, kontextusukból kiemelt idézeteket, amelyek néha – különösen az első fejezetekben – a szövegek triviális félreértéséhez vezetnek. A Lessinggel nagyjából egy időben működő és a kor kritikai életében játszott szerepét, hatását tekintve talán még nála is nagyobb jelentőségű dr. Johnson ebben a kis összefoglalásban egy a XVII. század elejétől a XVIII. század végéig alapvetően változatlan klasszicizmus ideáltipikus képviselőjeként jelenik meg, úgy, mint akinek az a fő baja Shakespeare-rel, hogy „nem érvényesítette a hármasság szabályát”. (17.) Csakhogy Johnson hivatkozott művében, az 1768-ban megjelent Shakespeare-kiadás előszavában Shakespeare gazdagságának, természetességének szokásos dicséretén túl védelmébe veszi Shakespeare-t az őt az arisztoteliánus elvárások felől bírálókkal szemben, és ennek érdekében nemcsak a történeti távolság szempontját vezeti be a poétikai különbségek interpretációjába, hanem – és Johnson 1768-as PREFACE-ének éppen ez a kritikátörténeti jelentősége – oldalakat szentel az idő és a hely egységének követelményét alátámasztó érvek kritikájának is. Johnson jelentőségét inkább növeli, mint csökkenti, hogy ezt azon a nagyjából humanista-retorikai, hatásorientált poétikai érvrendszeren belülről teszi, amely ezeket a követelményeket Sidney és Corneille nyomán a hihetőségre, a meggyőző erőre hivatkozva alkalmazta. Éppen érvelési módja, a poétikai megfontolások konkrét művekre, szöveghelyekre épített kidolgozása teheti Johnson-t a modern, tehát a deduktív, rendszerelvű poétikával szemben állóként értett kritika első jelentős angol képviselőjévé

és így akár kritikátörténeti fordulóponttá. Hankiss könyvének keletkezése idején a XVIII. század korántsem állt az anglistika, pláne a magyar anglistika figyelmének fókuszában, de ennek mégsem kellett volna felmentenie a szerzőt a hivatkozott, ismertetett szövegek alapos elolvasása alól.

Kétségesek a kétségtelenül hatalmas kritikai örökség ismertetésének terjedelmi hangsúlyai is. Szűk három mondatnál lényegesen több figyelmet érdemelne az az S. T. Coleridge, aki az angol nyelvű Shakespeare-kritikára talán a legnagyobb befolyást gyakorolta, még akkor is, ha Coleridge-nek az őt ért hatások elfedésére irányuló törekvései ellenére tudjuk, hogy Shakespeare-rel kapcsolatos nézeteit nagyban meghatározták August Wilhelm Schlegel előadásai – akiről szintén nem olvashatunk többet egyetlen mondatnál. A romantikusokról szóló fejezet emez utolsó bekezdésének olvastán különösen erős az embernek az az érzése, hogy Hankiss számára az interpretáció- vagy kritikátörténet-írás mintha egyet jelentene a „Mi baja Hamletnek?” kérdésre adható rövid válaszok összegyűjtésével. Ugyanitt Lambról és Hazlitról (akik a drámai karakterek vizsgálatának a BÁNK JELLEME-szerű gimnáziumi házidolgozat-címekben talán máig kísértő műfaját megalapozták) már összesen csak annyit hallunk, hogy „*Nem szólunk róluk bővebben, mert a következő fejezetben részletesen elemezzük majd e gondolatok továbbfejlődését és kiteljesedését.*” A könyvet az UTÓSZÓ elképzelései szerint használó olvasó itt fel is adhatja, mert a következő fejezetben legalább négy egymással szemben álló felfogásról olvashatunk anélkül, hogy megtudnánk, melyik ezek közül az a bizonyos „*kiteljesedés*”.

A XX. század sem járt sokkal jobban. Dover Wilson mellett hiányzik például azoknak az írásoknak az említése is, amelyek „*a herceg vagy a költemény?*” dilemmában foglalnak állást, explicitté téve azt a fordulatot, amely a jellemvizsgálattól elvezetett a „műközpontú”, a darabot megalkotott, kvázi-térbeli szerkezetként kezelő kritika térnyeréséhez, a Hankiss figyelmének és rokonszenvének középpontjában álló szerzők, különösen G. Wilson Knight és Caroline Spurgeon harmincas évekbeli munkásságához. A fenti kérdést esszéje címében feltevő C. S. Lewison túl T.

S. Eliot fiatalkori, 1919-es írására is hiába keresünk utalást, pedig a kritika és a klasszikusok viszonyának alakulásáról csakúgy, mint a kritikai hagyományok közötti választásról sok minden lenne elmondható a HAMLET-ről szóló talán utolsó olyan jelentős írás kapcsán, amely határozott és végeredményben negatív értékítélettel szolgál. Eliot fiatalkori gondolkodását egyébként is szuggesztívan jellemzik Shakespeare-rel kapcsolatos megjegyzései: az egy időben annyit elemeltett „*objective correlative*”-tól kezdve (Eliot szerint az a baj a HAMLET-tel, hogy Hamlet lelki nyavalyájának nincsen megfogható, hozzá súlyában, jelentőségében mérhető megfelelője az őt körülvevő világban) addig, ahogyan védelmébe veszi Thomas Rymer, az első professzionális angol kritikus valóban könyörtelen OTHELLO-kritikáját 1693-ból. Rymer, akit a XVIII. század vége óta többnyire csak a szabálykövető vaskalaposság elrettentő példájaként emlegettek, a Természetre és az Észre hivatkozva a hétköznapi nyelv egyszerűségét, a tisztességes kereskedők és iparosok nyelvhasználatát, a Royal Society eszményeit kéri számon a tömegek ellenőrizhetetlen beszédét, a karnevál fenyegető szellemét megidézve Shakespeare-en. Rymer magabiztosan szedte ízekre az OTHELLO következtelen időkezelését, hogy aztán ezt is a darab rovására írja. Lehet, hogy az ellentmondások elősorolásánál ma izgalmasabb az a kérdés, mit csinál így a szöveg, hogyan működik az olvasásban ez a „*kettős időszerkezet*”, azonban valószínűleg ez lehetne a legjobb példája vagy igazolása Hankiss összefoglaló állításának, miszerint a klasszicista kritikának a szerkezetre fordított figyelme valamiképpen megelőlegezi „*a huszadik századi funkcionista és formalista-strukturalista módszer*”. (33–34.) E megállapítás elfogadása vagy megkérdőjelezése azonban teljesen az olvasó jóindulatán múlik, ugyanis a klasszicista kritikáról a (könyvhöz mérten) terjedelmes első fejezetnek csak egészen kis, köz-helyekkel tűzdelt része szól, Rymerről pedig csupán egyetlen mondat, a többi a XVII–XVIII. századi adaptációkról ad – egyébként korántsem érdektelen – áttekintést.

Mit akar tehát ez a könyv, ha arra, amire az UTÓSZÓ ma szánja, feltehetőleg alkalmatlan, kritika- vagy befogadástörténeti áttekin-

tésként – aminek első ránézésre tűnik – pedig szintén csak nagyon elővigyázatosan használható?

A bevezetés szerint e könyvecske „*a mű hatásspektrumát azért térképezi föl, hogy e sokszögű tükörben... [a műnek] egyre több vetületét, jelentéselemét fedezze föl*”. (8–9.) Azt is megtudjuk, hogy Hankiss itt ennek a feladatnak csak az első felére, a hatásspektrum feltérképezésére vállalkozik, a kérdés második felével egyebütt már megpróbálkozott: ez a könyv tehát szoros összefüggésben van Hankissnak a HAMLET-ről írott egyéb, korábban megjelent tanulmányaival, különösen a SHAKESPEARE HAMLET-JE. A TRAGÉDIA MINT „TÖBBCSATORNÁS” INFORMÁCIÓFORRÁS (A NÉPDALTÓL AZ ABSZURD DRÁMÁIG. Magvető, 1969. 153–192.) című írással, amely elenyésző eltérésekkel AZ IRODALMI MŰ MINT KOMPLEX MODELL című, Hankiss csaknem teljes irodalomtudósi munkásságát magába foglaló, illetve recikláló kötetben is megjelent. Ott a tragédia szerkezetét egy információesztétikai modell alapján annak közvetlen hatásában próbálja megragadni az egyes befogadók által olvasás közben érzékelt „*hatásimpulzusok*” összegzése alapján. Ezek az impulzusok az olvasási élmény meg nem felelései a befogadás közben kiépülő olvasói várakozásoknak, azaz – mivel az elvárások be nem teljesülése maga is az elvárásrendszer alakítója – az olvasás feltételezett elemi szakaszai közötti meg nem felelések: ezek együttese konstituálja Hankiss szerint az esztétikai tapasztalatot. A befogadás Hankiss által a jelen kötetben is felvázolt szerkezetében ezt az a „*katarziszgép*”, azaz a műnek az a zárata követi, amely a tragédiának „*a néző biztonságát és világszemléletét*” alapjaiban megátámadó tapasztalatát helyreállítja. (161–162.) Ám – mondja Hankiss – a „*katarziszgép*” nem képes végleg kioltani a tragédia (a műalkotás) kizökkentő hatását: ekkor mintegy második védekezőmechanizmusként indul be az interpretáció folyamata. „*A mintegy háromszáz éves HAMLET-kritika leírható úgy, mint azoknak a stratégiáknak az összessége, amellyel a különböző korok Shakespeare-kritikusai és gondolkodói megpróbálták védekezni a HAMLET tragikus hatása ellen.*” (163.) Itt értjük meg, miért beszélt oly hosszan az adaptációkról: a Shakespeare-t a tragikumtól megszabadító XVIII.

századi átdolgozásokban a tragikus hatást megelőzni igyekvő, így e hatáselmélet kereteibe kiválóan beilleszthető stratégiát lát. (163.)

Az interpretációk történetének áttekintése a fenti keretben kettős szerepet láthat el. Egyrészt, a második rész 12. fejezete alapján, a befogadás utolsó szakasza (az interpretáció) különböző változatain keresztül képet adhat mind az esztétikai tapasztalat (a „közvetlen élmény”) és az interpretáció között végbemenő interakcióról, mind az interpretációkat alakító egyéb tényezőkről. A könyvet végigolvasva azonban az a benyomásunk, hogy ez nem történik meg. A kivonatolt interpretációk sora csak annyit illusztrál, hogy vannak interpretációk, és ezek többé-kevésbé különböznek egymástól. Sokkal többet nem is tehetne, ugyanis ez a hatás-, pontosabban védekezés-és elhárításelmélet ebben a kifejtettségében annyira absztrakt, hogy tulajdonképpen minden igazolja, ami egy tragédiával megtörténhet, a könyvégetéstől a szövegkritikán át a szöveg dekonstrukciójáig. Egy Hankissétől eltérő érzékenyséű szerző talán az egyes interpretációk olvasásában alkalmazná és bontaná ki részletesebben az elméleti álláspontot, figyelembe véve az elhárító mechanizmusok különbözőségeit, eltérő „hatékonyságát”.

A könyv bevezetője szerint az interpretációtörténet korpuszának tanulmányozása segíthet a művet konstituáló „hatásimpulzusok” feltárásában és lokalizálásában is – és ebből már jóval több meg is valósul. Hankiss a XX. századból általa fontosnak látott és kiemelt vonulatokról olyan rokonszenvvel és beleéléssel beszél, hogy az általa talán nem igazán szerencsésen „stíluskutató”-nak nevezett „*new criticista*” (sic, 140.) iskoláról szóló fejezetbe egy saját elemzést is beiktat az emberi „azonosság”, illetve „*az azonosság elvesztése*” motivumáról, mely eszerint a darab egyik állandóan visszatérő élménye volna. (125–133.) AZ ABSZURD SHAKESPEARE című fejezet ezt úgy ismétli meg, hogy – megint csak hangsúlyozottan saját interpretációként – elősorolja a darab „*groteszk, már-már abszurd*” jelenségeit, figuráit, aspektusait. (154–158.) Így például, mondja, „*Hamlet alakját is könnyű volna groteszkké, tragikomikussá, titokzatosból értelmetlenné torzítani. Örültnek tettei magát, hogy ne keltsen gyanút, s nyilvánvaló, hogy épp ezzel kelt gyanút.*”

(157.) Mint elmondja, azért úzi „*a tragédiának e sarkaiból való kiforgatását és abszurdáá torzítását*”, hogy rámutasson, „*a tragédia felszíne alatt ténylegesen ott lapppanganak olyan ellentmondások, kérdőjelek, zavaró momentumok, melyek kisebb-nagyobb mértékben hatnak az olvasóra, melyek aligha férhetnének bele a múlt századi, viktoriánus HAMLET-elképzelésekbe*”. (158.) Hogy (a mai olvasó nem kis elképedésére) az „abszurd” szó használatának az idézett fejezetben vajmi kevés köze van az abszurd drámához vagy Albert Camus-höz, és inkább a köznyelvi „meghökentő” értelemben olvasandó, az itt kevésbé érdekes, mint az, ahogy a fentebb vázolt mű-és interpretációfelfogás értelmében szükségszerűen esetleges és parciális értelmezés által kínált szót úgy használja fel Hankiss a mű történetiségen kívül álló hatásstruktúrájának (nagyjából: a változókéony felszín alatt „ténylegesen” ott húzóódó momentumainak) leírásához, hogy a tragikus hatásstruktúra ellen védekező értelmezés ismertetése a hatásstruktúráról tett saját megfigyelésével csúszik egybe. Az abszurd befogadás pillanatában mintha már egyszerre ott lenne minden, ami korábban felbukkant, az alapvetően elhárító szerepű interpretáció egyszerre farkasszemet nézne egyrészt önmagával, másrészt magával a dologgal, egybeésszátva az interpretációt a szerkezet tudományos leírásával: így az abszurd olvasó nem is lehetne más, mint maga az irodalomtudós. A menet közben Hankiss által beiktatott elemzéseknek így, az értelmezésben működő előfeltevések logikája szerint végül el kellene vezetniük a HAMLET riffaterre-i superolvasatának megkonstruálásához. Ekkor a könyv gondolatmenetének össze kellene érnie a fentebb említett másik tanulmány kísérleteinek eredményével: ha ugyanis létezhet egy műnek olyan elsődleges hatásstruktúrája, amely nincs kitéve a történelem befolyásának, és amely izolálható, akkor a kísérletnek ugyanúgy ennek feltárásához kellene elvezetnie, mint a kritikátörténetből leszűrt következtetéseknek. Hankiss gondolatmenete ugyan valóban felvillantja egy ilyen interpretációs apokalipszis lehetőségét, a könyv narratív megszerkesztettsége azonban megkérdőjelezi ezt a felfogást. Az a tény, hogy Hankiss elemzései a történet fejezeteibe ágyazódnak bele, a történet részeivé teszik ezeket az elmélet logikája szerint történet fe-

letti olvasatokat, így ásva alá a történet desztillálásából nyerhető történet feletti ismeret és ezzel együtt a történetiség közbelépése előtti „közvetlen” hatás, illetve az ezt kiváltó „struktúra” eszméjét is. (Igaz, ez még mindig csak az interpretáció szelleme – egy ponton lezáruló – önmegismerési folyamatként felfogott, talán épp az adott műben véget érő történet lenne.) Pontosabban a könyv implicit történetfelfogása, azaz a kronologikus egymásra következést egy a történetiséget gyakorlatilag kizáró sémában értelmező felfogása ezt sem engedi meg, még akkor sem, ha figyelembe vesszük, hogy az utolsó, elméleti fejezet elején Hankissnak korábban ugyanerről megjelent nézeteihez képest a „közvetlen” hatás történetiségének árnyaltabb képe jelenik meg: mivel ez a megfontolás nem illeszkedik a könyv egyébként világos koncepciójába, így a feltehetőleg sebtiben történt fazonigazítás inkább szaporítja, mint csökkenti az érvelés önellentmondásainak számát. (161. Vö. Hankiss, 1969. 133.)

Hankiss a történelem során váltakozó perspektívákban feltűnő, de feltevése szerint lényegében nem módosuló műről *magáról* akar valamit megtudni, a történetiséget teljesen esetleges felfedezőútnak tekintve, amelynek gyümölcsei ráadásul bármikor elővehetők a frizsiderből. A két részre osztott könyv által ismertetett két történetszakasz pedig két, egymástól teljesen eltérő fajta gyümölcsöt terem. A HAMLET- (és irodalom-)kritikának ez a kettéosztása ugyanis pusztán látószólag kronologikus, valójában sokkal inkább tipológiai vagy szerkezeti. A megosztás értelmében a XVIII–XIX. századot a jelentés keresés, kerek interpretációkat nyújtó, értékelő kritika, míg a XX. századot „*a felszín alatt rejlő, rejtett igazságok*” (115.), a „*hagyományos ismeretek, beidegzett igazságok alatt rejlő mélyebb rétegek*” (116.) keresése, a „*belső erőter*”-be (uo.) való behatolás szándéka jellemzi. Tehát, triviálisan, valamiféle elsődleges struktúra feltárásának igénye. Ily módon a történet kétszakaszossága alapvetően azt a Hankiss által leírt történet feletti kettősséget képezi le, amelyet az elsődleges, közvetlen hatásstruktúra, azaz a műalkotás feszültségekkel teli, esztétikai léte és az erre épülő, elhárító jellegű, diszkurzív értelmezés alkot.

Így az első részben inkább a jelentésadás

lehetőségeiről olvashatunk, majd a történet egyetlen jelentős eseményét, a kritika valamikor a század elején bekövetkező fókuszváltását követően az ezeket az interpretációkat kikényszerítő szerkezeti sajátosságokról szóló munkákat tárgyalja Hankiss könyve. Azaz a könyv második felében bizonyos értelemben már a műről magáról tudunk meg ezt-azt, a méltatott kritikusoktól csakúgy, mint a szerző saját, az előbbiekkal feltehetőleg azonos státusú műelemzéseiből. E második szakasz célja az az „*egyre teljesebb és hitelesebb megismerés*” (159.), amelynek szükségességét az utolsó történeti fejezet zárata hangsúlyozza: így a XX. századról szóló rész gyümölcse végső soron a műalkotás saját szerkezetének feltárása, ami – elméletileg legalábbis – bekövetkezhet, és amit a különböző olvasatok előszámálása is elősegíteni hivatott. A progresszív tudásakumulációként felfogott történelem azonban csak az elért eredmények formájában járulhat hozzá tudásunkhoz, míg az maga – Hankiss szerint – külsőleges és igazából érdektelen. Ez vezethet a részben német előzményekre visszakövetkeztethető angol romantikus Shakespeare-kritikával való meglehetősen mostoha bánásmódhoz csakúgy, mint a XX. századról adott kép egyoldalúságához: a „történeti-filológiai”, „eszmétörténeti” irányzatokra például nemcsak azért jutnak ilyen nyúl farknyi fejezetek, mert a Hankiss által is említett Tillyard 1965 körül még korántsem lépett elő a New Historicism és a Cultural Materialism esszencialista-nacionalista állapotosi lovává, hanem mert a történeti megközelítések a textológiaiával egyetemben csak „segédtudományai” lehetnek a műalkotás-struktúra megismerésének.

De ez még mindig nem magyarázza, miért *ennyire* elnagyoltak az ezekről szóló fejezetek. Miért kerüli meg a címe szerint a XX. századi „*történeti-filológiai kutatások*”-ról szóló rész teljes egészében a témát, amiről szólnia kellene? (Itt ugyanis nem történet más, mint a nagyjából már ismertetett XVIII–XIX. századi előzmények újbóli elősorolása, hogy az olvasót ezután a téma bibliográfiáihoz utalja.) És miért van az, hogy a második rész 7. fejezete mintha a második rész bevezető fejezete által elejtett fonalat venné fel, tudomást sem véve a közbeesőkről, a „segédtudományokról”? Nem kell hozzá túl sokat olvasgatni, hogy rá-

jöjjünk: a kezünkben tartott könyv annak példája, ahogy Hankiss – saját szavaival – „szanaszét s rendezellenül” hagyta maga mögött „mindazt, amit eredeti szakmájában] valaha is” írt, csinált. (AZ IRODALMI MŰ MINT KOMPLEX MODELL, 11.) Az a bizonyos kézirat részben vagy megjelent más tanulmányokba beépítve, vagy – és ez a gyakoribb – korábbi, megjelent tanulmányokból lett összetoldozva. Kár, hogy ennyire hirtelen, ennyire felületesen. Mert így az UTÓSZÓ-ban ifjúkori művét és vele ifjúkori önmagát, a magyar irodalomtudomány hatvanas évekbeli Stürmer und Drängerjeinek vezéregyéniségét felidéző Hankiss mai értékítéletében is kételkedni kényszerülünk: nehéz ugyanis megértenünk, miért kellett most ezt az elfeledett árnyat a feledésből kiemelnie és útjára bocsátania.

A Hankiss 1969-es könyvében megjelent HAMLET-tanulmányokból kirajzolódó megközelítés legalábbis figyelemre méltó, és közel áll egy kora ahistorikus befogadásméleti törekvéseivel szinkronban lévő koncepció megvalósításához. Ha összehasonlítási alapot keresünk, akkor arra utalhatunk, hogy olyan, vele bizonyos fokig rokonítható szerzők, mint Riffaterre vagy Fish nagyjából egykorú írásainak (pl. a magyarul több helyen is olvasható Baudelaire-esszé vagy Fish esetében az „affektív stilisztika” kimunkálásának kísérletei, a Milton-könyv és az IS THERE A TEXT IN THIS CLASS? közötti írások) elméleti következtetései sem szubtilisabbak a Hankisséinál. Csak szövegkezelésük és tanulmányaik kidolgozottsága üt meg egészen más mértéket. Hankiss irodalomelméleti életművének gyengéit állatorvosi lóként viseli magán ez a könyv, melyben egy fontos, kis híján iskolateremtő szerző máshol kétségtelen és inspiratív ötletgazdagsága az érezhető másodhasznosításban némiképp elhalványul, miközben Hamlet korának borbélytükrei módjára felnagyítja egész irodalomelméleti életművének eldolgozatlanságát, lezáratlanságát.

Ráadásul az olvasót újabb megpróbáltatásoknak teszi ki az a sajnálatosan hanyag szerkesztői munka, amin az UTÓSZÓ együttérzése sem segít; „újrólolvastva a kéziratot, azóta szigorúbb diszciplinára szokva, sok kifogásolnivalót találtam benne”. (168.) Ám a kifogásolnivalók – az áttekintés „hiányos és elnagyolt”, „nem dokumentál [...] elég következetesen”, „nem adja meg

éleg pontosan forrásait és így tovább” (168.) – talán mégsem diszciplinajellegeből adódnak, viszont a könyvet gyakorlatilag használhatatlanná teszik. A szerkesztő néhány napos könyvtárbújással rendbe tehetné volna a kiadást és lapszámot sohasem adó hivatkozásokat, nem is beszélve a megírás óta megjelent vagy már akkor is létező magyar fordítások feltüntetéséről – Wilson Knight legismertebb, Hankiss által is tárgyalt HAMLET-esszéje például (igaz, rövidítve) épp az általa szerkesztett kétkötetes strukturalizmusantológiában olvasható, Szegedy-Maszák Mihály fordításában, immár több mint huszonöt éve. A szerkesztő legalább indexről gondoskodhatott volna, ha már ennyi elírást hagyott a szövegben – a legszebb egy XVIII. századi adaptáció részletének fordításából való. „...Ó, ettől a pillanattól fogva / Gondolataim legyenek versek mind! eljött az óra – / Megszököm örömeimtől [...]” (véresek, őreimtől, lásd 20. o.). Kedves még a Hermann Türck: DER GENITALE MENSCH című művére való hivatkozás az egyik lábjegyzetben. (75.) A szerkesztő egy a könyv elején olvasható lábjegyzetéből ugyan még megtudjuk, hogy honnan veszi a Shakespeare-idézetek szövegét, mint ahogy azt is, hogy a sorszámokat sajtóságos módon egy másik kiadásból származtatja (11.), de tevékenysége láthatólag csak eddig tartott. És ha már zsörtölődünk: Hankiss az UTÓSZÓ-ban nosztalgiával vegyes iróniával ír ifjúkori olvasmányairól, amelyeket könyve hősei „írtak le s nyomtattak ki egyetemi nyomdák merített papírára, viaszosan csillogó sötéték vagy fekete kötésű könyvekbe”. (167.) „Egyetemi nyomdák”, mint ahogy e szép kiadású, gerincükön címert viselő kötetek hasonló megjelenésű, még betűjük (Old Kenntonian Face) tekintetében is angломán magyar rokonait, a Magyar Szemle könyveit is a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda adta ki annak idején, és nem a Royal Hungarian University Press...

Ha Hankiss Elemér a HAMLET SZÍNEVÁLTÓZÁSAI-t annak idején megjelentethette volna, akkor a magyar irodalomtudománynak lenne egy olyan könyve, ami a mai recepcióesztétikai törekvések sok kérdését egészen más pozícióból előlegezné meg, hogy ezeknek máig vele szemben kelljen-lehessen megfogalmazniuk magukat. Ez a fajta kérdésfeltevés harminc évvel ezelőtt Magyarországon

nem csak az angol–amerikai fejleményeket tisztes távoból, rögzített nézőpontból követő anglistikában lehetett volna termékeny – olvassunk csak bele mondjuk Bizám Lenkének a mára dekonstrukcionista kritikusként hazánkban is ismertté vált J. Hillis Miller klasszikus Dickens-tanulmányát, e kétségtelen kritikai remekművet is recipiáló, KRITIKAI ALLEGÓRIÁK című, korántsem színvonalatlan munkájába. De most, hogy évtizedek múltán a HAMLET SZÍNEVÁLTOZÁSAI könyv formájában is olvasható – mert a hetvenes évekre jó része már megjelent angolul vagy magyarul –, ez a könyv az egyező szöveg ellenére nem az a könyv. Talán a szerző pályájának és egy szakma hőskorának dokumentuma. Mert nemcsak hogy megvan a könyveknek a maguk sorsa, de éppen ez, tehát a sors, a történet teszi őket azzá, amik. A feledés homályából a napvilágra kerülve Hankiss munkája csak áll és hunyorog.

Kiséry András

## EZÜSTKOSZORÚ ÉS FRISS BABÉR

*Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész kultusz és műpártolás Magyarországon a XIX. században Magyar Nemzeti Galéria, 1995. június–november A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 1995/1. Sorozatszerkesztő Nagy Ildikó*

*Szerzők: Bellák Gábor, Boros Judit, Cennerné Wilhelm Gizella, Cifka Brigitta, Csernützky Mária, Földes Mária, Hessky Orsolya, Imre Györgyi, Király Erzsébet, Sinkó Katalin, Szabó László, Szatmári Gizella, Tóth Ferenc és mások Magyar és német nyelven 393 oldal, 4032 Ft*

*Nagybánya művészete. Kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából*

*Magyar Nemzeti Galéria, 1996. március–november A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 1996/1. Sorozatszerkesztő Nagy Ildikó*

*Szerzők: Csorba Géza, Szücs György, Szinyei Merse Anna, Boros Judit, Szabadi Judit, Dancs Mária, Gergely Mariann, Szatmári Gizella, Bakó Zsu-*

*szanna, Sinkó Katalin, Zwickl András, Beke László és mások*

*Magyar, német és angol nyelven 578 oldal, 3480 Ft*

*Dokumentumok a nagybányai művésztelep történetéből I. A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1896–1909 Szerkesztő Timár Arpád Miskolc, 1996*

*Nagybánya könyvek 7. 495 oldal, 1450 Ft*

„Barna fürtök helyett őszülő fejedre – friss babér helyébe: ezüst koszorút!” – olvassuk az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat emlékiratában, melyet Munkácsy Mihálynak nyújtottak át 1882-ben. Munkácsy azért kapta ezt a legnagyobb elismerést, mert „fényt árasztott a magyar névre, s nemzeti önértetünk kielégítése által kívánta elfeledtetni velünk a nagy távolságot, mely Párizs és Budapest között elterül” – olvassuk az említett irat hömpölygő mondataiban, melyet negyvenkilenc művész, illetve tisztségviselő írt alá.

Az 1995-ös év legkomolyabban végiggondolt múzeumi kiállításán a XIX. század magyar képzőművészete és európai rokonsága a kortársai által elismert művész, a művelt pártfogók és a hasznos intézmények alakjában jelent meg a Magyar Nemzeti Galériában. A tárlat alap gondolatát Sinkó Katalin, a főrendező így fogalmazta meg bevezető tanulmányában: „A művészetről, művészekről elhangzó ünnepelő szavak... alaphájjal szolgálhatnak a műértékek társadalmi elfogadása során kialakuló szokásoknak, a művészetről való közvélekedés kialakulásának.”

A tárlaton voltaképpen három kiállítás anyaga volt egymásba építve kicsit zsúfoltan s mégis elegánsan: a „közvélekedés” által nagyra értékelt művek, a művész viszonya műterméhez és művei modelljéhez, végül a pártfogók arcképcsarnoka. A rendezők a XIX. század második felének gazdagodó művészeti életét, lassan minden értéket befogadó pozitív reakcióit mutatták be. Az anyagi és szellemi gyarapodás éveiben ugyanis – két évtizedes késéssel – még a méltatlanul mellőzött, a hagyományokkal szakító festőzseni, Szinyei Merse Pál is kapott állami kitüntetést, intézményes vásárlást és külföldi kiállítás lehetőségét magyar színekben. A kiállítás rendezői