

Radnóti Sándor

A PIKNIK (I)

I. Az olvasó órája

Több modern irodalomtudós emleget egy bon mot-t, amely a XVIII. századi nagy aforistától, Georg Christoph Lichtenbergtől származik, és úgy szól, hogy a könyv (a szöveg) *piknik*, melyre a szerző hozza a szavakat, az olvasó a jelentést. A tudósok gyakran egymástól idézik – afféle vándormondássá vált. Megtalálható olyan, különböző nemzetiségű, különböző irányzatokhoz tartozó vagy éppen irányzatokat alapító kutatóknál, mint Northrop Frye, E. D. Hirsch Jr., Wolfgang Iser, Tzvetan Todorov, Umberto Eco.¹ Idézik egyetértőleg vagy éppen bírálólag, s ezenközben egy „minden krétai hazudik – mondja egy krétai”-típusú apóriában semmisítik és valósítják meg az aforizma jelentését.

¹ Northrop Frye: *FEARFUL SYMMETRY. A STUDY OF WILLIAM BLAKE*. Princeton, 1947. 427. k. o. E[rick] D[onald] Hirsch Jr.: *VALIDITY IN INTERPRETATION*. Yale University Press, New Haven and London, 1967. 1. o. Wolfgang Iser: *DER IMPLIZITE LESER*. Fink, München, 1994³. 58. k. o. Wolfgang Iser: *DER AKT DES LESENS*. Fink, München, 1994. 50. o. Tzvetan Todorov: *L'HOMME DÉPAYSÉ*. Paris, Seuil, 1996. 192. o. Umberto Eco: *INTERPRETATION AND HISTORY*. In: Eco (with R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Roes, ed. by S. Colini): *INTERPRETATION AND OVERINTERPRETATION*. Cambridge University Press, 1992. 24. o.

Engedtessek meg itt az idézettel kapcsolatban egy kis filológia. Frye nem említi idézete szerzőjét, de tudja, hogy a mondás eredetileg Jakob Böhmével állt kapcsolatban: „*A megjegyzés alighanem Böhme higánnyolására volt szánva, de pontos leírása minden irodalmi műnek, kivétel nélkül.*” Ez nagy jelentőségű teoretikus állítás, de mint látni fogjuk, mellékesen föltételezhetővé teszi, hogy Frye nem az eredeti helyen olvasta az idézetet. Hirsch könyvének *IN DEFENSE OF THE AUTHOR* című I. fejezete Frye idézetét mottóként alkalmazza, mint ahogy Iser is Frye-nál olvasta. Eco Todorovnál. (Dávidházi Péter Hirsch nyomán idézi a mondást: HUNYI MESTERÜNK. ARANY JÁNOS KRITIKAI ÖRÖKSÉGE, Argumentum, 1992, 58. o., a Todorovot idéző Ecót pedig Almási Miklós idézi ANTIESZTÉTIKÁ-jában, T–Twins, 1992, 179. o.) Todorov Stanley Fish hermeneutikai elméletére alkalmazza a mondást – „*Fish kezdeti koncepciója minden olvashatót egyfajta piknikké változtat...*” – s ő említi, hogy ezt Lichtenberg mondta Böhméről. Eco is e „maliciózus” kritika nyomán nevezi meg Lichtenberget. (Todorov cikke az idézett francia kiadásnál korábban jelent meg angolul.) Todorov professzor kérdésemre levélben tájékoztatott, hogy ő Lichtenberg bon mot-ját Freud *VICC*-könyvében olvasta. A *VICC* ÉS VISZONYA A TUDATTALANHOZ. In: Freud: *ESSZÉK*. Gondolat, Budapest, 102. o. Lichtenberg Freud kedves szerzője volt, akit más műveiben is idézett: 1905-ös *VICC*-könyvében majd három tucat elmésségét hozta fel példának. A keresett idézet Lichtenberg ötletfüzeteiben, a *SUDELBÜCHER*-ben, az *E* füzetben található meg. (Georg Christoph Lichtenbergs *AFORISMEN*. Hrsg. von Albert Leitzmann. III. füzet. Berlin, B. Behr's Verlag, 1906. 24. o. E–103. bejegyzés, ill. Lichtenberg: *SCHRIFTEN UND BRIEFE*. Hrsg. von Wolfgang Promies. I. köt. München, Hanser, 1973. 363. o. E–104. bejegyzés.) A Meyers Volksbücher egy évszám nélküli XIX. század végi kiadása (Leipzig, Bibliographischer Institut) címet is ad a szövegnek: *ÓDAKÖLTŐINK VÉDELMEBEN* (84. kk. o.). Így közöljük mi is a következő oldalakon. Lichtenberg itt gyöngéd iróniával beszél bizonyos provinciális német ódaköltőkről, s műveikről azt állítja, hogy „*az ilyennemű alkotás ugyanaz a költészetben, mint Jakob Böhme halhatatlan műveinek sora a prózában – egyfajta piknik, amelyre a szerző hozza a szavakat (a hangzást), az olvasó pedig az értelmet*”. Mindenesetre a mondatban rejülő gúnyt (azt, hogy a misztikus filozófus szövegeit a világiás „*piknik*” metaforával illeti, és ezt a jelentés kontingens voltára alkalmazza) keresztezi a korántsem gúnyos „*halhatatlan*” jelző. Az angolman Lichtenberg nagy véleményvel volt a görilizti suszterről – és philosphus teutonicusról –, „*egyedüli eredeti alakunknak*”, „*legnagyobb írónknak*” nevezte, s noha számos helyen érthetetlennek tartotta, megvédte attól a vádtól, IN DER SCHULE DER PHILOSOPHIE. In: Lichtenberg: *GESAMMELTE WERKE I–II*. Hrsg. von Wilhelm Grenzmann. Frankfurt/Main, Holle, 1949. I. köt. 245. kk. o. Az írás mint (szellemi) lakoma toposzához és az író mint vendéglős modernebb képzetéhez lásd Henry Fielding: *TOM JONES*, Első könyv, 1. fejezet.

Az aforizma általánosítva többértelmű. Modern belátást tartalmaz: a befogadó *aktív* vagy éppen konstitutív részvétele nélkül nem képzelhető el, hogy hozzáférjünk egy mű értelméhez, amely nyitott és plurális, különböző individuális befogadókhoz és változó befogadó közösségekhez rendelt. De azt már homályban hagyja, hogy ilyen módon hozzáférhetünk-e. Befolyásolják-e a „szavak” a „jelentést”, s ha igen, milyen mértékben? A nyersanyagból végtelen számú étel készíthető, azaz végtelen számú jelentés képzelhető el? Amit az olvasó hoz a piknikre, az nem volna más, mint a történelmileg mindig változó ízlés? A szavak minden új használatban új jelentéssel teltekeznek? A kontextusok végtelenek, de a jelentés véges? A jelentés, mivel kontextusfüggő, korlátozott, de maguk a kontextusok korlátlanok? Az értés szükségszerűen félreértés? A piknik célja a szöveg idegen horizontja és az olvasó saját horizontja közötti távolság egybeolvasztása? A szerző szavai idegenek és ezért némák mindaddig, amíg az olvasó által meg nem szólalnak? Vagy holtak, amíg az olvasó föl nem támasztja őket? A szavak (a mű) keltette elvárásokból létrejövő hatás vagy az olvasói tapasztalatból létrejövő befogadás nyom-e többet a latban, vagy pedig remélhető-e a kettő szintézise? Minden olvasó afféle nomád monádként saját piknikre jár az olvasmánnyal, vagy elképzelhetők olvasóközösségek – tradíciók, kultúrák, életformák – közös kirándulásai, ahol együtt fogyasztják el a felszolgált szavakat, esetleg közösen készítik is el a jelentést, s végül megegyeznek abban, hogy *mit* ettek? Egy-egy emlékezetes piknik receptjei

Georg Christoph Lichtenberg

[ÓDAKÖLTŐINK VÉDELMEBEN]

Tatár Sándor fordítása

Nagyszerű valami az emberi értelem, csak éppen a leggyámoltalanabb és leghasznavetlenebb dolog a világon minden olyan esetben, amikor nincs szükségünk rá. Vagy mondtak nektek valaki, hogy használnotok kell az értelmeteket egy-egy ódát olvasván? Ezek a művek az emberi értelem szendergése közben születtek – és ti éber értelemmel akartok ítélni felőlük? Más szóval ott van előttem a megfelelő mű, ti azonban nem adjátok hozzá a megfelelő fejet. Ha egy könyv és egy fej összeütköztetve üresen kong valami, az vajon mindenkor a könyv? Horatius egészen másféle ódákat írt volna – mondják sokan. Olyan sorok lennének bennük, amelyeket korosodván és magát az ódát mind többszer olvasván egyre jobban csodál az ember, ezzel szemben a legtöbb német óda annál egyszerűbbnek hat, minél többször olvassuk. Ki lehet ötölni ennél maliciózusabb, liscow-ibb kifogást? Szerintem efféle hallván még egy kőből faragott szent is kijönne a béketűrésből. Ó, ti fafejek, hát ki mondta nektek, hogy a mi ódaköltőinket Horatiusszal kellene összemérnetek? Horatius a világ első udvarainak egyikében élt, s hozzá egy olyan városban, amely joggal számított az emberi nem szívének. Ott az utcakölykök a *Quicquid agunt homines* ott láthatták minden temetőben és minden fal mögött, éppen csak a szemüket kellett hozzá nyitva tartaniuk. Akkoriban persze nagyszerű művészet volt az emberismeret, s az olyan igazságok, amelyeket kutatván mi minden fizionómiai akribiánkat bevetjük, és amelyek csodálatában elkerekedik a szemünk, és széjjelterpesztődnek a lábujjaink, tudjátok, hogy Rómában mik voltak ezek a mi áhitattal övezett felismeréseink? Kávéházi cse-

fennmaradnak az interpretációs közösségben, és intézményesülve befolyásolják a későbbieket? Ha igen, ezek a receptek is szavakká válnak, amelyeknek újfent jelentés kell tulajdonítanunk? Abból, hogy a szavak és a jelentés készítőit a mondás határozottan megkülönbözteti, következik-e, hogy a szavak tartalmával szemben kifejezésértékük, világnézetükkel szemben nyelvjátékuk vehető csak figyelembe? Több vagy kevesebb-e ez a „csak”? A szavak mondandójával szemben a bennük rejlő kérdés, rejtvény, inkohérenca, ambivalencia, véletlenszerűség, ellentmondásosság, paradox ellenértelem, *nyom*, szubtextus, a vakság és a belátás együttes jelenléte, a szavak konstrukciójának lebontása vagy éppen a szavak közt és a szavak által létrejövő üres hely készlet értelmezésre? Az olvasási folyamatban létrejövő elbizonytalanodás és bizonytalanság váltaná ki az értelmezést? A szöveg szavakra való szétdarabolása és a jelentés más forrásból való eredeztetése a szöveg teológiai eredetű homogenitásának dogmájával való szakítást jelenti? Az írótól származó szavak mögött végtelen számú más írótól származó szavak sejlenek föl? Csak az írótól származó szavakat és ezeknek az olvasó által tulajdonított jelentéseit szolgálják fel, vagy az értelemadást a szövegtől független, az olvasó életvilágában gyökerező normatív jelentések is befolyásolhatják? A munkamegosztás, amelyet a mondás leír, azt jelenti-e, hogy a szerző ki van zárva a jelentésadásból? Ha a szavak retorikája rekonstruálható módon éppenséggel csökkenteni kívánja a lehetséges jelentések körét, szabad-e ezt figyelmen kívül hagyni? S ha a szerző mint

velytémák, semmi egyebek, amelyeket vagy ötven grádussal meg kellett haladjon bármely vásári nagyot mondó ahhoz, hogy egyáltalán elővezethesse a művészetét. Ama finom urakat, akik Horatiusszal akarják mérni a mi lauenburgi dalnokainkat, szinte kedvem volna – s ez kétségtelenül jogosultabb összevetés lenne az általuk gyakoroltnál – bizonyos eredeti koponyákhoz hasonlítani, akik egy bizonyos cellei intézménybe bezárva töltik napjaikat. Együgyű koponyák. A mi ódaköltőink többnyire éretlen balga figurák, akik olyan kisvárosokban élnek és dallanak, ahol mindenki ugyanazt reméli, ugyanazt féli, ugyanazt hallja, és szakasztott egyformán gondolkodik, s ahol egy társaságban húsz fej mindig csak egynek számít; olyan emberek, akik költőkből olvasták költökké magukat, olyasformán, ahogyan könyvekből tanul úszni az ember, vagy Rugenda csatáiból sajátítja el a hadviselés művészetét. Tapasztalatlan ifjú emberek; mindőjük tarsolyában nagyjából egy tucat saját és két tucat kölcsönzött gondolat lapul; hát persze hogy sok magvasat lehet így a világról mondani! Arról már nem is beszélve, hogy óda kétféle van: a tudósfajta, amely a szellemnek és a fülnek szól, meg a nem tudós óda, az egyedül a fülnek szóló, s ez utóbbihoz jószerevével még az sem szükségeltetik, hogy olvasója anya szülte lény legyen. Feltéve, hogy valakinek van valamelyes füle a versmértékhez, és stimulantia gyanánt elolvas húsz-harminc ódát, szeretném látni annak a halandónak az ábrázatát, aki ne tudja maga is egy ódát visszhangozni, sőt olyan ódát, amelynek olvastán minden poétai elemista orrlyuka kitágul, és szétmeredő lábujjai nem akarnak megférti a cipőjében. Egyszóval az ilyen kompozíciók a legkevésbé sem azzal a mértékkel mérendők, mint Hagedorn, Uz és Ramler ódái, lévén, hogy az alkotásoknak egészen más osztályába tartoznak: az ilyenmű alkotás ugyanaz a költészetben, ami Jakob Böhme halhatatlan műveinek sora a prózában – egyfajta piknik, amelyre a szerző hozza a szavakat (a hangzást), az olvasó pedig az értelmet. Ha pedig nem akaródzik hozzátennie az értelmet, vagy nem képes rá, akkor hagyja a dolgot olyannak, amilyen. Akárhogyan is: mindig vannak elegen, akik ki nem hagynák az ilyen épületes uzsonnákat.

saját szavainak nem alkotója, hanem olvasója, maga is hozhat jelentést a piknikre (és ez persze nem tiltható meg neki), megilleti-e valami tisztelet, különös figyelem az ő hozzájárulását?

Ezekkel a kérdésekkel alaposan túlterheltem a hasonlatot, de az olvasó felismerheti bennük annak a hatvanas évek óta tartó vitának az ellentmondásos vagy egymást kiegészítő, illetve különmemű elemeit, amely az irodalmi művek interpretációjáról, illetve interpretálhatóságáról folyik. A hatvanas évek persze bizonyos mértékig önkényesen kijelölt határpont, hiszen a szavak, a szövegek nyitottságáról, sokértelműségéről és az értelmezés értelmet *adó* jelentőségéről, valamint a hatás elsődlegességéről szóló nézeteknek erős hagyománya van. Am figyelemre méltó ezek rendkívüli aktualizálódása a hatvanas években, ami konkurens hagyományok gyengülésével vagy éppen egyetemességigényük – legalábbis egy időre – utolsó föllobbanásával függhetett össze. A hatvanas évek elméleti vívódásaiban jött létre és a hetvenes években szilárdult meg az a beállítottság, amelynek alapján csökkent annak az esélye, hogy egy történelmi vagy leíró tudomány szövegek olyan immanens magyarázatával álljon elő, amely – igénye és ideológiája szerint – eredetük vagy zárt szerkezetük pontos feltárásával relativizálja az eddigi értelmezéseket, és meg- vagy eltalálja a szöveg egyértelmű jelentését. A pozitivista filológia és a szcientista jelentéstan univerzalisztikus igényeivel szemben fölhalmozódtak a kételyek. (Nem beszélve olyan – az ötvenes évek technikai-forradalom-mámorával összefüggő – kísérletekről, mint a kibernetika alkalmazásáról, a jelentés információvá alakításáról például Abraham A. Moles-nál, vagy Max Bense nagyigényű, már címében is diszciplínánk névadó művét idéző négykötetes AESTHETICA-jában.) Ugyanígy csökkent annak az esélye is, hogy metafizikai eszme vagy pszichológiai fogalmak alapján tulajdoníthassunk többé-kevésbé egyértelmű jelentést a szövegeknek. A szigorúan a műre összpontosító formalista vizsgálódás, mely téves következtetésként hártott el minden, az alkotófolyamattal, a mű genezisével, illetve érzelmi hatásával, befogadásával kapcsolatos megfontolást, szintén a hatvanas évektől került keresztútjába. Az esztétikai érdeklődés elfordult a mű magában való lététől, de nem vissza a mű keletkezéséhez, hanem egyértelműen a mű recepciója felé. Valaha kivételesnek, ezután példaszerűnek tűnt az olyan híres, szétszóródó, heterogén, egymással összeegyeztethetetlen és mégis gyakran együtt megjelenő, sok nemzedéken keresztül hagyományozódó értelmezések sokasága, mint amilyen a HAMLET-é, amelyben az értékelésben való kivételesen szilárd egyetértés (néhány híres kivételtől, Tolsztojtól, T. S. Eliottól eltekintve) soha nem járt együtt az értelmezés konszenzusával, s az egymással ellentétes olvasatok mintegy összetartoztak. Az *olvasó* szerepe rendkívüli mértékben fölértékelődött.

Umberto Eco azt mondja, hogy a spanyol Castillet 1957-es könyve, a LA HORA DEL LECTOR (AZ OLVASÓ ÓRÁJA) profetikus mű volt, majd mindjárt megemlíti a maga 1962-es A NYITOTT MŰ-jét, amelyben meghirdette az értelmező aktív szerepét esztétikai értékű szövegek olvasásakor. Említette volna Arthur Nisin 1959-es AZ IRODALOM ÉS AZ OLVASÓ-ját is. A közvetlen – irodalomelméleti – előzmények közé tartozik Sartre teóriája az olvasói szabadságról (MI AZ IRODALOM?, 1947), Frye idézett megjegyzése 1947-ből és Maurice Blanchot példázata az olvasásról mint Lázár feltámasztásáról (AZ IRODALMI TÉR, 1955). A hatvanas és hetvenes évek azonban az olvasó(k) rehabilitációjának, középpontba állításának tekintetében valóban sarkalatos fordulatot hoztak, olyasfélét, amit a tudományelmélet paradigmaváltásnak szokott nevezni. A fordulat mottójául bizvást választhatnánk Brecht híres sorát: „Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...” Az olvasó felé fordulást gyakran már tanulmányok vagy könyvek címéről is leolvas-

hatjuk. Csak a legfontosabbak közül említve néhányat: EGY OLVASÓI IRODALOMTÖRTÉNETÉRT (Harald Weinrich, 1967), ...AZ OLVASÓ AZ ELVESZETT PARADICSOM-ban; IRODALOM AZ OLVASÓBAN: AFFEKTÍV STILISZTIKA (Stanley Fish, 1967; 1970), AZ IRODALMI BEFOGADÁS DINAMIKÁJA; 5 OLVASÓ OLVAS (Norman N. Holland, 1968; 1975), A SZÖVEGEK FELHÍVÓ SZERKEZETE. A MEGHATÁROZATLANSÁG MINT AZ IRODALMI PRÓZA HATÁSFELTÉTELE; AZ IMPLICIT OLVASÓ. A REGÉNY KOMMUNIKÁCIÓS FORMÁI BUNYANTÓL BECKETTIG; AZ OLVASÁS AKTUSA. AZ ESZTÉTIKAI HATÁS ELMÉLETE (Wolfgang Iser, 1970; 1972; 1976), A SZÖVEG ÖRÖME; AZ OLVASÁSRÓL (Roland Barthes, 1973; 1975), OLVASATOK ÉS ÉRZÉSEK (David Bleich, 1975), AZ OLVASÁS SORSA (Geoffrey H. Hartman, 1975), A FÉLREÉRTÉS TÉRKÉPE (A MAP OF MISREADING: Harold Bloom, 1975), AZ OLVASÓ SZEREPE (Umberto Eco, 1979), AZ OLVASÁS ALLEGÓRIÁI (Paul de Man, 1979). Megjelennek az ilyen című antológiák, Günter Grimm IRODALOM ÉS OLVASÓ-ja (1975), (a történetesen magyar származású) Susan [Rubin] Suleiman és Inge Crosman OLVASÓ A SZÖVEGBEN-je (1980), Jane P. Tompkins READER-RESPONSE CRITICISM-olvasókönyve (1980). De a cím formális ismervének szempontján túllépve is föl kell sorolnunk néhány jelentős művet, hiszen e probléma foglalkoztatja Hans Robert Jauß programatikus művében, AZ IRODALOMTÖRTÉNET MINT AZ IRODALOMTUDOMÁNY PROVOKÁCIÓJÁ-ban (1967), s nagymértékben ehhez a kérdéshez szól hozzá Roland Barthes S/Z-je (Balzac SARRASINE című novellájának híres elemzése, 1970), Michael Riffaterre STRUKTURÁLIS STILISZTIKÁ-ja (1971, noha ő az „archi-olvasó”, a szuperolvasó heurisztikus konstrukciójával éppenséggel vissza akarja nyerni a szöveg objektív egyértelműségét), Harold Bloom A HATÁSTÓL VALÓ SZORONGÁS-a (1973), Hillis Miller A KRITIKUS MINT HÁZIGAZDÁ-ja (1976), Stanley Fish tanulmánykötete, a VAN SZÖVEG EZEN AZ ÓRÁN? AZ ÉRTELMEZŐ KÖZÖSSÉGEK TEKINTÉLYE (1980) és a többi. Jonathan Culler 1982-es áttekintésének, a DEKONSTRUKCIÓ-nak három fejezete közül az első AZ OLVASÓK ÉS AZ OLVASÁS címet viseli. Az inter- vagy hipertextualitás elmélete (Genette és sokan mások) a szerzőt magát értelmezi korábbi művek olvasójaként, illetve idézőjeként, és az olvasótól is elvárja, hogy a szöveget azokra a korábbi szövegekre vonatkoztassa, amelyekkel az kapcsolatban áll. Az alkotói eredetiség értékének relativizálódása, az alkotó szubjektum kiváltságainak visszavétele, illetve a „szerző halála” gondolati alakzata (Barthes, Foucault) az olvasó „megszületésével”, azaz önállósulásával állt összefüggésben. A „Rezeptionsästhetik”, a „Wirkungsästhetik”, a „reader-response criticism”, a „dekonstrukció”, a „posztstrukturalizmus” mind a zárt értelemegység felbontásán fáradozott, illetve a zártág lehetetlenségét bizonyította. Az értelmezés nyitottságával a műalkotások autonómiájáról való szilárd klasszicista meggyőződés fellazult, és a heteronómia betörésével – éppen a hatvanas években – megkezdődött a magas kultúra és a tömegkultúra közötti válaszfalak lebontása.

E folyamatok fölbomlasztották a szöveg mint irodalmi műalkotás szigorú elhatárolhatóságát más szövegektől, pontosabban különböző diszciplínák szövegeit – a mögötük rejlő tények elrendezését e szövegekben – a nyitott, sokértelmű irodalmi műalkotás, a fikció vagy a mítosz nyomán kezdték értelmezni. Kézenfekvő, hogy először azok a humanista tudományágak kínáltak erre lehetőséget, amelyeknek mesterei néha nagy írók is, mint amilyen a történelem, a pszichológia, az antropológia és persze a filozófia. A történelem, illetve a történetírás fikcionalizálásának programját foglalta össze Hayden White A TÖRTÉNELMI SZÖVEG MINT IRODALMI MŰALKOTÁS (1974) című tanulmánya. A Derrida-féle dekonstrukció és a Rorty-féle pragmatizmus lebontja a filozófia és irodalom közötti megkülönböztetést. Paul Karl Feyerabendnél a tudományos kutatást nem módszerek, hanem stílusok szabályozzák, a tudomány művészet.

A modern hermeneutikus fordulattal a múlt kultúrája olyan szöveggé válik olvashatóvá, amelyben nemcsak az olvasmány, hanem az olvasás történetiségét sem szabad soha szem elől téveszteni. Végül Hans Blumenberg 1981-es művében, A VILÁG OLVASHATÓSÁGÁ-ban a könyv, az olvasás kulturális eszméje a modern világmegértés egyetemes metaforájává válik.

A hatvanas, hetvenes évek *olvasásfordulata* (az olvasás értelmezésének irányába tett fordulata) az irodalomelméletben, amelyet most – elsősorban címekre és írókra való utalások fomájában – röviden elbeszéltem, maga is történet, amelynek megvan a maga filozófiai előtörténete és kiterjeszkedése. Erre utaltam, amikor a hatvanas években kijelölt határpont önkényességét azzal csökkentettem, hogy nemcsak új irányzatok ekkori megalapítására, hanem régebbiek aktualizálódására céloztam.

Aktualizálódott Walter Benjamin (1892–1940). Egész munkásságában a befogadást és a hatást, illetve az interpretációt állította művészetbölcsleletei középpontjába. A barokk szomorújátékot – mondta – a nézőből kiindulva kell megérteni. Ebben a gondolatban, amely a klasszicizmus műközpontúságának energikus elutasításával és az allegória rehabilitációjával függött össze, jelen van a befogadás formaalkotó szerepének hangsúlyozása, amely Benjamin későbbi munkásságában a Baudelaire-értelmezésekben kap meghatározó jelentőséget, melyeknek köztudomásúlag az „*hypocrite lecteur*”, az „*álszent olvasó*” a főszereplője. A hatás és befogadás egy formájaként felfogott interpretáció (az egymáshoz tartozó kommentár és kritika) történelmi aktualizálás, ezért van az interpretációnak *megmentő* szerepe.

Meglepő módon *nem* aktualizálódott Lukács György heidelbergi művészetfilozófiája (1912–1914) és esztétikája (1916–1918), amelynek megtalált kéziratát Márkus György rekonstruálta, és 1974-ben adták ki először. E mű két elemére hívom fel a figyelmet. Az egyik az életfilozófiai fogantatású, tragikus kommunikációelméletre alapuló esztétikai félreértésemélet: „*Csak akkor lehet zavartalanul megérteni a mű létezését, ha e félreértést tekintjük az egyedül lehetséges közvetlen közlésformának: akkor már csupán megoldandó probléma, nem pedig érthetetlen jelenség, hogyan keletkezik a kettős félreértésből (a »kifejezés« és a »megértés« félreértéséből) olyan világ, amelyet egyik felől sem lehet adekvátan elérni, amely azonban mindkettővel szükségszerűen normatív kapcsolatban van.*” A másik a receptív esztétikai magatartás újkantiánus fenomenológiája egy műközpontú, a műalkotás immanenciáját fenntartó művészetfilozófián belül: ezek *lehettek volna* azok az elemek, amelyek két évtizeddel ezelőtt berobbanhattak volna a recepcióesztétika eszmecseréjébe.²

² Hogy ez miért nem következett be, maga is érdekes hermeneutikai kérdés, amelyre itt csak töredékes választ adhatok. Mindenesetre Lukács álláspontját mint egy fejlődés állomását, későbbi marxista esztétikája felől értelmezték, s nem vették észre, hogy ezúttal a *korábbi* teória – elsősorban A SPEKULATÍV-FEJLŐDÉSFILOZÓFIAI SZÉPSÉGESZME című fejezetben – a *későbbi* megdöbbenően tisztánlátó és – mit tagadjuk – megsemmisítő bírálata. (Közismert, hogy ez nem az egyetlen eset Lukács életművében: magát a bolsevik fordulatát is megelőzte e választás egy ma is érvényes radikális erkölcsbírálata.) Továbbá a hetvenes években újra felfedezték a Lukács által egész hosszú életében mindig is méltatott, fiatalon meghalt barátját, Popper Leót, akitől a szükségszerű félreértés ötlete, de semmiképpen sem elmélete származik. A hetvenes évek szellemi klímájában, amelynek Lukácsra vonatkozó közvetlen előtörténete kettős – egyrészt kései esztétikájának, AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTOSSÁGÁ-nak (1963) konglomerátumából a dialmatos, sztálinista elemek kiábrándító hatása nyomult az előtérbe, másrészt a hatvanas évek végére összeomlottak azok az újbaloldali mozgalmak, amelyekben a korai, de már marxista Lukács főműve, a TÖRTÉNELEM ÉS OSZTÁLYTUDAT (1923) rendkívüli mértékben aktualizálódott –, érthető, noha nem kevésbé abszurd, hogy a finom esszéista Poppert megpróbálták a fiatal Lukács mellé és ellenére feltilizálni. Ennek dokumentumaként olvasható Hans Robert Jauss főművének, az ESZTÉTIKAI TAPASZTALAT ÉS IRODALMI HERMENEUTIKÁ-nak vonatkozó passzusa, ahol Jauss Bonyhai

A modern filozófiai hermeneutika alapvető művének, az éppen 1960-ban megjelent IGAZSÁG ÉS MÓDSZER-nek (Hans-Georg Gadamer) egyszerre volt alapító és aktualizáló funkciója. Maga a szerző – mint utószavában írja – bizonytalan volt, „nem késelt-e el” „a romantikus szellemtudományok humanista hagyományából” kiinduló, a filozófia és a tudományok között közvetíteni szándékozó kísérletével. Ez az aggály ma persze mulatságosnak tűnik, amikor majd’ negyven évvel megjelenése után mérlegeljük e könyv rendkívüli közvetlen és polemikus hatását az irodalomtudományra és más humanista tudományokra, de számításba kell vennünk, hogy az ötvenes években készült – az uralkodó áramlatok ellenében. A magyarázó természettudományok és a megértő szellemtudományok közötti munkamegosztás, amelyet a múlt század nyolcvanas éveitől kezdve három évtizeden keresztül Wilhelm Dilthey dolgozott ki, egyszerre aktualizálódott és bizonyult kompromisszumos megoldásnak Gadamer művének tükrében. Az IGAZSÁG ÉS MÓDSZER-ben a hermeneutikus megértés nem módszer, a hatástörténet léttörténet. Gadamer Heideggerre támaszkodik, „aki elsőként tüntette ki a megértés fogalmát a jelenvaló lét univerzális határozományaként”.

Heidegger mögött – kevésbé a gadameri univerzálhermeneutika, mint más irányzatok, például a dekonstrukcionizmus, a poszt- vagy neostrukturálisizmus, a posztmodern pragmatizmus számára – Nietzsche aktualizálódott. Ha nem tévedek, ez az öt tétel közül, amelyben Heidegger összefoglalta Nietzsche nézetét a művészetről, az *ötödikből* vezethető le, amely szerint a művészet értékesebb, mint az igazság (az igazság platóni értelemben, mint magában való létező, eszme, érzékfölötti). „A látszat, az illúzió, a csalódás akarása, a levés és változása mélyebb, metafizikusabb, mint az igazság, a valóság, a lét akarása.” Ha a(z) érzéki művészet arra való, hogy ne menjünk tönkre az (érzékfeletti) igazságon, akkor a műalkotások igazságtartalmának – értelemegységének, egyértelműségének – keresése paradox feladattá válik, annál is inkább, mert a „*wahre Welt*”, a való (igaz) világ a történelem folyamán maga is fikcionalizálódott, fabulává vált, ahogy a BÁLVÁNYOK ALKONYÁ-ban olvasható. A műalkotások fikcionalitása, játékos, „táncos”, tragikus-örömteli és ezért mindenekelőtt zenei karaktere nyomul előtérbe, amelyet a jelentéskutatás és értelmezés szókratikus-teoretikus kultúrájával szemben nem fogalmilag, hanem közvetlenül fogunk fel.

Félszáz év telt el Hegel híres szavai óta, amelyekben a megelőző század, a dr. Johnson, Diderot, Winckelmann és Lessing nevével jelezhető első kritikusok tevékenységére és funkciójára, valamint persze a művészetbölcselet és művészet tudomány legitimitására ad elméleti magyarázatot: „*A közvetlen élvezeten kívül most egyben itéletünket is felkeltik a műalkotások, mivel a műalkotás tartalmát, ábrázolási eszközét s a kettőnek megfelelést vagy meg nem felelést alávetjük gondolati vizsgálódásunknak. A művészet tudománya ezért sokkal inkább szükséglet a mi korunkban, mint azokban a korokban, amelyekben a művészet önmagáért véve mint művészet már tökéletes kielégülést nyújtott.*” Nietzschénél ezt olvashatjuk: „*Ezt az általános nyomorúságot mutatja fel művészetünk: hiába utánoznak végig minden nagy alkotó korszakot, keresnek támaszt a nagy alkotókban, hiába, hogy a modern ember vigaszára őt*

Gábor nyomán Popper DIALÓGUS A MŰVÉSZETRŐL (1906) című néhány oldalas töredékéből s nem a HEIDELBERGI MŰVÉSZETFILOZÓFIÁ-ból rekonstruálja Lukács álláspontját. Vö. Jauß: ÄSTHETISCHE ERFABUNG UND LITERARISCHE HERMENEUTIK. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1982. 676–678. o. Lásd most magyarul Jauß: RECEPCIÓELMÉLET – ESZTÉTIKAI TAPASZTALAT – IRODALMI HERMENEUTIKA. Osiris, 1997. 290–293. o. Ugyanígy a „vakság” sajátos eseteként értelmezhető, hogy a BLINDNESS AND INSIGHT-ban Lukács THEORIE DES ROMANS-át elemző Paul de Man nem tért vissza a szükségszerű félreértés lukácsi elméletének mérlegeléséhez és belátásához, amely pedig oly fontos lehetett volna számára.

az egész »világirodalommal« körülveszik, és minden idők művészete és művészei kellős közepére állítják, hogy, mint Ádám az állatoknak, nevet adjon nekik: hiába, ő mégis megmarad örök éhezőnek, az életöröm és az erő híján szűkölködő »kritikusnak«, az alexandriai embernek, aki végső soron könyvtáros és korrektor, és a könyvekből felszálló portól meg a sajtóhibáktól nyomorulttá megvakul.”

Úgy látszik, hogy az olvasó értelmezői szabadsága (és e szabadság gyakorlásának szükséglete, illetve belépése a keletkező műalkotásba) 1. megtámadja a műalkotás közvetlen élvezetre alapuló fogalmát. Az intellektuális értelmező reflexió csökkenti a művészet érzékiségét, *evidens* érthetőségét és érzelmi jelentésselítettségét. A hatás nem magatartásban és cselekedetben, hanem értelmezésben, ítéletben, kritikában nyilvánul meg. Ebben az első következményben Hegel és Nietzsche megegyezik. Igaz, Nietzsche a kritika, az értelmezés behatolását a műalkotásba mint hanyatlást már Euripidészről eredezteti. Megtámadja továbbá 2. a műalkotás kitüntetett értelmezőjének, megítélőjének, a kritikusnak a státusát. A „kitüntetett” szó itt rövidre fog egy hosszú mesét: azok az értelmezők is beleférnek, akik az igazság autoritásával lépnek fel, és azok is, akik csupán a nyilvános megvitatás igényével. Ebben a második következményben Hegel és Nietzsche ellentétes oldalon áll. Az értelmezés közvetítésének szükséglete ugyan mindkettőjük számára a művészet rangvesztésével jár, de Hegel számára az egyszerre kontingenssé és autonómmá váló műalkotás modern természetéből következik a „gondolati vizsgálódás” szüntelen ébren tartása és az ítélet készenléte, a műalkotás funkciójának és a művészet rendeltetésének állandó újrameghatározása – *minden egyes esetben* –, s ezzel nemcsak a művészetbölcselelő és a művészettudós, hanem a művészetkritikus és a műértő státusának is szilárd megalapozása.³ Ugyanez Nietzsche számára az elvetendő szókratikus kultúra metaforájává válik.

Az olvasó értelmezői szabadságának 3. következménye az alkotó tevékenységének relativizálódása, a szerző „deszakralizálása”. Erről szólva időben túl kell lépnünk két idézetünkön, méghozzá azért, mert Hegel is és Nietzsche is benne áll a zseniesztétika *diskurzusában*. Hegel művészetbölcseletében csekély szerepe van a zseni problémájának, de a műalkotásoknak mintegy peremfeltétele a zsenialitás szubjektív képessége és működtetése, s a szépművészet ebben az értelemben számára is a – Homérosz, Szophoklész, Shakespeare vagy Goethe *alakjában* megtestesülő – zseni művészete. Nietzsche kultúrkritikájának eleme a zseni szembeállítása a jelenkori dekadenciával. Ez idézetünkéből is kitetszik: a múlt „nagy alkotóiról” beszél, és a jelen művészetét a zsenialitás toposzainak megfordításával jellemzi.

A „szerző halála”, „lerombolása”, „eltávolítása”, „zsugorodó szobrocskává válása az irodalom színpadának legszélén”: ezek a gondolati alakzatok Nietzsche egy újabb kori aktualizálójának a nevéhez fűződnek, Roland Barthes-éhoz. Anélkül, hogy forgandó nézeteinek és különböző korszakainak szövevényébe belevesznénk (amit egyébként kitűnő-

³ Hegel a közvetlen élvezet és a kritikai reflexió egymást gyengítő természetét e megalapozás ellenére fenntartja, például ESZTÉTIKÁ-jának azon a helyén, ahol a műalkotások elavuló, antikvárius mozzanatainak elhagyásával kapcsolatban (például Shakespeare történelmi drámáiban!) meglepően engedékenynek mutatkozik a befogadók otthonosságérzésének érdekében. „A kritikusok és a műértők azt hiszik, hogy az ilyen történelmi drágaságokat miattuk kell ábrázolni, s aztán átkozódnak a közönség súlyny, elfajult ízlése miatt, ha az nem titkolja unalmát az ilyen részeknél; a műalkotás és közvetlen élvezete azonban nem a műértők és tudósok számára van, hanem a közönség számára; s a kritikusoknak nem szükséges az előkelőt játszaniok, mert ők is hozzátartoznak a közönséghez...” I. 281. o. A kritikus státusának az is a megalapozásához tartozik, hogy az ítékezés és értelmezés általános igényének szószólójaként hozzátartozik a befogadó közösséghez.

en elháríthat Angyalosi Gergely nemrég megjelent könyve, a ROLAND BARTHES, A SEMLEGES PRÓFÉTA), egyértelműnek tűnik számomra, hogy a „szöveg öröme” az eksztatikus, antiintellektuális műélvezet nietzschei programjának modernizált, hedonisztikus változata (egészen odáig, hogy az „örömszöveg” és a „gyönyörűszöveg” distinkciójában jól fölismerhető az őskép: az *apollóni* és a *dionüoszosi*). A Szerző halála idézetvariáció az Isten halálára. Barthes – mint önéletrajzából kitetszik – teljes mértékben tudatában volt annak az elementáris hatásnak, amelyet Nietzsche gyakorolt rá.

„A régi kritika némileg megroggyant istensége, a Szerző egy nap maga is tán egyetlen szöveggé válik a sok közül; arra kell ügyelnie csupán, nehogy önmagát olyan szubjektummá, támasztékká, kezdetté, autoritássá, Apává tegye, ahonnan a kifejezés révén műve eredeztethető lenne; elég, ha önmagát papírlénynek, életét (a szó etimológiai értelmében vett) bio-gráfiának, referens nélküli írásnak, kapcsolatot, nem pedig leszármazás anyagának tekinti. Ebben az esetben a kritikai feladat (ha még beszélhetünk egyáltalán kritikáról) abban fog állni, hogy a szerző dokumentáris alakját regényes, feltárhatatlan, felelőtlen, saját szövegének többes számába gabalyodott figurává forgassa vissza; olyan munka ez, melynek kalandjáról máris rendelkezésünkre állnak beszámolólok, igaz, nem kritikusok, hanem éppen szerzők – például Proust és Jean Genet – tollából” – olvassuk az S/Z-ben (XC.).

Más jelentős szerzők gyakorlati és elméleti erőfeszítéseire is vissza lehet tekinteni e tárgyban: Mallarmééra, akit Barthes A SZERZŐ HALÁLÁ-ban az úttörőként említ (és akitől Foucault a MI A SZERZŐ?-ben a szerző eltűnését eredezteti, A SZAVAK ÉS A DOLGOK-ban pedig – egyenesen sorsdöntő küszöb átlépését tulajdonítja neki: Nietzsche megalapozta, Mallarmé kioltotta saját szubjektumát a létként felfogott, immár nem reprezentáló nyelvben). Vagy T. S. Eliotéra, akinek híres diktuma, hogy „...a költészet nem a személyiség kifejezése, hanem megszüntetése”.⁴ Továbbá mindazok a „formalista” művészetelméletek, amelyek a szöveg, illetve műalkotás transzindividuuális stílusára vagy struktúrájára irányították a figyelmet (Riegl és Wölfflin művészetelméleti kezdeményezéseitől és az orosz formalistáktól kezdve), a maguk módján megölték a szerzőt vagy alkotót.

A szerző (és Barthes-nál vele párhuzamosan a kritikus) személyének kiiktatása olyan szereplőktől való megfosztást jelent, akik a *modern* individualizmussal jelentek meg az európai színpadon, s fellépésük óta konstruáljuk meg e mintára korábbi korszakok művészeit is. Lehetséges, hogy a szerző zsugorításával ezért nem várt összefüggés mutatkozik premodern művészetfelfogásokkal? Az írással a hang mindig is elveszítette a szerző személyéhez köthető eredetét, és a szerző=közvetítő sokkal általánosabb jelenség, mint az újkori szerző=zseni – mondja Barthes.

Platón IÓN-jában Szókratész megemlíti a khalkiszi Tünnikhoszt, aki csupa jelentéktelen munka mellett egész életében egyetlen jelentős költeményt alkotott. „Szerintem – mondja – benne mutatta meg legjobban nekünk, kételkedésünk cáfolatául, az isten, hogy nem emberi eredetűek azok a gyönyörű alkotások, s nem emberekéi, hanem isteniéek és istenekéi, a költők pedig csupáncsak tolmácsai az isteneknek, megszállva ki-ki attól, aki éppen megszállva tartja. Ezt megmutatandó az isten legott a leggyaralóbb költő által énekelte el a legszebb éneket.” (534e.) Ugyanígy az értelmező – a rhapszódosz, Ión – sem saját maga. A szöveg értelmezőjének nevezem, noha még nem az alexandriai korszakban létrejövő *olvasáskultúra*, hanem a recitációs kultúra tipikus fenntartó-gondozó-közvetítő értelmező-

⁴ Ritkábban idézik a HAGYOMÁNY ÉS EGYÉNISÉG című esszéből az ezután következő mondatot: „Az persze magától értetődik, hogy csupán azok tudják, miben áll ez a »megszüntetés«, akiknek van személyiségük, és van személyes élményük.”

je. Platón szerint a delejezett gyűrűk (költő-értelmező-közönség) közbenső tagjaként intellektuális öntudat, reflektált tudás nélkül, mámoros önkívületben részesedik a szöveg mágneses hatásában, amely ugyanakkor nem is szerzőjétől származik. A két sarkalatos – egyként Platóntól örökölt – premodern művészetmodell, az inspirációs és a mimetikus közül a IÓN az előbbi képviselője. A „ki beszél a szövegben?” kérdésre, amely oly hevesen foglalkoztatta a modern irodalomtudósokat – köztük Barthes-ot is –, Platón válasza: *nem a szerző s nem is az értelmező, hanem az istenség. Sem az egyik, sem a másik nem személyiség még, hanem istennel telt szubjektum, s ennyiben csak technikai értelemben beszélhetünk szerzőről.*

Tudni való: mindkét premodern művészetmodell megtalálta az útját a modernitásba. Az inspirációs modellben azonban – hacsak nem kapott kivételes (és kivételes voltában erősen individuális), modern körülmények között is fenntartható misztikus árnyalatot, miszerint a szerző *írmok* (Blake, Pilinszky) – a szekularizáció következtében üressé vált helyre – az istenség helyére – az ember került, pontosabban a szerző, az alkotó *zsenije*. Sajátos módon így az eredetileg az alkotó szubjektumot csak áteresztő közegnek tekintő nézetet a legindividualisztikusabb lehetőségeket kínáló modern művészetfelfogás, a romantikus, az alkotóra összpontosító zseniesztétika vette föl magába, és tekintette hagyományának. (Igaz, a személyiség és zsenije megkülönböztetése módot hagyott egyes elágazásaiban a dezindividualizálásra, például akkor, ha a szent örület vagy mánia patológiává modernizálódott.)

A szövegek „szerzői” eredetének antik cáfolata tehát különös, bár elkerülhetetlennek mondható jelentésváltozáson esett át az individualizmus korszakában, s minden újabb fölvetése azt a kérdést tartalmazza, hogy ki lehet-e *teljesen* lépni a modern individualizmusból. A nehézségre vallanak már az erőszakos kifejezések is, a forradalmi szótár. Lerombolás, a tulajdonos eltávolítása, apagyilkosság, halál (a szerzőé), amelyből valaki más (az olvasó) megszületik. A szerző halálával kapcsolatban *frontok* körvonalazódnak: a műalkotás-individuum szembeállítása a szöveggel, a kiténtetett olvasó (a kritikus) szembeállítása az olvasóval, a jelentéstulajdonító olvasat szembeállítása a jelentéskioltó olvasattal (vagy hierarchizálhatatlan, plurális jelentésolvasatokkal), valamint az olvasó és a szöveg egymáshoz való viszonyában a csak olvasható, de már nem írható művek/szövegek (a klasszikusok) szembeállítása az írható (az olvasásban újraírható) szövegekkel (a moderneekkel). Mindezek a háborús történetek (melyeknek rendkívüli jelentőségük volt a következő három évtized irodalomtudományának alakulásában) Barthes-nál – A SZERZŐ HALÁLÁ-nak Barthes-jánál – nem magában a szövegben (mint a formalistáknál, strukturalistáknál), hanem az olvasóban mint az írás rendeltetési helyében jutnak nyugvópontra.

De milyen nyugvópont ez? Megkockáztatom, hogy az olvasásfordulat irodalomtudománya az empirikus olvasó, az ideáltipikus olvasó és (a szöveghez) *hozzárendelt* olvasó háromszögének terében zajlott, miközben az anarchisztikus, a szeszélyes, az élvező, a hiperasszociatív és hiperemlékező, az olvasást olvasásra halmozó olvasó képében ott *kísértett* a zseniális olvasó individuális alakja. Ha megkérdezzük, mi volt Barthes, ezt mondanám: zseniális olvasó, szövegek és – mint a MITOLÓGIÁK mutatja – a „világ” olvasója. (Susan Sontag Barthes-nekrológiájában Borgest említi mellette. Zseniális olvasó Foucault és Derrida. A *típus* reprezentatív ősalakja Walter Benjamin. Az olvasó típusának képviselőjeként képzelem el a mai irodalomtudósok közül Harold Bloomot vagy Umberto Ecót, a filozófiai írók közül a nemrég meghalt Hans Blumenberget.) Hermeneutikus korunk e modern típusát, akinek legfőbb tevékenysége a kreatív és

reflektált olvasás, a szüntelenül felnyitó és bezáró, minden tradicionális konszenzust dekonstruáló olvasatok előállítása, a könyv világgként és a világ könyvként való olvasása, nem szabad összekeverni a világot és a könyvet mintegy egymással szembeállító reziduális olvasóval, a könyvember régebbi típusával, melynek talán Szerb Antal volt a megtestesülése. A valaha az értékkitelet és értelmezés konszenzusát fenntartó *Bildungsbürger* – művelt polgár – olvasó eltűnésben lévő típusához sincs köze, akinek egyik korai reprezentatív figurája Jean Paul volt, ironikus epilógusa pedig Thomas Mann esszéisztikája. Az olvasásfordulat irodalomtudománya felfogható úgy is, mint az új típus történelmi megjelenésének reakciója, s ennyiben a barthes-i tézis az olvasó megszületéséről helytálló. Ugyanakkor kultúránkban betöltött individuális szerepével és zsenijeivel nyilvánvaló korrektívuma is az irodalomtudomány olvasófogalmainak.

Barthes ugyan A SZERZŐ HALÁLA című híres írásában az alkotó és a mű dezindividualizálását a befogadó dezindividualizálásával tette teljessé, és az olvasó személytelenségéről beszélt. „...*az olvasónak nincs története, életrajza vagy lelki alkata, az olvasó pusztán az a valaki, aki egybegyűjti mindazon nyomokat, amelyekből egy írás összeáll.*” De ez a bezáruló hármasság nem lehetséges – valahol mindig felszakad. Ha zárójelbe tesszük is a szerző történetét, az olvasó és a szöveg viszonyában *legalább* az egyiknek történettel kell bírnia. S *ha* választani kell, akkor a kérdés – durván – úgy vethető fel, hogy az olvasó hozzá-e létre a szöveget, vagy a szöveg hívja ki az olvasót. A szövegpólus és az olvasópólus közötti interakcióban (ahogy Wolfgang Iser nevezi) van-e az egyik vagy a másik pólusnak elsőbbsége? Jonathan Culler figyelt fel arra, miközben az olvasásról szóló különböző elbeszéléseket szemlézett (Iserét, Stephen Booth-ét, Riffaterre-ét, Norman Hollandét, Stanley Fishét), hogy „*e narratívák különleges vonása... az, hogy milyen könnyen cserél helyet a szöveg és az olvasó: a szöveg szerkezetét előállító olvasó története könnyen válik a bizonyos válaszokat provokáló és az olvasót aktívan ellenőrzés alatt tartó szöveg történetévé. Ez a helycsere akkor következik be, amikor Bleichtől és Hollandtól Riffaterre-hez és Booth-hoz érkezünk, de megtörténhet egyetlen kritikai íráson belül is.*”⁵ Ilyenre történetesen éppen Barthes-tól hoz fel példákat. Én is egy Barthes-példát választok.

Ha az S/Z-t *olvassuk*, Barthes olvasatát olvassuk Balzac mesternovellájáról. De – tekintettel arra, hogy a SARRASINE szövegét az eredeti sorrendben és hiánytalanul – csak persze megszakításokkal – megtaláljuk a könyvben (és még egyszer, folyamatosan, a felbontást csak számokkal jelezve, a függelékben), Balzac novelláját is olvassuk. Ebből a tényállásból az az érdekes paradoxon következik, hogy ha elfogadjuk a szöveg fikciójában, hogy a szöveget (Balzacét) az olvasó (Barthes) hozza létre, akkor nem fogadhatjuk el ugyanezt saját olvasatunkra (és mellékesen az olvasó – Barthes – mint szerző is fölötte élőnek bizonyul). Ha viszont eleve a szöveg kihívását tekintjük elsődlegesnek, akkor olvasói szabadságunkban áll két irányba indulni. Az egyikben Balzac szövegével a középpontban az S/Z-t olyan *műalkotásnak* olvassuk, amelyben a novella feszültségét a közbeiktatott kommentárok megszakítva növelik. A másikban az olvasás mestermű-

⁵ Jonathan Culler: DEKONSTRUKCIÓ. ELMÉLET ÉS KRITIKA A STRUKTURALIZMUS UTÁN. Osiris–Gond, 1997. Módos Magdolna fordítása. 97. o. Hasonló megállapítás hangzott el később Culler Umberto Ecoval és Richard Rortyval folytatott vitájában, ahol Culler azt figyelte meg, hogy mindkét tudós elveti a dekonstrukcionizmust, de homlokegyenest ellenkező okokból. Eco azért, mert úgy véli, hogy a dekonstrukcionizmus – az olvasásfordulat irodalomtudományának szélsőséges változata – szerint a szöveg azt jelenti, amit az olvasó akar, hogy jelentsen, Rorty pedig azért, mert szerinte a dekonstrukcionizmus arra kényszeríti az olvasót, hogy a szövegben valóban meglévő szerkezetet fölfedezze, illetve azonosítsa. Vö. Culler: IN DEFENCE OF OVERINTERPRETATION. In: Eco et alii: INTERPRETATION AND OVERINTERPRETATION. I. h. 120. o.

veként vonja magára bámulatunkat az a bravúros vállalkozás, hogy valaki olyan hálót sző egy szöveg köré, melyben annak minden része fennakad. Ennek a mindent összeszedető, minden nyomot összegyűjtő, az írás egész terét bejáró olvasói eljárásnak a személytelen utópiájában, aszketikus gyakorlatában, az akribia nem filológiai, hanem poétikus becsvágyában a személyiség *visszatér*, méghozzá nemcsak olvasóként, hanem az olvasását a szövegben prezentáló szerzőként is. Az olvasás további logikai lehetősége, hogy elfogadván a csak olvasható klasszikus és az újraírható modern barthes-i megkülönböztetését, olvasóként újraírva Barthes modern szövegét, esetleg újraírjuk benne az e szöveg részének – idézetként teljes egészében applikált pre- vagy hipertextusnak – tekintett Balzac-novellát is.

A szerző–szöveg–olvasó, szerző–mű–közönség, alkotás–mű–befogadás, létrehozás–esztétikai képződmény–hatás hármasságának filozófiai megszilárdulása és *állandó felbomlása* modern jelenség. Technikai-leíró értelemben persze mindig megállapíthatjuk vagy hiposztazálhatjuk fennállását (bizonyos premodern korszakokban a közvetítő intézményes egyenrangúságával, ma pedig bizonyos institucionalista elméletek szerint magukkal a kultúra intézményeivel négyességgé kiegészülve), de állandóan dinamikusan újratermelő problémává a modernitásban vált, méghozzá azért, amit Hans Robert Jauß a szerzői intenció, a szöveg értelme és a mindenkori olvasó számára való jelentés közötti hermeneutikus differenciának nevez. Ezt a differenciát a műalkotás multi- és defunkcionalizálódása, kontextusának és közönségének pluralizálódása és kontingenssé válása, alkotójának individualizálódása, valamint a művészet történelmi dimenzióinak megszilárdulása és kiterjeszkedése hozta létre. 1790 és 1830 között viszonylag rövid idő alatt és egymásra is reflektálva már felvázolták azt a három esztétikai lehetőséget, a befogadásesztétikát (Kant), az alkotásesztétikát (a jenai romantika) és a műalkotás-esztétikát (a német idealizmus: Hegel, Schelling), amely logikailag e differenciából következik. Talán elképzelhető volna egy olyan esztétika- és művészet-elmélet-történet, amely e három *váltógazdálkodását* követi nyomon. Mindenesetre az olvasásfordulat sémája is erre a rugóra jár. Barthes megöli az olvasói beavatkozásnak kitett „szöveggel” szembeállított „művet” és a szerzőt. Fish azért nevezi provokatív módon affektív stilsztikának a maga fordulatát, hogy ezzel kinyilvánítsa: vállalja az *affective fallacyt*, az olvasóban keltett hatást akarja vizsgálni. Az „új kritika” által feltárt másik tévkövetkeztetés, az *intentional fallacy* bírálata – a szerzői szándék vizsgálatának tiltása – viszont nyilvánvalóan egyetértésével találkozik. Jauß a marxista és formalista irodalomtudomány produkció- és ábrázolásesztétikájával szemben recepció- és hatásesztétikát javasol és paradigmaváltásról beszél az irodalomtudományban.

Hogyan értsük ezt a paradigmaváltást? Olyan, három évtizeddel ezelőtti eszmetörténeti fordulatnak, amelyet egykor új paradigma fog felváltani? Ez lehetséges, noha inkább a radikálisan olvasóra orientált elmélet mérleghiányának revíziójából vagy ettől az elmélettől független tradícióból következő *visszatérések* és újrakezdések történetek és várhatók.⁶ Umberto Eco kifejezésével élve az *intentio lectoris* elsődlegességével szem-

⁶ Az olyan című vállalkozások, mint Seán Burke könyve, *A SZERZŐ HALÁLA ÉS VISSZATÉRESE* (1992) ezt a lehetőséget szimbolizálják. Másfelől az olvasásfordulat kezdeti nagyvonalú radikalizmusa (Barthes anarchizmusa, Jauß korai egyoldalúságai, amelyekre utóbb maga reflektált stb.) kései, kicsinyes radikalizmusnak adott helyet, amely terméketlen, magába zárkózó és epigon jellegű, a „tudomány” intézményes önfenntartásában érdekelt, melyet túlzó és öncélú specializálással már az alkalmazott nyelv szintjén megpróbál elzárni az annak alapjaira visszakerdező vizsgálódástól, s ezért hangoztatott elveivel homlokegyenest ellenkezve szcientista beállítottságú. Mindig ez történik, ha egy irányzat kimerítette lehetőségeit, ha *ezzel* a hajóval, *ezekkel* a térképekkel nem remélhetők új kontinensek felfedezései. E banális tudománytörténeti fejlemé-

ben az *intentio auctoris* vagy az *intentio operis* szempontjaival való kísérletezés. Nem képzelhető el ugyanis a hármat egyenrangúan integráló elmélet: ezek konfigurációk, s mindegyiknek megvannak a maga nyereségei és veszteségei.

Amikor konfigurációkról beszélek, nem logikai játékra gondolok. Az alkotó, a mű és a közönség hármasságából szükségképpen mindig kiemelnek valamit, viszonyuk újrendeződik, s ez komoly következményekkel jár. *Ezek a következmények felvázolnak egy kultúrát, illetve egy kultúrából erednek.* A befogadó szempontjának előtérbe állítása három évtizeddel ezelőtt felszabadító hatású volt. (Személy szerint rám is, aki pályakezdként, a hetvenes évek elején, csalódván a kései Lukács műközpontú mimetikus esztétikájában, az ott élesen bírált Walter Benjaminhoz fordultam, s munkásságát mint hatás- és befogadáesztétikát rekonstruáltam.) A művel való dialógus eszméje háttérbe szorította a műalkotást mint *tényt*, s megvilágította a műalkotást mint *eseményt és tapasztalatot*, amelynek olvasóként nemcsak reprodukív kibetűzője, hanem szabad, produktív részese vagyok. A hagyományozott kánon ezáltal hozzáférhetővé vált a szabad újjavasztás (vagy elutasítás) számára. Műveltségként és tudásként való hűvös lebegése a kultúrában, esztétikai elidegenedése az életvilágtól megszüntethetővé vált. A befogadás jelenkori mozzanatának prioritása az új és régi állandó vitájában az újra szavazott, akár az új művészetre, akár a régi eddig föl nem tárt, feledésbe merült – nem klasszikus vagy antiklasszikus – területeire, akár a klasszikusok (Racine, Milton, Fielding, Balzac stb.) aktuális és gyakran a hagyomány kontinuitását megszakító értelmezésére.

A veszteség, ami ma látható, részben e nyereség másik oldala. A befogadói aktivitás eluralkodása a szerző passzivitását és a mű *jelentéstartalatlanságát* vonhatja maga után, egy bizonyos kiszolgáltatottságot és ürességet. Valéry híres mondása, hogy „*verseim értelme az, amit adnak nekik*”, egy ideig lelkesítő volt, de – Duchamp gesztusához hasonlóan – mihelyt provokatív művészetelméleti állításból kiterébélyesedett művészi gyakorlattá vált, előtűntek árnyoldalai. A meghatározatlan, üres helyek kiterjeszkedése, amellyel Iser jellemzi a modern irodalmat, egy határon túl már nem a befogadói produktív értelemadás pluralizmusáról gondoskodik, hanem a terméketlen befogadói önreprodukción szavatolja. Minden mű (és alkotó) a befogadó színvonalára süllyed. A nagyság (nagy mű, nagy alkotó) iránti érzék csökevényessé válik. (Néha kultúránkban ennek öntetszelgő korrektívuma a befogadói zsenialitás.) Jonathan Culler Stanley Fisht bírálva helyesen vitatja azt a nézetet, hogy „*az olvasót manipuláló formai vonások az olvasó által alkalmazott értelmező elvek termékei. A manipulálás története mindig újra*

nyen túl azonban egy szélesebb összefüggésre is fel akarom hívni a figyelmet: magából az olvasásfordulattól *következik* az irodalomelmélet fantasztikus tündöklése az elmúlt harminc évben, az, hogy – legalábbis az angolszász kultúrában – vezető humanista diszciplínává vált. Mind a szerzőre, mind a műre összpontosító irodalomtörténet ugyanis megtörtént eseménnyel foglalkozik: az irodalmi műalkotás irodalmi *tény* jellegét emeli ki, illetve abból következtet vissza keletkezéséértörténetére. Ezért eljárás módja szerény: ismeretekkel szolgál a mű és az olvasó szerencsés találkozásához, valamint akadályokat hárit el a találkozás útjából. Az olvasásfordulat után megváltozik a helyzet. Jonathan Cullert idézve – akire, mint az egyik leg tisztább látó modern irodalomtudósra többször hivatkozom, anélkül hogy találó megállapításai mögött álló teoretikus céljait osztanám – „*ha valaki azt állítja, hogy az irodalmi művek minőségét csak az olvasói befogadás elemzése révén tanulmányozhatjuk, akkor az irodalomelmélet feladata középpontivá válik: a befogadásokat azoknak a normáknak, konvencióknak és gondolati eljárásoknak az elemzésével kell tudnia megmagyarázni, amelyek e befogadásokat és értelmezéseket lehetővé teszik*”. BEYOND INTERPRETATION: THE PROSPECTS OF CONTEMPORARY CRITICISM. In: *Comparative Literature* 28 (1976). 251. o. A szerző és a mű heteronómiájának, az olvasó autonómiájának együtt járó fokozódása kihat a mindezt inszcenáló, fölfedező és kinyilatkoztató irodalomtudós diszciplínájának státusára is. A konceptuális séma elvégre, amelyben az *olvasó* megszületik, az ő tette.

érvényre jut egyrészt azért, mert sokkal jobb történet, tele drámai találkozásokkal, a csalódás pillanataival, forgandó szerencsével, másrészt, mert könnyebben és pontosabban kezeli a jelentés részleteit, harmadrészt pedig, mert ez a narratíva értékkel ruházza fel az olvasás mulandó tapasztalatát. Az az olvasó, aki mindent maga teremt, nem tanul semmit, ám aki folyamatosan a váratlanul találkozik, az jelentős, felkavaró felfedezéseket tehet”. (DEKONSTRUKCIÓ. I. h. 100. o.)

A nagyság iránti érzékkel együtt a szépség, illetve az esztétikai érték iránti érzék is bizonytalanná válik. Már Walter Benjamin döntése, hogy egy általa elavultnak (mivel csak interpretációval: a műbe implikált befogadás rekonstruálásával és aktualizálással feltámaszthatónak), művészileg mélyen problematikusnak tekintett – patologikus és brutális – zsánert, a német barokk szomorújátékot szembeállította és fölértékelté ikerdarabjával, a magasabb művészi színvonalú spanyol barokk szomorújátékkal, egy kulturális opcióval függött össze, amellyel szemben ma felgyülemleken az ellenérzések. „...az expresszionizmus, akár a barokk, nem annyira a művészet voltaképpeni gyakorlásának, hanem a művészet elháríthatatlan akarásának a kora. Mindig ez a helyzet az úgynevezett hanyatló korokkal kapcsolatban. A művészet legmagasabb rendű valósága elszigetelt, lezárt alkotás. Bizonyos korokban viszont csak epigonok számára elérhető a műalkotás kerekdedége. Ezek a művészetek »hanyatlásának«, »akarásának« korszakai.” Itt tehát a történetfilozófiai színpadon egymás után lép fel a zárt és a nyitott mű, a műalkotás- és a befogadasesztétika, és ha az előbbi az utóbbi felvonásába akarna betolakodni, akkor játékos-virtuóz diminúcióval kell tökéletességéért megfizetnie. Ennek a teóriának, amelynek rendkívüli művészetelméleti belátásokat és kritikai felismeréseket köszönhetünk, persze már a maga korában is az volt az ára, hogy Benjaminsnak, a kor (és minden idők) egyik legnagyobb irodalomkritikusának nemcsak a kultúra *kontinuitását* fenntartó és néha ugyancsak magával ragadó epigonizmus üveggyöngyjátéka iránt, hanem Thomas Mann és Rilke iránt sem volt érzéke. De nem is elsősorban korunk művészetéhez, hanem egész kultúránkhoz való viszonyunkról van szó. Ugyanis miközben a jelenkori művészeti szcena egy jelentős részére az immár nyitott és a befogadónak átengedett mű minimalista epigonizmusa jellemző, addig tévedésnek bizonyult Benjamin messianisztikus, a történelem kontinuumát átszakítani kívánó proféciaja, hogy „*csak a megváltott emberiség kapja örökre az egész múltját. Ami azt jelenti, csak a megváltott emberiség számára adatik meg, hogy múltjának bármely pillanatát felcitolja*”. Éppen a múltnak az a hihetetlen kitágulása és idézhetővé válása, amely mai kultúránkra jellemző, teszi lehetővé az esztétikai konfigurációk *visszatérését*.

Továbbá szeretném visszaforgatni – ezt is a felvázolt kultúra szempontjából – Jauß korai bírálatát Gadamer azon nézete felett, hogy „*amit a műalkotásban valóban tapasztalunk, s amire voltaképpen irányulunk, az az, hogy a műalkotás mennyire igaz, tehát mennyire tudjuk benne magunkat és valami mást újrafelismerni*”. Noha Gadamer hangsúlyozza, hogy az újrafelismerés több, mint a már ismert, elgondolása mégsem szakadhat el a platóni anamnézis kontemplatív beállítottságától, s ennyiben egy, a befogadás produktivitására kihegyezett elmélettel nem egyeztethető össze. Jaußnak igaza van abban, hogy ez a mimetikus művészetfelfogás számos művészeti korszakra nem áll, például a középkorira és a modernre (a modern egy jelentékeny részére). És mégis. Ma, harminc évvel Jauß kritikája után, úgy látom, hogy a jelenkori művészet nagy részével szembeni elégedetlenség, rossz érzés oka éppen ennek – az örökre kapott múlt révén újra megnyíló lehetőségnek – a hiánya. Vannak olyan szövegek, amelyek inkább, és vannak, amelyek kevésbé korlátozzák az értelmezőt, bizonyos művek kontemplációt *kívánnak*. Az *intentio operis* órája nem járt le.

A kultúra változásaiából és a változó kulturális szükségletekből levezetett „váltógazdálkodás”, az inga visszalengése a befogadótól a mű és a szerző irányába: ez egy általam javasolt szcenárió, történet, amelynek nyilvánvalóan vannak riválisai. Kettőt gondolok el ezek közül.

Az egyik hanyatlástörténetet lát az olvasásfordulatban, amelyet éppen azért nem lehet visszavonni, mert a kultúra dekadenciájának tünete. (S ehhez már nem társulhat – mint egykor Benjaminsnál – univerzális társadalombírálatra és messianisztikus reményre alapozott dialektika.) A szerző halála egyszerűen a nagy szerzők halálát *jelenti*, bármit gondoljanak is képviselői, a jelentés végtelen kitérítése a művekben a művek jelentésének hiányát, az olvasó megszűlése a művészet tetszőleges és önkényes manipulálását. Ez a látélet, ha teljes mértékben jogosult lenne is – az én véleményem szerint nem az –, nem számol a történelmi dimenzióval. Az esztétikai kultúrát a ma keletkező művekre redukálja. Miközben a múlt felé fordítja tekintetét, fenntartja azt a balhiedelmet, hogy az esztétikai élvezet elsődleges legitím forrása az új, s csak bűntudattal vagy daccal fordul *el* tőle, hogy a régiben találja meg saját esztétikai élvezetének elsődleges forrását.

A másik elképzelést progresszistának nevezném. Ez a hatvanas, hetvenes évek olvasásfordulatát és annak teoretikus, illetve tudományos eredményeit olyan haladásnak, a tudás olyan felhalmozódásának tekintené, amelyet nem lehet visszavenni, vagy visszavétele súlyos áldozatokkal járna. Az eredmények afirmációja egyébként föl is bontja azt az egységes képet, amelyet itt lefestettem. Ami az utóbbit illeti, természetesen tudatában vagyok az angolszász, a francia és a német teóriák közötti különbségeknek (gyakran nivőkülönbségeknek is), hatásoknak, valamint vetélkedésnek és olykor ellenségeskedésnek.⁷ Elbeszélésem céljából *megkonstruáltam* egységüket. Ez

⁷ Amennyire át tudom tekinteni, a német recepcióesztétikának – a francia dekonstrukcionizmussal ellentétben – angolszász közegben csekély hatása volt, noha Jauß és még inkább az anglista Iser idézett szerző. Lásd AZ OLVASÁS AKTUSÁ-NAK amerikai fogadtatását (1978-ban jelent meg), különös tekintettel Stanley Fish rendkívül szkeptikus recenziójára (WHY NO ONE'S AFRAID OF WOLFGANG ISER. In: *Diacritics*, March 1981. 11–13. o.) és Iser meggyőző válaszára (TALK LIKE WHALES. A REPLY TO STANLEY FISH. In: *Diacritics*, September 1981. 82–87. o.). Lásd továbbá Paul de Man bevezetőjét Hans Robert Jauß TOWARD AN AESTHETIC OF RECEPTION című könyvéhez (Harvester Press, 1982, magyarul Jauß: RECEPCIÓELMÉLET – ESZTÉTIKAI TAPASZTALAT – IRODALMI HERMENEUTIKA, i. h. 407. kk. o.), amely – mint Jauß megjegyezte – a laudáció akadémikus szokásával ellentétben a könyv első kritikája volt. Méghozzá olyan kritika, amely a hermeneutika és a dekonstrukció, a konstanzi iskola és a Yale-iskola között éles határt vont, az előbbit és Jaußt a klasszicizmus és a mimetikus esztétika bűnében marasztalta el. Jauß válasza viszont (BRIEF AN PAUL DE MAN. In: Jauß: WEGE DES VERSTEHENS. Fink, 1994. 296. kk. o. Magyarul lásd Jauß: i. m. 396. kk. o.) inkább a kettő közötti rokonságot emeli ki. Közismert ugyanakkor az irodalomelmélettel stricto sensu nem foglalkozó Jacques Derrida – elsősorban a Yale irodalomtudósai által kezdeményezett és közvetített – rendkívüli hatása az amerikai irodalomelméletre, amelyek visszahatása alapozta meg Derridának a filozófiában egyedülálló jellegű – megasztárokra emlékeztető – presztízsét. Lásd mindenekelőtt Geoffrey H. Hartmann SAVING THE TEXT. LITERATURE/DERRIDA/PHILOSOPHY című könyvét (Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1981) és Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller: DECONSTRUCTION & CRITICISM című tanulmánykötetét. Szélesebb összefüggésben I. a Yale-iskolától független s talán kevésbé ismert nagyszerű gyűjteményt: THE STRUCTURAL ALLEGORY. RECONSTRUCTIVE ENCOUNTERS WITH THE NEW FRENCH THOUGHT (Edited and with an Introduction by John Fekete. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984) és Jonathan Culler munkáit. (Vö. még Orbán János rövid összefoglalását DERRIDA ÍRÁS-FORDULATA című könyvében. Pécs, Jelenkor, 1994. 17–21. o. E kitűnő kommentár címe bátorított egyébként arra, hogy saját céljaimra az *olvasásfordulat* fogalmát vezessem be.) Kevésbé közismert, mert kevésbé explikált a német hatás-, illetve recepcióesztétika idegenkedése a francia posztstrukturalizmustól, illetve dekonstrukcionizmustól. Hans Ulrich Gumbrecht ezt az idegenkedést, a „recepció barikádokat” egyenesen betegségeknek tekinti, amint az kitűnik WHO IS AFRAID OF DECONSTRUCTION? című tanulmányának

az elbeszélés semmiképpen sem akarja a jelentős elméleti és tudományos felismeréseket visszavenni, legfőljebb jelentőségük aktualitását relativizálni. A szerzőhöz és a műhöz nem fordulhatunk többé hermeneutikus naivitással, amely negligálja a több évtizedes kutatások eredményeit. Bizonyos dolgok evidenciává váltak. A textuális objektivizmus utópiájához nem lehet visszatérni. A befogadás értelmezési folyamata nem zárulhat le, mivel az irodalmi szövegnek nincs önmagában nyugvó ahistorikus identitása. A szöveg kommunikációs formája ezért az olvasóval való interakcióban jön létre (azaz: akkor működik, ha elolvassák, és ugyanazok és mások, új nemzedékek újra elolvassák). De nem közömbös, hogy az olvasó (és persze a meghatározott olvasótípusra számító író) ebben az interakcióban a tetszőlegességig feszített – elvileg határtalan – referenciális többértelműségben érdekelt vagy pedig az olvasói produktívítás kalkulálásában, esetleg éppen csökkentésében.⁸ Ezért az új odafordulás a szerző és/vagy a mű intencióihoz, a műben rejlő kérdés reprodukálása, a könyv és olvasója közötti dialógus erőviszonyainak megváltozása a befogadó egy kulturális szükségletéből következő szabad választása, aktivitásának (ön)korlátozása lehet, vagy a kultúrának az olvasási szokásokban mutatkozó erőteljes történelmi változása.

Ha ezt-azt ugyan viszünk is magunkkal (bort, virágot, azaz esztétikai beállítottságot és autorizációt), de mégis vendégségbe megyünk és nem piknikre.

A német recepció- és hatásesztétika – a kettő figyelemre méltó különbségei maguk is vizsgálatra szorulnak –, Jauß és Iser, valamint a POETIK UND HERMENEUTIK nagy-szerű kötetének köre, az olvasásfordulatnak a tudomány szolid kontinuitására legtöbbit adó irányzata. Műveikben jól kivethető a mind vertikális (a tradícióra vonatkozó), mind horizontális (a jelenkori rokon irányzatokra vonatkozó) szintézis szándéka. Az ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG UND LITERARISCHE HERMENEUTIK-ban például Jauß az imént említett korábbi Gadamer-kritikájával szemben *integrálja* Gadamer (és mögötte Hegel) esztétikai álláspontját – önfelismerés a más felismerésében, önélvélet az idegen élvezetében –, mint az esztétikai tapasztalat *egyik* aspektusát. De az esztétikai

hármás tagolásából: anamnézis – diagnózis – terápia. (In: Jürgen Fohrmann, Harro Miller: DISKURSTHEORIEN UND LITERATURWISSENSCHAFT. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1988.) Mindenesetre néhány nyílt polémia mellett az interpretáció vitája e testvér-ellenfelek között az olyan megjegyzésekből – következtethető vissza, mint Jauß reflexiója 1988-as Valéry-recenziójában, hogy ugyanis Valéry „nyelvkritikai reflexióiban majdnem mindent megelőlegezett, amit a lingvisztikai poétika, az irodalmi szemiotika és a dekonstruktivizmus mint a legutolsó divatot kínál”. EIN LITERARISCHER ROBESPIERRE: PAUL VALÉRY AM BEGINN EINER NEUEN REZEPTION? In: Jauß: STUDIEN ZUM EPOCHENWANDEL DER ÄSTHETISCHEN MODERNE. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1990² (1989). 260. o. Az ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG UND LITERARISCHE HERMENEUTIK rendkívül félrevezető explicit Barthes-kritikája ugyanakkor teljesen elfedi azt a közösséget, hogy a teoretikus stílusok radikális különbsége ellenére Jauß is az érzékiségre orientált tapasztalatot, az esztétikai *élvezetet* kívánta rehabilitálni.

⁸ Még a romantikus eredetű, a szerzőre összpontosító alkotásesztétikának is megvan a maga olvasáselméleti tradíciója. Vö. Friedrich Schlegel 112. KRITIKAI TÖREDÉK-ével: „Az analitikus író figyelni az olvasót, hogy milyen; és ennek megfelelően végzi el számítását, mozgatja gépezetét, hogy kellő hatást érjen el. A szintetikus író teremt, konstruál magának egy olvasót, amilyennek lennie kell; s ezt nem nyughelyzetben vagy netán holtként gondolja el, hanem elevennek látja, ellenkezőnek tudja. Hagyja, hogy amit kitalált, fokról fokra táruljon fel az olvasó szeme előtt, vagy éppen arra csábítja őt, hogy – találja ki maga! Nem akar meghatározott hatást tenni rá, hanem a legbensőségesebb együttfilozofálás vagy együttköltés szent viszonyába lép vele.” Vö. ezzel az Athenäumban kifejtett perspektívát (I. 1799. 141. o.), hogy közel a forradalom, melyben minden olvasó íróvá konstituálódik. E megállapítások teoretikus jelentőségét nem csökkenti az a történelmi megállapítás, hogy a XVIII. század végén „Angliában a külkereskedelem és az ipar forradalma, Franciaországban a politikai forradalom, Németországban az olvasás forradalma dominált.” (Rolf Engelsing: DIE PERIODEN DER LESERGESCHICHTE IN DER NEUZEIT. In: ZUR SOZIALGESCHICHTE DEUTSCHER MITTEL- UND UNTERSCHICHTEN. [KRITISCHE STUDIEN ZUR GESCHICHTSWISSENSCHAFT 4.] Göttingen, 1973. 982. hasáb.)

tapasztalat hármasság elmélete – poiészisz, aiszthészisz, katharszisz – a legtágabb értelemben mégis belül marad az *intentio lectoris* teóriáján (ezért lehet az irányzat betetőző csúcsteljesítménye s nem a három konfiguráció unalmas egyesítése). Az aiszthészisz ebben az értelemben a kontemplatív, érzéki és az érzékek által megismerő befogadás, a katharszisz az aktív, konstitutív, érzelmi és az érzelmek által azonosuló, normákat elsajátító befogadás. De a produktív esztétikai képesség, az alkotó oldal, a létrehozás élvezetének tapasztalata: a *poiészisz* történeti vázlatára is beletorkollik a művész önmaga által létrehozott igazságának és világának, az autonómmá váló esztétikai képződménynek a befogadó poiésziszével, alkotótevékenységével való felcserélésébe. „*A kontemplatív szemlélő poiétikussá válásának modern fordulata*” magába zárja a mű passzív és a szerző kontemplatív válságának (mintegy alkotóból találóvá válásának) modern fordulatát – a befogadó autonómiájának növekedése az ő autonómiájuk megsemmisülését, heteronómiájuk növekedését.

Az irodalomtudós itt Duchamp & Co. a közvetlen szemlélet képzőművészeti birodalmához tartozó teoretikus provokációi, antiművészeti gesztusai, Hans Blumenberg ragyogó megállapításához csatlakozva „*az esztétikai minőség fikciója*” révén vezeteti magát „a” modern művészeti paradigmához. Ez nem jelent többet, mint annak a hermeneutikus evidenciának a megmutatkozását, hogy a teória hozzátartozik a kultúra egy történelmi világához, s ennek a szükségszerű korlátozottságnak mindig a feltárulása relativizálja az elméletet.⁹ Wolfgang Iser a Jaußenál történelmileg kevésbé reflektált, inkább a fenomenológiai megragadásban és rögzítésben érdekelt olvasáselmélete még nyilvánvalóbban mutatja a paradoxont. Ha ugyanis egy befogadáselmélet – a Culler által megfigyelt, szöveg és olvasó közötti helycsere értelmében – implicit, azaz az olvasó hozzá van rendelve a szöveghez (műhöz), akkor ki kell választani azokat a történelmi helyeket, ahol a szöveg implikációja plurális. Iser leírása, hogy a befogadó előjoga magának a szövegnek az akarata, nyilvánvalóan a modern (egy lehetséges és közkeletű modernségfelfogás) metaforája, amelynek analógiája és hagyománya a korai regény, a regényirodalom ma aktualizálódó „első félideje”, ahogy Milan Kundera mondja. Elvégre az első regény egy olvasóról szól, és feledhetetlenek azok az olvasóval való tanakodások, tanácskozások, sőt tanácskérések, amelyekkel tele vannak szöve, mondjuk, az egyazon évben született Sterne és Diderot lapjai. Az olvasói szerep a korai regény eminens tárgya és formáló elve. Feltűnő ugyanakkor, hogy a regény kommunikációs formáit Bunyantól Beckettig vizsgálni ígérő mű, a DER IMPLIZITE LESER, a XVIII. századi tradícióhoz szorosan kötődő Thackeray (a VANITY FAIR részbeni levélregényformája, az ESMOND Fielding-hommage-a stb.) kivételével megspórolja a „második félide”, a XIX. századi regény elemzését. Bizonyára nem azért, mert a XIX. századi regénynek ne volna implicit olvasója, hanem inkább azért, mert ott az „implicit szerző” (Wayne C. Booth) retorikájához való viszonyában ennek az olvasónak – elődeihez és utódaihoz képest – csökken a szabadságfoka és ezzel elméleti hatóképessége, esztétikai súlya.



Az olvasásfordulat irodalomelméleteinek és elméleti íróinak egyik legkülönösebb sajátossága, hogy egy nagy jelentőségű hermeneutikai aspektust, magának az olvasásnak a történetét nem veszik figyelembe. Az olvasás történetiségének problémá-

⁹ Hogy a művészet határterületeire való *kiterjeszkedés* mennyiben nevezhető korlátozásnak, azt nemrégiben egy egész könyvben vizsgáltam: HAMISÍTÁS. Magvető, 1995.

ját például a recepcióesztétikában vagy az olvasás általános fenomenológiája helyettesíti, vagy azoknak a rendkívül érdekes történeti *soroknak* a vizsgálata, amelyek egyes művek konkrét befogadásának és interpretációjának történelmi változásait kísérik figyelemmel.¹⁰ Feltáratlan maradt a kettő között elterülő nagy terület, a történelmileg változó olvasási szokások (intézmények) és az olvasási szokásokból következő értelmezési konfigurációk preformáló esztétikai következményei az irodalmi műalkotásra és az olvasási szokások változásainak összefüggése a recepciótörténettel.

A kultúra és az irodalom történetének olyan drámai, alig fölmérhető jelentőségű eseményeire gondolok, mint magának az *olvasáskultúrának* a létrejötté (amely az V. században kezdődik, és az alexandriai kultúrában bontakozik ki), a *néma olvasás* kialakulása és elterjedése (IX–XIV. század), az olvasás – az olvasmány és az olvasóközönység – extenzifikálódása, amely létrehozta a szerző és olvasó közötti közvetlen szálak elszakadását, az ismeretlen olvasó megszületését (XVIII–XIX. század). Nietzsche baseli előadásában ismételtlen kiemelte a klasszikus görög irodalomnak azt a jellegzetességét, hogy magas kultúrája „*unlitterarisch*”, nem könyveken nyugszik, nem az olvasóra, hanem a pillanatnyi, jelenlegi hallgatóra és nézőre tekintettel keletkezik. A műalkotás eszményi érzéki és receptív jellegének e kidomborítása újólag rávilágít arra, hogy mennyire jogosan vált Nietzsche a befogadás felé forduló elméletek sarkalatos hagyományává. Kultúrkritikájában minden jel szerint nagy szerepet játszik a könyv (és a sajtó) közvetítő, absztraháló, „*sápasztó*” hatásának hangsúlyozása. Balogh József úttörő vizsgálódása (VOCES PAGINARUM. In: *Philologus*, 1927 [82]) és Paul Saenger csodálatos tanulmánya alapján (SILENT READING: ITS IMPACT ON LATE MEDIEVAL SCRIPT AND SOCIETY. In: *Viator*, 1982 [13]. 367–414. o.) képet lehet alkotni arról, hogy az orálisról a vizuális olvasási módra való áttérés nem pusztán technikai vagy modális különbség, hanem a szó legszorosabb értelmében világokat nyit meg (vagy világok megnyílása kényszeríti ki). A szerzetesi kultúráról a skolasztikus kultú-

¹⁰ Vö. Brigitte Schlieben-Lange: EINLEITUNG. In: B. Schlieben-Lange (Hrsg.): *LESEN – HISTORISCH*. In: *LiLi – Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 57/58 (1985), 8. o. Az általam ismert kevés kivétel a befogadélméletet élesen bíráló, szélesebb értelemben mégis az olvasásfordulat irányzatához tartozó Jane P. Tompkins: *THE READER IN HISTORY: THE CHANGING SHAPE OF LITERARY RESPONSE*, in: Tompkins (Ed.): *READER-RESPONSE CRITICISM. FROM FORMALISM TO POST-STRUCTURALISM*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1980 és Karlheinz Stierle: *STUDIUM: PERSPECTIVES ON INSTITUTIONALIZED MODES OF READING*, in: *New Literary History*, 1992, 22. című tanulmánya. Harald Weinrich, akit élénken foglalkoztattak az olvasástörténet problémái – például a *DON QUIJOTE* vagy az Új HÉLOÏSE olvasóinak kapcsán – nem csatlakozott a recepcióesztétika irányzatához. Egyébként Hárs Endre: *MÍÉRT, KI OLVAS?* című esszéjében éppen Iserrel kapcsolatban állapítja meg egy éles elméjű lábjegyzetben, hogy koncepciója „*a történetiség hatályon kívül helyezésének irányába*” mutat, „*amikor egyrészt a modernségben fedezi fel az olvasásmoddelljét leginkább alátámasztó példákat, melyet viszont a mindenkori olvasásra érvényesnek tekint*”. In: Hárs Endre–Szilasi László: *LASSÚ OLVASÁS*. Szeged, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996. 15. o. Miközben az olvasástörténet speciális szempontjai kevésbé hatnak az olvasás szempontját az irodalomelmélet centrumába helyező irányzatokra, megfordítva, az olvasástörténet megélenkülő kutatását szemmel láthatólag ösztönözte – ha legtöbbször polemikus értelemben is – az irodalomelmélet olvasásfordulata. A számos kínálkozó példa közül Iserrel és a recepcióesztétikával való összefüggése miatt említsem Roger Chartier „*implicit olvasmány*”-fogalmát, amely kiterjeszti a vizsgálatot a szöveg tipográfiai megformálásaiban és elrendezéseiben megmutatózó változó olvasói elváráshorizontokra és olvasási javaslatokra. Chartier: *IST EINE GESCHICHTE DES LESSENS MÖGLICH? VOM BUCH ZUM LESEN: EINIGE HYPOTHESEN*. In: *LiLi*, i. h. 267. k. o. Chartier kérdésére egyébként tudomásom szerint mind ez ideig egy átfogó igenlő válasz született: Alberto Manguel: *A HISTORY OF READING*. New York, Viking Penguin, 1996.

rára való áttérés,¹¹ de a kultúra laicizálódásának lehetősége is, valamint a magánélet, az erotika, a spiritualitás, az intimitás új dimenziói, az ironikus, illetve cinikus, de éppannyira a rajongó látásmód megnövekedett esélyei, a kifejezés, a tévelygés, az elhajlás új szabadságfoka, az új irodalmi műfajok és régiek megváltozott recepciója mind összefüggnek a néma olvasással.

Kétségtelen, hogy a XVIII. század közepétől valami hasonlóan nagy jelentőségű változás következett be olvasási szokásainkban. Ezt nevezi Rolf Engelsing olvasástörténeti műveiben a kevés könyv ismételt, intenzív olvasásáról az extenzív olvasásra való áttérésnek. Belátható, hogy ez a folyamat a rögzített értelmű hagyomány szilárd tiszteletével és imitatív alkalmazásával szemben az új előítélet-mentes, kreatív értelmezését részesítette előnyben. Novalis ezért mondta a könyvekről, hogy „*talán ők léptek a hagyomány helyére*” (1987. sz. töredék). Mivel ez az olvasottakhoz való viszony reflektáltságának növekedését is jelenti, ezért érthető, ha Aleida Assmann, aki az olvasás történelmi retorikájának kidolgozását tartaná kívánatosnak, az olvasás *domesztikálásáról* és a „vad” (a naív és spontán), a „hasznos” (morálisan tanító), valamint a „civil” olvasás (ez utóbbi a civilizáló, társadalmi identitást adó olvasás, Shaftesbury „*polite reading*”-je) történelmi korszakai után a *hermeneutikus* olvasás kialakulásáról beszél, amely megsemmisíti az olvasmány prestabilizált igazságtartalmát, többjelentésűvé teszi és létrehozza a könyv és a világ inkonvertibilitását. Az angol irodalmi példák (Thomas Nashe, Shaftesbury, Thomas de Quincey) vizsgált változás megfelel annak, amelyet én e tanulmány korábbi helyén egy-egy híres Hegel- és Nietzsche-idézzel jellemeztem. S hasonló eredményre jut Jane P. Tompkins is, aki a kései XVIII. században kezdődő fordulatot úgy fogja fel, hogy minden addigi olvasási móddal szemben megszűnik az irodalom tranzitív, szolgáló jellege, amely arra készlet, hogy jobb állampolgárokká váljunk, elősegíti az emberek testvériségét, civilizálódását. Az irodalom öncéllá válva az *interpretáció* tárgyává lesz. És ekkor „*a hatást nem a politikai és morális magatartás formájaként fogják fel, hanem a jelentés elérésének útjaként. Ez a megkülönböztetés a jelentés mint hatás és a magatartás vagy cselekedet mint hatás között az irodalmi hatás kurrens koncepcióját nemcsak a klasszikustól különbözteti meg, hanem attól is, ahogyan az irodalmi hatást a legtöbb irodalmár a XX. század előtt felfogta. És ha valaki megvizsgálja az irodalom és az irodalmi hatás reneszánsz vagy XVIII. századi definícióit, nemcsak azt találja, hogy különböznek a modern definíciótól, hanem azt is, hogy ugyanabban az értelemben különböznek*”.¹² Másfelől ez egyesíti az egymással halálos harcban álló kortársi irodalomelméleti iskolákat. „*A New Criticism, a pszichoanalitikus iskola, a strukturalizmus, a mítoszelmélet, a műfajelmélet, a stíluselmélet hívei mind explikatív viszonyban állnak a szöveggel, mivel mindannyian osztoznak abban a feltételezésben, hogy a szövegek olyan tárgyak, amelyeket elemezni kell és megfejteni.*

¹¹ Egy új keletű tanulmány Hugo de Sancto Victorét (1096–1141) és az ő DIDASCALICON című művét tekinti a monasztikus és a skolasztikus olvasási mód közötti átmenetnek; az előbbi betetőzésének, az utóbbi kezdeményezésének. Vö. Ivan Illich: IN THE VINEYARD OF THE TEXT. A COMMENTARY TO HUGH'S DIDASCALICON. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993. Hugo megkülönbözteti a tanító, illetve tanuló (hangos) olvasást az önnön épülésre szolgáló olvasástól. Illich egyébként az alfabetizáció változásainak és a „*könyvszerű szöveg*” megjelenésének nagyobb jelentőséget tulajdonít, mint az olvasás elnémulásának.

¹² Jane P. Tompkins: THE READER IN HISTORY: THE CHANGING SHAPE OF LITERARY RESPONSE. I. h. 206. o. Tompkins idézi R. S. Crane distinkcióját klasszikus és neoklasszikus irodalomelmélet között. Az utóbbi „*referenciális kerete nem a reszpublika, hanem az irodalom reszpublikája*”. I. h. 229. o.

Aleida Assmann idézett tanulmányának címe DIE DOMESTIKATION DES LESENS. DREI HISTORISCHE BEISPIELE. In: *LiLi*, i. h. 95. kk. o.

Ebben a vonatkozásban a reader-response criticism nem különbözik a formalista elmélettől, amellyel szembehelyezkedik, vagy az irodalom bármely más kortársi megközelítésétől. Csak arról van szó, hogy az irodalmi jelentést nem egy olyan szótárt használva érik el, amely formalista, nyelvészeti, műfaj- vagy mítoszelméleten alapul. Az olvasáselmélet hívei olyan értelmező rendszerekhez folyamodtak, amelyek a szellemi tevékenység különböző típusait írják le (Iser Gestaltváltásai, Fish döntései és revíziói, Stephen Booth vándorlásai a koherenciarendszerek között, Norman Holland megegyező témákat reprodukáló eljárása). A jelentés helye egyszerűen áttevődött a szövegtől az olvasóhoz.” (I. h. 205. k. o.)

Ha nemcsak az angolszász hagyományt vesszük figyelembe (a New Criticism interpretatív örökségének rendkívüli erejét), akkor persze eszünkbe idézhetünk olyan modern irodalomelméleteket, amelyeknek referenciális kerete nem az irodalom reszpublikája, és célja nem az értelmező reflexió, hanem a – történetesen forradalmak vagy diktatúrák által elvárt – magatartás és cselekvés. Mégis, egyetértek Tompkinszal abban, hogy a modern irodalomfelfogás uralkodó irodalomelméleti diskurzusa az interpretáció, amelyből az olvasásfordulat és a hatvanas évek Susan Sontagtól származó jelszava – AGAINST INTERPRETATION – nem vezetett ki. Ezt vizsgálom majd meg tanulmányom második részében. Más kérdés (Tompkins elemzésével szemben nem osztom perspektíváját), hogy egyáltalában ki lehet-e lépni a modernitás Hegel által leírt interpretációs kényszeréből, meg lehet-e szabadulni (és kívánatos-e megszabadulni) Nietzsche kritikásától.

Ivan Soll*

POSZTMODERN POSZTULÁTUMOK

Barabás András fordítása

*„A halálomról költött hír erősen túlzó.”
(Mark Twain [Samuel Clemens])*

A posztmodern ígérete

Az utóbbi néhány évtizedben a szellemtudományok – a filozófia, az irodalomtörténet és -elmélet, a történelem, a művészettörténet – meggyökeresedett előfeltevéseit és módszereit radikálisan kikezdte az elméletek és módszerek újabb csoportja, melyet közönségesen „posztstrukturalizmus”, „posztmodern(izmus)” vagy „dekonstrukció” névvel illetnek.¹

Tekintsük át először azt a néhány általánosan elfogadott, szerény igényű, látszólag problémamentes, mégis alapvető gondolatot, melyeket az újabb tézisek megkérdőjeleztek.

(1) *Az értelmezés objektív jellege.* Legalább bizonyos határig lehetséges az irodalmi és filozófiai szövegek, a történelmi folyamatok és a nem irodalmi műalkotások objektív és igaz értelmezése.

* A szerző a madisoni University of Wisconsin filozófiaprofesszora.