

Tanulmány

Pascale Casanova¹

AZ IRODALOM MINT VILÁG

Kuncsaft: Az Isten hat nap alatt [...] teremtette a világot. [...]
És ön nem képes arra, hogy hat hónap alatt megcsináljon egy átkozott nadrágot!
Szabó: Node Milord, de Milord! Nézze csak meg [...] a világot [...]
és nézze meg [...] az én nadrágomat!
(Samuel Beckett: *A játszma vége*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil)

Távol, messze tőled zajlik a világtörténelem, a lelked világának története.
(Franz Kafka)

Három kérdésre keresem a választ. Lehetséges-e, hogy újra létrejöjjön az irodalom, történelem és a világ között elveszett kapcsolat, miközben az irodalmi szöveget továbbra is a maga csorbítatlan egyediségében fogjuk fel? Másodsor, lehetséges-e az irodalmat mint világot tételezni? És amennyiben igen, határainak feltérképezése segíthet-e megválaszolni az első kérdést?

Másképp szólva: találhatunk-e olyan fogalmi eszközt, amelyet szembeállíthatunk a szöveg belső összefüggéseire alapozott irodalmi kritika központi feltevésével – miszerint szöveg és világ teljesen elszakítható egymástól? Meg tudunk-e nevezni valamiféle elméleti vagy gyakorlati eszközt, amellyel háttérbe szoríthatnánk a szöveg önállóságának vezérelvét, vagy a nyelvi szféra állítólagos függetlenségét? Mostanáig, az erre a lényegi kérdésre adott válaszok, többek között a posztkoloniális elmélet felől, úgy tűnik, csak korlátozott érvényű kapcsolatot tudtak létrehozni a két – feltehetően összemérhetetlen – tartomány között. A posztkoloniális diskurzus közvetlen kapcsolatot tételez irodalom és történelem között, amely kizárólag politikai. Innen azután egyfajta, *külső szempontokat érvényesítő* kritika irányába mozdul el, ami azal a kockázattal jár, hogy az irodalmat politikai nézetek hordozójává redukálja, egy sor hozzácsatolás vagy rövidre zárás révén, és gyakran csendben elsiklik a valóságos esztétikai, formai és stilisztikai jellemzők felett, amelyek tulajdonképpen az irodalom létét „adják”.

Egy olyan hipotézist kívánok előadni, amely túlmutat a szöveg belső összefüggéseire fókuszáló és a külső szempontokból kiinduló kritika ezen szétválasztásán. Mondjuk, létezik az irodalom és a világ között egy közvetítő tér: egy velük párhuzamos terület,

¹ Lapzárta után kaptuk a hírt, hogy a szerző, aki a Duke University professzora volt, 59 évesen elhunyt.

amely viszonylag független a politikai tartománytól, következésképpen kifejezetten irodalmi természetű kérdések, viták és elgondolások helyévé válik. Ebben a térben mindenfajta politikai, szociális, nemzeti, nemi vagy etnikai vonatkozás megváltozik, felhígul, deformálódik vagy átalakul az irodalom logikájának megfelelően és irodalmi formákat ölt. E hipotézisből kiindulva, miközben megpróbálunk minden elméleti és gyakorlati következményt elgondolni, olyan kritikai vonalon tudunk elindulni, amely egyaránt belső és külső. Más szóval, ez a fajta kritika egyesítené nézeteinket a poétikai formák fejlődéséről vagy a regény esztétikájáról, és mindezek kapcsolatáról a politikai, gazdasági és társadalmi világgal – beleértve azt is, hogy tájékoztatna minket arról, hogy egy igen hosszú (valójában történelmi) folyamat során miként szűnik meg ez a kötődés ennek a térnek a legautonómabb régióiban.

Az irodalom tehát egy másik világ, amelynek részei és határai viszonylag függetlenek a politikai és nyelvi meghatározóktól. És saját törvényei, saját történelme, saját lázadásai és forradalmi vannak; piac, ahol nem piaci értékekkel kereskednek egy nem-közgazdasági gazdaságban; s amit esztétikai idővonalon mérnek, amint azt látni fogjuk. Ez a Betűk Világa többnyire láthatatlanul működik, kivéve e világ nagy centrumaitól legtávolabb eső, és forrásaiból legkevésbé részesülő helyeket, ahol az írók másoknál tisztábban látják a benne működő erőszak és hatalomgyakorlás formáit.

Nevezzük ezt a köztes teret „világirodalmi tér”-nek. Nem több ez, mint eszköz, amelyet konkrét kutatásban kellene tesztelni; egy olyan eszköz, amely számot adhat nekünk az irodalom logikájáról és történetéről anélkül, hogy a totális autonómia csapdájába esne. „Hipotetikus modell” is, Chomsky nyomán – állítások együttese, melynek kidolgozása (ha kockázattól nem is mentesen) segít megfogalmazni a leírás tárgyát; azaz a modell egy belső koherenciát mutató tételek sora.² Egy bizonyos modellel dolgozni megszabadít attól, ami közvetlenül „adott”. Ugyanakkor arra ösztönöz, hogy minden esetet újonnan építsünk fel, és mindegyikről kimutassuk, hogy nem létezik önmagában, hanem egyedi példa a lehetségesre, egy csoport vagy „család” eleme, amit nem láthattunk volna, ha nem hozzuk létre előzőleg az összes lehetőség absztrakt modelljét.

Ez a fogalmi eszköz nem maga a „világirodalom” – értve ezen egy irodalmi korpuszt, amely világméretűvé vált, s amelynek dokumentálása és tulajdonképpen a létezése továbbra is problematikus – ám mégis egy *tér*: egymással összefüggő pozíciók sora, amelyet a kapcsolódási pontok segítségével lehet gondolatilag megragadni és leírni. Nem a világméretű irodalom elemzésének modalitásai forognak kockán, hanem az irodalom *világgé* való elgondolásának fogalmi eszköze.

Henry James *The Figure in the Carpet* (*Minta a szőnyegen*) című novellájában – amely az irodalmi interpretáció céljait járja körül – az író a perzsaszőnyeg különleges metaforáját bontja ki. Ha csak felületesen vagy éppen túl közletről nézzük, a szőnyeg önkényes formák és színek kibogozhatatlan szövevényének tűnik; de egy megfelelő szögből a gondos megfigyelő számára a szőnyeg hirtelen megmutatja a

² Noam CHOMSKY, *Current Issues in Linguistic Theory* (The Hague: Mouton, 1964), 105.

„remek összetettség” „legszebb kombinációját” – motívumok rendezett csoportját, amelyek csak összefüggéseikben értelmezhetők, továbbá csak akkor láthatók, amikor az egészzet érzékeljük, egymásra tett hatásukban és kölcsönös viszonyrendszerükben.³ Csak amikor olyan konfigurációként látjuk a szőnyeget – Foucault kifejezésével élve a *Les Mots et les choses*-ből (*A szavak és a dolgok*) – amely rendezi a formákat és a színeket, érthetjük meg a minták szabályosságát, variációit és ismétlődéseit; s egyben koherenciáját és belső viszonyait is. Az egyes ábrák csak az egészben elfoglalt helyük és az összes többihez való viszonyuk alapján ragadhatók meg.

A perzsa szőnyeg metafora tökéletesen magába sűríti az itt leírt megközelítési módot: a másik látószög alkalmazását, az irodalom szemléletének megszokott kiindulási pontjától elmozdulva. Nem a szőnyeg globális összefüggéseire fókuszálva, hanem inkább bemutatva, hogy a teljes mintázat átfogó megragadásával lehetővé válik az egyes motívumok és színek apró részleteinek megértése; azaz minden egyes szövegnek és minden egyes szerzőnek e nagyszabású struktúrában elfoglalt saját viszonylagos pozíciója feltárul. Tervem tehát visszaállítani a globális szerkezet összefüggéseit, amelyben a szövegek megjelennek, és amelyek csak akkor válnak láthatóvá, ha a hozzájuk vezető út a lehető legtávolabbi pontnál kezdődik: a hatalmas, láthatatlan területen át, amelyet az „Irodalom Világköztársaságának” neveztem. De csak azért, hogy visszatérjünk magukhoz a szövegekhez, és új eszközt hozzunk létre olvasásukhoz.

Egy világ születése

Ez az irodalmi tér természetesen nem a jelenlegi formájában jött létre. Egy történelmi folyamat terméke, melynek során egyre önállóbbá vált. Anélkül, hogy részletekbe mennénk, elmondhatjuk, hogy Európában a 16. században jelent meg, és Franciaország és Anglia voltak a legrégebbi területei. Megerősödött és áterjedt Közép- és Kelet-Európára a 18., különösképpen pedig a 19. század során, a herderi nemzetelmélet által inspirálva. A 20. században kiszélesedett, elsősorban a még folyamatban lévő dekolonizáció útján: az irodalom létjogosultságát vagy függetlenségét hangoztató kiáltványok jelentek meg továbbra is, s ezek a nemzeti önmeghatározás mozgalma-ihoz kötődtek. Habár az irodalmi tér többé-kevésbé mindenütt kialakult a világon, egységesülése bolygónk egészén még távolról sem teljes.

A mechanizmusok, amelyek révén ez az irodalmi univerzum működik, éppen ellenkezői annak, amit általában „irodalmi globalizáción” értünk – pontosabban úgy lehet definiálni, mint a kiadók bevételeinek rövidtávú fellendülése a leginkább piacorientált és legerősebb központokban olyan termékek marketingjével, melyekkel gyors, „nemzeteken átívelő” forgalmat céloznak meg.⁴ Az ilyen típusú könyv sikere a

³ Henry JAMES, *The Figure in the Carpet and Other Stories* (Harmondsworth: Penguin, 1986), 381.

⁴ Ld. André SCHIFFRIN, *The Business of Books: How the International Conglomerates Took over Publishing and Changed the Way we Read* (London–New York: Verso, 2000).

nyugati művelt rétegeknél – nem mutatva többet, mint a vasútállomásiról a reptéri irodalomra történő váltást – az irodalom folyamatos nyugtató szerepébe vetett hitet táplálta: a témák, formák, stílusok és cselekménytípusok progresszív szabványosítását és standardizálását bolygónk egészén. Valójában az irodalmi világon belüli strukturális egyenlőtlenségek az irodalom felett zajló különböző csatározások, rivalizálások és versengések egész sorát hívják elő. Tulajdonképpen ezeken az ütközeteken keresztül válik az irodalmi tér egységesülésének folyamata láthatóvá.

Stockholm és Greenwich

A világirodalmi tér létének egyik objektív mutatója a (majdnem) egyhangú hit az irodalmi Nobel-díj egyetemességében. A díjnak tulajdonított jelentőség, a hozzá társuló különleges diplomáciai események, a nemzeti elvárások felerősödése, az óriási hírnév, amely a díjazottnak jár; sőt (talán mindenekfelett?) a svéd zsűri évenkénti kritizálása az objektivitás feltételezett hiánya, a politikai előítéletesség s az esztétikai tévedések miatt – mind hozzájárul ahhoz, hogy ez az éves kanonizáció az irodalmi tér résztvevői számára globális eseménnyé váljon. A Nobel-díj manapság egyike a kisszámú, valóban nemzetközi irodalmi elismeréseknek, és különleges laboratórium annak kijelölésére és definiálására, hogy mi az egyetemes az irodalomban.⁵ Évente kiváltott visszhangja, a felkeltett várakozások, a felkavart hiedelmek mind megerősítik egy olyan irodalmi világ létezését, amely virtuálisan az egész bolygót átfogja az ünneplés egyediségével. Ez utóbbi egyszerre autonóm – politikai, nyelvi, nemzeti, nacionalista vagy pénzügyi kritériumoknak nem, vagy legalábbis nem közvetlenül alárendelt – és globális. Ebben az értelemben a Nobel-díj kitűnő, objektív mutatója a világirodalmi tér létezésének.⁶

Egy másik mutató – bár kevésbé egyértelműen megfigyelhető – a különleges időmérés megjelenése, ami minden szereplő esetében azonos. Minden egyes új belépőnek az elején fel kell ismernie egy bizonyos vonatkoztatási pontot, egy normát, amely alapján majd megmértetik; minden pozícionáltság egy olyan centrumhoz viszonyítva helyezkedik el, amelyben az irodalmi jelent definiálják. Ezt én az irodalom Greenwichi Meridiánjának nevezném el. Csakúgy, mint az a képzeletbeli vonal, melyet önkényesen választottak ki, hogy meghatározza a hosszúsági köröket, hozzájárul a világ tényleges szerveződéséhez, és lehetővé teszi, hogy távolságokat mérjünk és pozíciókat jelöljünk be a bolygó felszínén, az irodalmi meridián elősegíti, hogy az

⁵ Ld. Kjell ESPMARK, *Le Prix Nobel. Histoire intérieure d'une consécration littéraire (A Nobel-díj)*, (Paris: Balland, 1986).

⁶ A közelmúltban a díj odaítélése az osztrák Elfriede Jelineknek – aki radikálisan pesszimista, politikai és feminista kritikai beállítottságú, erőszakos és kísérleti prózai művek és színdarabok sebhelyé nem sorolható szerzője – szintén példája a svéd zsűri teljes függetlenségének döntéseiben és „irodalompolitikája” érvényesítésében.

irodalmi térben felbecsüljük a főszereplők távolságát a középponttól. Ez az a hely, ahol az irodalmi idő mérése – vagyis az esztétikai modernitás értékelése – kikristályosodik, viták tárgyává válik, és megadják a részleteit. Amit itt a modernen értünk egy adott pillanatban, a „jelen” megnevezést kapja: olyan szövegekre vonatkozóan, amelyek „maradandóvá válnak”, vagyis képesek arra, hogy módosítsák a kurrens esztétikai normákat. Ezek a művek, legalább is egy időre, a megmérettetés egységként fognak szolgálni egy különleges kronológiában, mint összevetésre alkalmas modellek az utánuk következő alkotások megítélésére.

Azon írók számára, akik a centrumon kívül helyezkednek el, a „modern” jelző kiérdemlése az elismerés egyik legnehezebben elérhető formája, ugyanakkor ádáz és elkeseredett verseny tárgya. Octavio Paz a Nobel-díj átvételekor tartott beszédében, melynek pontos címe *A jelen keresése*, remekül jellemzi ezt a furcsa küzdelmet. Úgy írja le személyes és költői pályáját, mint az irodalmi jelen viharos – és sikeres, ahogy azt a legmagasabb díj elnyerése is igazolja – keresését, amitől ő mexikóiként nagyon messze állt, és ez a kezdetektől fogva világos is volt számára.⁷ Azok a szövegek alakítják ki az irodalomtörténet kronológiáját, amelyeket modernnek tartanak egy olyan logika alapján, amely meglehetősen eltér más társadalmi világok logikájától. Például, miután Joyce *Ulysses*-ét modern művé avatták Valéry Larbaud 1929-es francia fordítása alapján, olyan recenziók születtek róla és olyan kritikai figyelem kísérte, amelyben angol nyelvű műként nem részesült. A modern regény egyik mércéjévé vált és az is marad az irodalmi tér bizonyos régióiban.

Időbeliségek

Természetesen a modernitás nem stabil dolog: folyamatos küzdelem helye, elnevezés, amely többé-kevésbé gyors elévülésre van ítélve, és az állandó változás egyik elvét képviseli a világirodalmi tér szívében. Mindazok, akik a modernitás felé törekszenek, vagy akik a terminus használatának egyeduralmáért versengenek, a művek folyamatos osztályozásával és átrendezésével foglalkoznak – olyan szövegekével, amelyek alkalmasak arra, hogy korábbi modernekké, vagy új klasszikusokká váljanak. A kritikában visszatérően használnak időbeli metaforákat és könnyedén címkéznek egyes műveket „túlhaladottnak” vagy „idejétmúltnak”, archaikusnak vagy innovatívnak, anakronisztikusnak vagy „a kor szellemével” átítottnak, ami az egyik legvilágosabb jele annak, hogy ezek a mechanizmusok működnek. Ez megmagyarázza, legalábbis részben, a „modernitás” terminus állandó feltűnését az irodalmi mozgalmakban és kiáltványokban már 1850 óta – a legkülönbözőbb európai és latin-amerikai modernizmusoktól az olasz és orosz futurizmuson át a többféle posztmodernizmusig.

⁷ „A modern rajtunk kívül született, importálnunk kellett”, írja például Octavio PAZ: *La búsqueda del presente (A jelen keresése)*. Nobel Konferencia, San Diego, 1990.

Megszámlálhatatlan igény van az „újdonság” jellemzésre – „Új regény”, „Új hullám”, és így tovább s ezek mind egyazon alapelvből ágaznak ki.

A „modernitás” elvének ingatagságából adódóan egy modernnek kikiáltott mű idővel elfelejtődik, hacsak nem emelik a „klasszikus” rangjára. E folyamat során azonban néhány mű megmenekül a vélemények szeszélyességétől és a viszonylagos értékükről szóló vitáktól. Irodalmi fogalmakkal élve, a klasszikus felette áll a pillanatnyi versengésnek (és a térbeli egyenlőtlenségnek). Másfelől, a gyakorlatok, amelyek messze állnak a centrumbeli felértékelés rendszere által létrehozott irodalmi jelentől, divatjamúltnak fognak számítani. Például, naturalista regényeket még mindig írnak a Greenwichi Meridiántól legtávolabbi zónákban (legyenek azok akár periférikus irodalmi terek, akár a centrum leginkább piacorientált régiói), annak ellenére, hogy már nagyon régen nem találják „modern”-nek a független tekintélyek. A brazil kritikus, Antonio Candido szerint:

„ami figyelmet érdemel Latin-Amerikában, az, ahogyan az esztétikailag anakronisztikus műveket még mindig elfogadhatónak találják [...] ez történt a naturalizmussal is a regényben, ami egy kicsit késve érkezett, és a mai napig folyamatosan színen van [...] Azaz, amikor a naturalizmus már csak egy idejétmúlt műfaj maradványa volt Európában, nálunk még mindig az irodalmi formulák legitim összetevőjeként szerepelt, csakúgy, mint az 1930-as és 40-es évek társadalmi regényei.”⁸

Ez a fajta esztétikai-időbeli küzdelem gyakran olyan közvetítőkön keresztül folyik, akik maguk is érdekeltek a külföldi szerzők „felfedezésében”. A norvég Ibsent az egyik legnagyobb drámaíróként ismerték el Párizsban és Londonban, többé-kevésbé egy időben, 1890 táján. Munkássága, amelyet „realistának” címkéztek, az írás, díszletezés, nyelvhasználat és párbeszéd-alkítás terén mindenfajta színházi gyakorlatot megdöntött, ami valóságos forradalmat jelentett az európai színházban. Egy olyan drámaíró nemzetközi elismerését, aki egy nem sokkal azelőtt függetlenné vált országból származott, amelynek nyelvét kevesen beszélik Franciaországban és Angliában (és ezért ritkán is fordítják), néhány közvetítő munkája eredményezte. Ilyen közvetítő volt Bernard Shaw Londonban, André Antoine és Lugné-Poe Párizsban – , akik maguk is tervezték saját országuk színházának „modernizálását”, hogy meghaladják a Londonban és Párizsban népszerű revü és polgári dráma bevett, de

⁸ Antonio CANDIDO, „Literature and Underdevelopment” (Irodalom és elmaradottság), in *On Literature and Society*, ford. Howard BECKER (Princeton: Princeton University Press, 1995), 128–129.

elcsepeltté vált normáit, és mint drámaírók és producerek megalapozzák hírnevüket.⁹ A századforduló Dublinjában Joyce pedig Ibsen munkásságának bámulatos esztétikai és tematikus újdonságát tekintette irányadónak az ír színházzal folytatott vitájában, amelyet szerinte az a veszély fenyegetett, hogy „túlságosan írré” válik.

Sok tekintetben ugyanez vonatkozik Faulknerre is. Mivel az 1930-as évektől kezdve a kor egyik legújítóbb regényírójaként ünnepelték,¹⁰ Faulkner maga vált a regényírás megújításának mércéjévé, miután 1950-ben megkapta a Nobel-díjat. A nemzetközi elismerés nyomán Faulkner munkássága az „időbeli gyorsító” szerepét játszotta különböző periódusok számos regényírója számára olyan országokban, amelyek gazdasági és kulturális szerkezetüket tekintve hasonlóak voltak az Amerikai Délhez. Mindnyájan nyíltan vallottak arról, hogy (legalábbis technikai értelemben) a faulkneri gyorsítás hasznukra vált; közöttük volt Juan Benet az 1950-es évek Spanyolországában, Gabriel García Márquez Kolumbiában és Mario Vargas Llosa Peruban az 1950-es és 60-as években, Kateb Yacine Algériában az 1960-as években, António Lobo-Antunes Portugáliában az 1970-es években, Édouard Glissant a Francia Antillákon az 1980-as években, és így tovább.

Határokon átlátni

De miért indulunk ki a világirodalom teréről szóló hipotézisből, és nem egy kisebből, amelyet könnyebb behatárolni – például egy regionális vagy nyelvi területből? Miért választjuk kezdetnek a lehető legnagyobb tartomány felépítését, ami a legtöbb kockázattal jár? Azért, mert a terület működési mechanizmusainak, s ezen belül különösen a hatalomgyakorlás formáinak megvilágítása egyben a kiépített nemzeti kategóriák és felosztások elutasítását jelenti; mi több, transz- vagy internacionális gondolkodásmódot igényel. Amint magunkévá tesszük ezt a világszemléletet, azonnal látjuk, hogy a nemzeti vagy nyelvi határok egyszerűen kiszűrik az irodalmi dominancia és egyenlőtlenség tényleges hatásait. Ennek oka egyszerű: az irodalmak az egész világon a 18. század végén a németek által létrehozott és reklámozott nemzeti modell alapján jöttek létre. Az irodalmak nemzeti mozgalma, amely Európa politikai tereinek kialakítását a 19. század elejétől kísérte, az irodalmi kategóriák kikristályosodását és annak a nézetnek a terjedését eredményezte, hogy az irodalmi tér határai szükségképpen egybeesnek a nemzeti határokkal. A nemzeteket különálló, önmagukban

⁹ Az idegen „önérdekű hasznosításának” ugyanezen megnyilvánulása magyarázza a francia romantikusok Christopher Prendergast által idézett esetét – az előbbieik „hasznosították” Shakespeare-t és az angol színházi hagyományt, hogy a francia térben elhelyezzék magukat. Ld. „Negotiating World Literature”, *New Left Review* 8, March–April (2001): 110–111.

¹⁰ Sartre híres cikke *A hang és a tébolyról*, *La temporalité chez Faulkner* címmel a *Nouvelle revue française*-ben jelent meg 1939 június és júliusában; másodkiadása a *Situations I*-ben, Paris 1947, 65–75.

zárt egységeknek tartották, amelyeket nem lehet átalakítani; sajátos önellátásukon belül ezek az egységek olyan irodalmi tárgyakat hoztak létre, amelyek „történelmi szükségessége” beiródott a nemzeti horizontba. Stefan Collini bemutatta a brit – vagy inkább angol – „nemzeti irodalom” definíciójában megbúvó tautológiát: „csak az elvárt stílusjegyeket mutató szerzők tarthatók igazán angolnak; a kategória definíciója pedig olyan példákon alapszik, amelyek éppen e szerzők írásaiból származnak.”¹¹

Az irodalmak nemzeti felosztása egyfajta asztigmatizmushoz vezet. Az 1890 és 1930 közötti ír irodalmi tér olyan elemzése, amely figyelmen kívül hagyja a Londonban (a politikai, gyarmati és irodalmi hatalom centrumában, melynek ellenében az ír tér konstruálódik) és Párizsban (az alternatív menekülésformák és a politikailag semleges irodalmi hatalom közegeiben) kibontakozó eseményeket, vagy csendben elsiklik a különböző fővárosok nyújtotta útkeresés, száműzetés és megbecsülés sokféle formája felett, csak részleges és torz képet adhat az aktuális csapdákról és hatalmi viszonyokról, melyekkel az ír mozgalom főszereplői szembenéztek. Hasonlóan, a német irodalmi tér 18. század végétől számított alakulásának tanulmányozása, amely nem veszi észre a franciákkal való intenzíven versengő kapcsolatot, azt kockáztatja, hogy teljesen félreérti a teret szervező hatásokat.

A fentiekkel nem azt akarom sugallni, hogy egyedül a nemzetközi irodalmi hatalmi viszonyok magyarázzák az irodalmi szövegek milyenségét, vagy hogy kizárólagos értelmezési eszközök; még kevésbé szabad az irodalom összetettségét erre a dimenzióra redukálni. Számos egyéb változó – nemzeti (vagyis ami a nemzeti irodalmi terület része) pszichológiai, pszichoanalitikus, formai vagy formalista – is szerepet kap.¹² A cél inkább bemutatni, mind szerkezeti, mind pedig történelmi szempontból, hány tényező, hány változó, konfliktus vagy burkoltan erőszakos megnyilvánulás maradt felfedezetlenül és magyarázat nélkül ennek a világszerkezetnek a láthatatlansága miatt. A Kafkáról írt kritika például gyakran vagy pszichológiájának életrajzi elemzésére korlátozódik, vagy az 1900-as évek Prágájának leírására. Ebben az

¹¹ Stefan COLLINI, *Public Moralists: Political Thought and Intellectual Life in Britain, 1850–1930* (Oxford: Clarendon Press, 1991), 357.

¹² Christopher Prendergast engedelmével, nem azt mondom, hogy a „nemzet” és a „nemzeti” fogalmakat szükségszerű az „irodaloméhoz” kapcsolni. Sőt, inkább megkülönböztetésük érdekében a *République mondiale des lettres* (1999) című munkámban a „nemzeti irodalmi terek” kifejezést javaslom, azaz al-tereket, amelyek maguk a világirodalmi univerzumban helyezkednek el. Ezek az al-terek versengenek egymással az írók küzdelmei során, nem nemzeti (vagy nacionalista) okokból, hanem ezek helyett szigorúan irodalmi tétékért. Ez azt jelenti, hogy az irodalmi függetlenségnek a nemzeti konfliktusokhoz és ideológiákhoz viszonyított mértéke szorosan összefügg az al-tér adott korával. Wordsworth példája – akinek a munkássága természetesen nem értelmezhető pusztán a nemzetközi versengés fogalmával – tökéletesen illusztrálja a tényt, hogy a legrégebbi és legjobban felvértezett nemzeti terek azok, amelyek fokozatosan fel tudnak építeni egy autonóm irodalmat a nemzeti kereteken belül, (viszonylag) függetlenül a szigorúan irodalmi tétettől; azaz egy depolitizált és (legalábbis részben) denacionalizált teret. Ld. PRENDERGAST, „Negotiating World Literature”, 109–112.

esetben az életrajzi és a nemzeti „szűrő” akadályoz bennünket abban, hogy a szerző helyét más, nagyobb világokban lássuk: a zsidó nemzetiségi mozgalmak terében, amelyek akkoriban kezdtek kialakulni Közép- és Kelet-Európában; a bundisták és a jiddisisták vitáiban, mint az egyik elnyomottat a német nyelvi és kulturális térben, és így tovább. A nemzeti szűrő úgy működik, mint egyfajta „természetes” határ, amely megakadályozza az elemzőt abban, hogy figyelembe vegye a transznacionális politikai és irodalmi hatalmi viszonyok agresszivitását és az íróra tett hatását.

Világtér vagy világ-rendszer?

A világtér hipotézise, amely egy politikai, gazdasági, nyelvi és társadalmi formáktól bizonyos mértékig független hatalmi viszonyokon alapuló struktúrán keresztül működik, egyértelműen sokat köszönhet főként Pierre Bourdieu mezőelméletének, pontosabban az „irodalmi mező” koncepciójának.¹³ Az utóbbit eddig nemzeti keretben képzelték el, amelyet az adott nemzetállam határai, történelmi hagyományai és tőkefelhalmozási folyamatai határoznak meg. Fernand Braudel munkájában, különös tekintettel „világ gazdasági” elméletében találtam azt a gondolatot, hogy ezeknek a mechanizmusoknak az elemzését ki lehet terjeszteni a nemzetközi színtérre.¹⁴

Hangsúlyoznám azonban, hogy a „világ-szerkezet” fogalom, melyet én javaslok, és a „világ-rendszer” között, amelyet legjobban Immanuel Wallerstein fejtett ki, különbség van, s az utóbbi szerintem kevésbé alkalmazható a kulturális produktumok tereire.¹⁵ Egy „rendszerben” közvetlen interaktív kapcsolatok vannak minden egyes elem és pozíció között. Másfelől, a „rendszert” objektív kapcsolatok jellemzik, me-

¹³ Itt lásd Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992).

¹⁴ Fernand BRAUDEL, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e–XVIII^e siècles*, 3 vols (Paris: Librairie générale française, 1979), vol. 3, különösen 1. fejezet, 12–33.

¹⁵ Franco Moretti átvette a világ-rendszer elméletét a *Conjectures on World Literature* című művében: *New Left Review* 1, Jan–Febr 2000, majd a *More Conjectures New Left Review* 20, Márc–Ápr, 2003. Ez egyfelől lehetővé teszi számára, hogy az általa leírni kívánt irodalmi rendszer egységét és alapvető egyenlőtlenségét kimondja, ami határokat kijelölő állítás, s én teljes mértékben elfogadom. Másfelől úgy tűnik, hogy a braudel-i „centrum” és „periféria” ellentétet úgy használja, hogy a benne foglalt (irodalmi) erőszakot semlegesíteni szeretné, és ezzel elfedni az egyenlőtlenséget. Ezen térbeli dichotómia helyett én az uralkodó és az elnyomott ellentétét részesítem előnyben, hogy újra bevezessem a hatalmi viszonyok tényét. Itt világossá kell tennem, hogy ez nem pusztán két ellentétes kategóriára való felosztást jelent, hanem éppen ellenkezőleg, különböző helyzetek folytonosságát, amelyben a függőség mértéke igen változó. Bevezethetnénk például a Bourdieu által megfogalmazott „elnyomottak az elnyomók között” kategóriát azért, hogy leírjuk az (irodalmi) alárendelt helyzetét Európán belül. A világ-rendszerek a „fél-periféria” kifejezést használják arra, hogy leírják ezt a fajta közbülső pozíciót, ami számomra úgy tűnik, szintén semlegesíti és eufemizálja az elnyomó-elnyomott kapcsolatot, anélkül, hogy pontosan meghatározná a függőség mértékét.

lyek a közvetlen interakción kívül is képesek működni. Sőt, Wallerstein szerint, az erők és a mozgások, amelyek a „rendszernek” ellenállnak, „rendszerellenesek”. Más szóval, kívül állnak a rendszeren és „külső” pozícióból támadják, amelyet néha nehéz beazonosítani, de potenciálisan a „periférián” helyezhetők el. Egy nemzetközi hatalmi szerkezetben éppen az ellenkező történik: a „kívül” és „belül” definíciói – vagyis a tér határai – maguk is a harcok központját alkotják. Ezek a küzdelmek alakítják a teret, egységessé teszik, ugyanakkor ki is tágítják. Ebben a struktúrában az eszközökről és módszerekről állandó vita folyik: kit nevezhetünk írónak, ki hozhat legitim esztétikai ítéleteket (amelyek egy adott mű egyedi értékét megadják), mi az irodalom pontos definíciója.

Más szóval, a világirodalmi tér nem a többiek felett álló szféra, amely csak nemzetközi írók, szerkesztők, kritikusok számára van fenntartva – az irodalom aktorainak, akik egy feltehetően denacionalizált világban manővereznek. Ez nem csak a nagy regényírók, a nagyon sikeres szerzők kizárólagos területe, illetve az olyan szerkesztői produktumoké, amelyeket a globális piacra tereztek. Ezt a Betűk Köztársaságának valamennyi lakója közösen hozza létre, akiknek mindegyike más és más helyet foglal el a saját nemzeti irodalmi térben. Ugyanakkor, minden író pozíciója szükségképpen kettős, kétszer definiálódik: először is minden szerző helyét az határozza meg, milyen pozíciót foglal el a nemzeti térben, továbbá az, hogy ez utóbbi a világban hová sorolódik. Ez a kettős pozíció szétválaszthatatlanul nemzeti és nemzetközi, és magyarázatot ad arra, hogy – szemben azzal, amit a globalizációról alkotott ökonómista szemlélet el akar velünk hitetni – a nemzetközi küzdelmek elsősorban a nemzeti terekben zajlanak és érzetik hatásukat; az irodalom definíciójáról, a technikai és formai változásokért és újításokért folyó csaták egészben véve a nemzeti irodalmi tér arénájában zajlanak.

Az egyetlen komoly eltérés a nemzeti és a nemzetközi írók között van. Ez a törésvonal ad magyarázatot az irodalmi formák és a műfajok kiválasztására, az esztétikai újítások fajtáira. A nemzeti és nemzetközi írók különböző fegyverekkel küzdenek, egymástól eltérő esztétikai, kereskedelmi és kiadói érdekeket céloznak meg, s így különböző módokon járulnak hozzá a nemzeti irodalmi erőforrások felhalmozásához, amelyek révén tudnak csak belépni a világméretű térbe, hogy azon belül versengjenek. A hagyományos szemlélettel ellentétben a nemzeti és a nemzetközi nem egymástól elválasztott szférák; kétféle alapállást jelentenek, amelyek egyazon tartományon belül küzdenek.¹⁶

¹⁶ Az Indiában található „regionális, nemzeti és világirodalmi intézményekről” készített összehasonlító elemzésében Francesca Orsini azt veti fel, hogy többféle, kölcsönösen független „szint” és „szféra” létezik egyetlen nemzeti irodalmi térben. Szerintem az itt vizsgált pozíciók csak azokban és azokon a hatalmi viszonyokon keresztül léteznek, amelyek összekötik őket, és nem egy merev és megváltoztathatatlan „rendszerrel” van dolgunk. Ld. „India in the Mirror of World Fiction” (India a világ prózairodalmának tükrében), *New Left Review* 13, Jan–Febr (2002): 83.

Ez az, amiért az irodalmi teret nem lehet egyszerűen világföldrajzi vonatkozásúnak elképzelni, pusztán régióinak, kulturális és nyelvi atmoszféráinak, vonzásoközpontjainak és terjesztési módjainak számbavételével leírni, ahogyan azt Braudel vagy Wallerstein tették a gazdasági szféra számára.¹⁷ Az irodalmi teret sokkal inkább Cassirer „szimbolikus formáinak” alapján kellene felfogni, amelyen belül írók, olvasók, kutatók, tanárok, kritikusok, kiadók, fordítók és mindenki más olvasnak, írnak, gondolkodnak, vitáznak és értelmeznek; egy struktúrának, ami mindnyájunk számára intellektuális kategóriákat nyújt, valamint hierarchiáit és megszorításait újraalkotja mindenki gondolkodásában, ezáltal megerősítve létezésének anyagi vonatkozásait.¹⁸ Megkülönböztető jellegű tehát az alapján, hogy egy adott pillanatban az egyes ember helyzete (nemzeti, nyelvi, szakmai értelemben) ezen belül milyen. Az irodalmi tér minden formáját – szövegeket, zsúriket, szerkesztőket, kritikusokat, írókat, kutatókat és teoretikusokat – kettős létmód jellemzi: megnyilvánulva részint tárgyakban, részint gondolatban, vagyis a nézetek sorában, melyet ezek az anyagi kapcsolatok inspirálnak, és amelyeket az irodalom Nagy Játékában részt vevők magukévá tesznek.

Ez a másik dolog, amely miatt a struktúra olyan nehezen képzelhető el: lehetetlen távolról szemlélni, mint különálló és objektivizálható jelenséget. Sőt: működésének bármiféle leírása és elemzése *szembe* kell menjen az irodalomról való szokványos gondolkodás nagy részével, az adott tudományos és esztétikai tényekkel, valamint újra kell gondolnia mindenfajta nézetet és kategóriát – hatást, hagyományt, örökséget, a modernitást, a klasszikusokat, magát az értéket – a betűk világgöztársaságának specifikus, belső működése alapján.

Erőgyűjtés

A világirodalmi tér elsődleges jellemzői a hierarchia és az egyenlőtlenség. A javak és az értékek egyenlőtlen elosztása az egyik alkotóelvé, mivel forrásai a történelem során a nemzeti határokon belül halmozódtak fel. Goethe volt az első, aki ráérezett a közvetlen összefüggésre a Weltliteratur megjelenése és a nemzetközi irodalmi kapcsolatok specifikus törekvésein alapuló új szerkezet között: ez „egy piac, ahol minden nemzet felvonultatja termékeit”, és egy „általános szellemi kereskedelem” jön létre.¹⁹ Valójában az irodalom világa ellentmondásokkal teli piac, amely egy nem-piaci gazdaság körül alakul ki és saját értékei szerint működik, mivel a termelés és az új-

¹⁷ Ld. különösen Immanuel WALLERSTEIN, *The Modern World-System (A modern világ-rendszer)*, 3 vols, (New York: Academic Press, 1980–88.)

¹⁸ Ernst CASSIRER, *La Philosophie des formes symboliques (A szimbolikus formák filozófiája)*, vol. 1, *Le langage* (Paris: Editions de Minuit, 1972), különösen 1. fej., 13–35.

¹⁹ Johann Wolfgang von GOETHE, *Goethes Werke* (Hamburg: 1981), 12: 362–363. Lásd még Fritz STRICH, *Goethe and World Literature (Goethe és a világirodalom)*, (New York: Kennikat Press, 1972), 10.

ratermelés itt az irodalmi alkotások „objektív” értékében vetett hiten alapul – olyan műveken, amelyeket a „megfizethetetlen” jelzővel illetnek. A nemzeti és egyetemes klasszikus, kiváló újítók, *poètes maudits* és ritka szövegek által termelt érték a fővárosokban koncentráldódik nemzeti irodalmi javak formájában. A legkorábbi régiók, amelyek igen régen alakultak ki az irodalmi terepen, a „leggazdagabbak” ebben az értelemben: a legnagyobb hatalommal bírnak. A lényegi dolog, amelyet a domináns erő az irodalmi univerzumban felépít, a tekintély: a megfoghatatlan tekintély, amellyel megkérdőjelezhetetlenül felruházzák a legrégebbi, legnemesebb és leginkább legitim (ezek a jelzők majdnem szinonimái egymásnak) irodalmakat, a legelismertebb klasszikusokat és a legünnepelebb szerzőket.²⁰

Az irodalmi vagyon egyenlőtlen eloszlása alapvető jellemzője az egész világirodalmi tér szerkezetének, és két ellentétes pólus köré szerveződik. A legnagyobb autonómia pólusában – amely a politikai, nemzeti és gazdasági korlátoktól a legfüggetlenebb – a legrégebbi terek állnak,²¹ amelyek a legnagyobb örökséggel és forrással rendelkeznek.²² Ezek általában európai terek, az elsők, amelyek a nemzeteken átívelő irodalmi versenybe szálltak, sok forrás felhalmozásával. A legnagyobb heteronómia pólusában, ahol a politikai, nemzeti és kereskedelmi kritériumok a legerősebben érvényesülnek, állnak az újonnan érkezők, azok a terek, ahol hiányosak az irodalmi erőforrások; továbbá a legrégebbi régiókban azok a zónák, amelyek a piaci kritériumoknak leginkább alárendeltek. Közben minden egyes nemzeti teret önmagában is polarizál ugyanez a struktúra.

A leggazdagabb zónák ereje állandósul, mert valódi és mérhető hatása van, főként a „presztízis átadásban” elismert írók által szerzett recenziók és előszók révén mind-ezidáig elismerés nélkül maradt művekről, vagy olyanokról, amelyek a középponttól kívülre esnek. Példaként hozhatók Victor Hugo lelkes recenziói Walter Scottról abból az időből, amikor regényeinek első francia fordításai megjelentek; Bernard Shaw recenziója Ibsen darabjainak első londoni előadásairól; Gide 1947-es előszava Taha Hussein *Livre des jours* (*Napok élete*) című művéhez; vagy az elismerésnek a fordítás által megvalósuló komplex mechanizmusa, amint az Roger Caillois fordításainak köszönhetően Borges hírnevét meghozta, vagy Ibsenét William Archer fordításában, és így tovább.

²⁰ A *Larousse Enciklopédia* két egymást kiegészítő definíciót ad a „presztízisre”, mindkettő magába foglalja az erőt vagy tekintélyt: „1. Nagyságból eredő fölény, ami titokzatosnak látszik. 2. Befolyás, hitel.”

²¹ Pontosabban azok, amelyek a legrégebben részesei az irodalmi térben zajló versenynek. Ez magyarázza, hogy néhány ősi tér, mint Kína, Japán és az Arab országok miért egyszerre hosszú életűek és alárendeltek: nagyon későn, és alárendelt pozícióban léptek be a nemzetközi irodalmi térbe.

²² Láthatóan azok, amelyek fenntartják igényüket az (ellentmondóan) nemzeti „egyetemes klasszikus” jelzőre.

Az autonómia fokozatai

Az irodalmi világ második jellemzője viszonylagos önállósága.²³ A politikában felvetett kérdéseket nem lehet alávetni azoknak, vagy összemenni azokkal, amelyek az irodalom terében jelentkeznek, legyenek azok nemzetiék, vagy akár nemzetköziék. Úgy tűnik, számos kortárs irodalomelmélet törekszik arra, hogy ezt a rövidzárlatot létrehozza és az irodalmi folyamatot a politikaira redukálja. Szembeszökő példa lehet erre Deleuze és Guattari *Kafkája*; ez a mű egyetlen naplóbejegyzésből eredeztet (1911. december 25-i dátummal) nemcsak egy bizonyos politikai hozzáállást, amely alapján kijelenthető, hogy Kafka „politikus író”, hanem egy az egész karkai életműre jellemző politikai szemléletmódot. Kiragadva egy félrefordított mondatot a napló francia változatából, létrehozzák a „kisebb irodalom” kategóriáját, és egyfajta felháborító történelmi anakronizmussal Kafkának tulajdonítanak olyan gondolatokat, amelyek az első világháború előtt nem foglalkoztathatták.²⁴

Az autonómia azt jelenti, hogy az események, amelyek az irodalmi térben zajlanak, szintén függetlenek: a vízvonalzó dátumok, kiáltványok, hősök, emlékművek, megemlékezések és fővárosok mind összekapcsolódnak, és egy specifikus történetet hoznak létre, amelyet nem lehet összekeverni a politikai világéval – még akkor sem, ha az előbbi részben függ tőle, mégpedig körültekintő figyelmet igénylő formában. Braudel a világ 15. és 18. század közötti gazdaságtörténetében a művészi tér viszonylagos függetlenségét látja a gazdasághoz és így a politikaihoz képest. A 16. század gazdasági központja Velence volt, de Firenze és az ottani toszkán nyelvjárás intellektuális fellendülést mutattak. A 17. században Amsterdam lett az európai kereskedelem meghatározó központja, de a művészetek és az irodalom területén Róma és Madrid ért el nagyobb sikereket. A 18. században London volt a gazdasági élet központja, de Párizs volt a kulturális hegemonia.

A 19. század végén és a 20. század elején Franciaország, noha gazdaságilag lemaradt a többi európai ország mögött, vitathatatlanul a nyugati festészet és irodalom központja volt; az időszak, amikor Olaszország és Németország uralták a zenei életet, nem járt együtt azzal, hogy Olaszország és Németország gazdasági nagyhatalom lett volna Európában; sőt, manapság az Egyesült Államok rettentő gazdasági ereje sem teszi őket a világ irodalmi és művészeti vezetőjévé.²⁵

²³ A „relatív autonómia” kifejezést ld. még Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art (A művészet szabályai)* (Paris: Éditions Du Seuil, 1992), különösen 75–164.

²⁴ Kafka „klein” terminusát – ami egyszerűen „kis irodalmakra” utal Marthe Robert „kisebb irodalmaknak” fordította, s e kifejezés későbbi sorsa jól ismert. Ld. Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure (Kafka és a kisebb irodalom)*, (Paris: Editions de Minuit, 1975), 75.; és a saját *Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures* című cikkemet, *Littérature classique* 31 (1997): 233–247.

²⁵ Fernand BRAUDEL, *Civilization and Capitalism (Civilizáció és kapitalizmus)*, 15–18th century (15–18. század): Volume iii, *The Perspective of the World* (London: Harper & Row, 1984), 68; *Civilisation matérielle*, vol. 3, 9.

A latin-amerikai irodalmak esete további bizonyítéka az irodalmi tér viszonylagos függetlenségének; nemzetközi szinten ott nincs közvetlen kapcsolat, ok-okozati összefüggés a politikai-gazdasági hatalom és az irodalom helyzete, legitimitása között. Eredményeik globális elismerése négy Nobel-díj formájában; a nagy nevek világszintű megbecsülése; vezető esztétikai modelljük megalapozott legitimitása az érintett országok politikai és gazdasági gyengeségének ellenére azt mutatják, hogy a két rendszert nem lehet összezavarni. A latin-amerikai irodalmi „boom” kialakulásának körülményeit úgy érthetjük meg, ha feltételezzük az irodalmi jelenségek viszonylagos függetlenségét.²⁶

Ám ha az irodalmi világ *viszonylag* független a politikai és gazdasági univerzumtól, ugyanazon az alapon viszonylag függ is tőle. A világirodalmi tér egész története – mind teljességében, mind pedig az őt alkotó nemzeti irodalmi tereken belül – kezdetben függ a nemzeti-politikai kapcsolatoktól, amelyet azután a tőlük való fokozatos függetlenedés követ az autonomizáció folyamatában. Az eredeti függési viszony még létezik bizonyos mértékig, a vizsgált tér korosodásának megfelelően; mindenekelőtt nyelvi szinten. Csaknem szisztematikus nacionalizálódásuk az egész világon kétértelmű eszközzé, egyszerre irodalmivá és politikáivá teszi a nyelveket.

A dominancia formái

Az irodalmi térben a dominancia módozatai tehát egymásba illeszkednek. Három jól megkülönböztethető fő formája alakult ki az adott tér helyzetétől függően: nyelvi, irodalmi és politikai dominancia – az utóbbi egyre inkább gazdasági jegyeket mutat. A három átfedésben van, kölcsönösen áthatják és elhomályosítják egymást olyan mértékig, hogy gyakran csak a legnyilvánvalóbb forma – a politikai-gazdasági dominancia – látható. Számos irodalmi tér nyelvi függőségben van anélkül, hogy politikailag alárendelt lenne (Kanada, Ausztrália, Új-Zéland, Belgium, Svájc, Quebec); mások, különösen azok, amelyek dekolonizációs folyamat során születnek, lehet, hogy nyelvileg függetlenek, de politikailag még nem szabadok. Az alárendeltséget lehet azonban pusztán irodalmi kifejezésekkel mérni, bármiféle politikai elnyomástól vagy leigázástól függetlenül. Lehetetlen az önkéntes száműzetés bizonyos fajtáit vagy az írott nyelvben történő, átmeneti vagy állandósuló változásokat megmagyarázni – például August Strindbergét, Joseph Conradét, Samuel Beckettét, E. M. Cioranét – anélkül,

²⁶ Ld. a vitát erről az alapvető pontról, ami Latin-Amerikában az 1960-as évek óta tart, és amit jól rekonstruál Efraim Kristal cikke, „*Considering Coldly...*” (*Hideg fejjel átgondolva*), *New Left Review* 15, May–June (2002): 67–71. Itt világosan látjuk, hogy a társadalmi és politikai átalakulás ágenseinek szerepe, főként amelyet a „boom” szerzőinek tulajdonítanak, javarészt látszólagos.

hogy a dominancia szigorúan irodalmi formáinak létezését feltételeznénk, vagyis olyan erőket, amelyek mindenféle hatalmi-politikai kereten kívül esnek.²⁷

A termelésért, kiadásért és a szövegek elismeréséért folytatott irodalmi harc következményeit szintén meg kell vizsgálni. A nyilvánvaló elsőbbség, amit az irodalomtudomány a pszichológiának tulajdonít, például – ami köztudottan az író páratlan magányán alapszik – gyakran akadályozza, hogy számba vegyünk a rejtett strukturális korlátokat, amelyek egy író munkájára kihatnak, egészen a forma, a műfaj és a nyelv megválasztásáig. Vegyük Gertrude Steint: habár feminista tanulmányok joggal hozzák előtérbe életrajzi és pszichológiai egyediségét, különös tekintettel lesbikus voltára, nem említik helyét a világirodalmi térben, mintha ez valahogy magától értetődő volna. Avagy inkább bármi, ami ahhoz kapcsolódik, hogy amerikaiként élt Párizsban, kizárólag életrajzi vagy anekdotikus kontextusban említődik. Mindazonáltal tudjuk, hogy az Egyesült Államok az 1910-es és 1920-as években irodalmi szempontból alárendelt volt, és hogy amerikai írók Párizsba jöttek irodalmi forrásokat és esztétikai modelleket keresni. Példa ez a kimondottan irodalmi dominanciára, ami a függőségi viszony bármilyen formája nélkül jött létre. Stein helyzetének egyszerű elemzése, mint disszidens költőé Párizsban – a „bevándorló” státusz egyértelmű jele lenne a függőségi viszonynak – és az amerikai irodalmi tér helye a Betűk Világán belül, segíthet megérteni, hogy Stein, mint Ezra Pound is ugyanabban az időben, miért dolgozott oly serényen az amerikai nemzeti irodalom „gazdagításán”. Ugyanakkor érdekelt volt az amerikai irodalmi bemutatásában – gigantikus méretű, *The Making of Americans (Így készül az amerikai)* című művében ez teljes mértékben kifejezésre is jut. A tény, hogy nő volt és lesbikus az 1910-es évek Párizsában, természetesen alapvető fontosságú ahhoz, hogy megértsük felforgató ambícióit és esztétikai vállalkozásának természetét. De az irodalmi dominancia történetileg strukturált, kétségkívül kiemelten fontos kapcsolatai rejtve maradnak a kritikai hagyomány előtt. Mintha, általános szabályként, mindig lenne valami – nyilvánvalóan fontos, de mégis másodlagos – részlet, amely elrejtje az irodalmi hatalmi viszonyokat.

Az irodalmi dominancia ezen – szokatlan, nehezen leírható és ellentmondásos – formája néhány esetben szabadságot fejez ki az archaikus terek olyan esztétikai vagy esztétikai-politikai béklyóival összevetve, amelyek kizárják az újítás lehetőségét. Hatalma minden szövegre, minden íróra kiterjed a világon, bármi is legyen a pozíciójuk és bármennyire is világosak számukra az irodalmi dominancia mechanizmusai; de kiváltképpen azokra, akik olyan irodalmi térből származnak, amely nem önálló, vagy a Betűk Világának egyik alárendelt régiójában helyezkedik el.

Mindazonáltal a legnagyobb szaktekintélyek elismerésének hatása olyan erős lehet, hogy bizonyos, a végekről jövő írókban, akik teljes megbecsülésben részesültek, azt az illúziót kelti, hogy a dominancia struktúrája egyszerűen eltűnt; és úgy tekintenek magukra, mint az új „világirodalmi rend” megalapításának élő példáira. Saját

²⁷ August Strindberg 1887 és 1897 között „francia író” lett, aki azért írta a *Le Plaidoyer d'un fou*-t és az *Infernó*t franciául, hogy nemzetközi elismerést szerezzen.

esetükből általánosítva azt állítják, hogy a centrum és a perifériák közötti hatalmi egyensúly teljes és végleges megfordulásának vagyunk szemtanúi. Carlos Fuentes például ezt írja a *The Geography of the Novelben* (*A regény földrajza*):

„A régi eurocentrikusságot felváltotta a policentrikusság, amely [...] a »különbségek aktiválásához«, mint az emberiség általános állapotához kell minket vezessen. A goethe-i világirodalom végre megtalálta igazi jelentését: a különbségek irodalma ez, a világ sokszínűségének elbeszélése [...] Egyetlen világé, sok-sok hanggal. Az új csillaképek, melyek együtt alakítják a regény földrajzát, sokfélék és állandóan változnak.”²⁸

A multikulturalitás iránti lelkesedés másokat annak kijelentéséhez vezetett, hogy a centrum és a periféria közötti viszony mostanára radikálisan megfordult, és a periféria világa fogja mostantól átvenni a központi pozíciót. Valójában ennek a pacifikált és hibridizált mítosznak az a hatása, hogy depolitizálja az irodalmi kapcsolatokat és fenntartsa a nagyszerű irodalmi varázs legendáját, lefegyverezve azokat az írókat a periférián, akik az elismerés olyan stratégiái után kutatnak, amelyek egyszerre szubverzívek és hatékonyak.

A modernismo mint újra kisajátítás

Az irodalmi egyenlőtlenség és hatalmi viszonyai a harc, rivalizálás és versengés egyedi formáit hozzák létre. De az elnyomottak itt szintén különleges stratégiákat fejlesztenek ki, melyeket csak irodalmi kereteken belül lehet megérteni, bár lehetnek politikai következményeik is. A formákat, újításokat, mozgalmakat és a narratíva rendjét átalakító forradalmakat eltéríthetik, fogságba ejthetik, kisajátíthatják vagy elfoglalhatják a meglévő irodalmi hatalmi viszonyok felborítására irányuló törekvések.

Én a fentiek szerint elemezném a *modernismo* megjelenését a spanyol ajkú országokban a 19. század végén. Mivel magyarázzuk a tényt, hogy ezt a mozgalmat, amely az egész spanyol nyelvű költészeti hagyományt a feje tetejére állította, egy nicaraguai költő diktálta a spanyol gyarmatbirodalom egy távol eső zugából? Rubén Darío, akit kisfiú korától magával ragadott Párizs irodalmi legendája, az 1880-as évek végén a világvárosban tartózkodott, és teljesen érthetően lenyűgözte a francia szimbolista költészet, amely éppen akkoriban vált jelentőssé.²⁹

²⁸ Carlos FUENTES, *Geografía de la novella* (*A regény földrajza*) (Madrid: Ediciones Alfaguara, 1993), 218.

²⁹ *Önéletrajzában* Darío így ír: „Gyerekkorom óta mindig is Párizsról álmodtam olyannyira, hogy amikor imádkoztam, kértem Istent, ne hagyjon úgy meghalni, hogy nem láttam Párizst. Párizs számomra olyan volt, mint egyfajta Paradicsom, ahol az ember a földi boldogság esszenciáját lélegezheti be”. *Obras completas* (*Összegyűjtött művek*) (Madrid: 1950–55), I: 102.

Ezután Darío egy bámulatra méltó műveletet hajtott végre, amelyet leginkább az irodalmi tőke kisajátításának lehet nevezni: a francia szimbolisták által felkapott módszereket, témákat, szókincset és formákat átültette a spanyol költészetbe. Ezt a kisajátítást nyíltan vállalta, és a spanyol költészet szándékos elfranciásítását a fonémáktól egészen a szintaktikai formákig „szellemi gallicizmusnak” nevezték. Ennek a tőkének az eltérítése szétválaszthatatlanul irodalmi és politikai célok érdekében³⁰, nem passzív „repció” formájában történt, és még kevésbé mint „hatás”, ahogyan a hagyományos irodalmi elemzésben szerepelne. Ellenkezőleg, ez a megragadás egy összetett küzdelem aktív formája és eszköze volt. Spanyolország politikai-nyelvi egyeduralmát a gyarmati birodalom felett, és a korlátokat, amelyek a spanyol nyelvű irodalmat bénították, Darío azáltal támadta, hogy nyíltan elismerte Párizs korabeli irodalmi dominanciáját.³¹ Párizsra, mint egyszerre kulturális fellegrárra és mint potenciálisan politikailag semleges területre más nemzetek vagy birodalmak alattvalói számára, számos 19. és 20. századi író tekintett fegyverként irodalmi küzdelmeiben.

Az irodalmi egyenlőtlenség teoretizálásának problémája nem az, hogy a periférikus írók „kölcson vesznek-e” a centrumtól, vagy hogy az irodalmi mozgás a centrumból a perifériába történik-e, vagy sem; hanem az irodalmi világ elnyomottai esetében a formák és küzdelmeik jellegzetességeinek és nehézségeinek a megfogalmazása. Csak így ismerhető el kreatív szabadságuk – gyakran rejtett – invenciója. Szembenézve azzal, hogy a függési viszonyokra megoldást kell találni, és tudva azt, hogy az irodalmi univerzum Berkeley híres *esse est percipi* – létezni annyi, mint érzékelve lenni – tétele szerint működik, fokozatosan tökéletesítenek egy sor stratégiát, melyek pozíciójukhoz, írott nyelvükhöz, az irodalmi térben elfoglalt helyükhöz kötődnek, valamint a távolsághoz vagy közelséghez, amelyet az elismerést osztó centrumhoz viszonyítva meg akarnak határozni. Másutt megpróbáltam bemutatni, hogy a kompromisszumos megoldások nagy része, melyeket ebben a szerkezetben létrehoztak, a „távolság művészetén” alapul, azon a módon, ahogyan valaki esztétikailag elhelyezi magát, sem túl közel, sem túl távol; és hogy a legelnyomottabb írók kivételesen kifinomult módon manővereznek, hogy a legnagyobb esélyt adják maguknak arra, hogy észrevegyék őket, hogy irodalmi értelemben létezzenek. Az ebből a zónából származó művek, mint megannyi számos összetett helyezkedési stratégia elemzése felfedi, hogy a nagy irodalmi forradalmak közül milyen sok a végeken és az alávett régiókban ment végbe. Tanúsítják ezt Joyce, Kafka, Ibsen, Beckett, Darío és még sokan mások.

³⁰ Amit Perry ANDERSON „kulturális függetlenségi nyilatkozatnak” nevezett: *The Origins of Postmodernity (A posztmodernitás eredete)* (London–New York: Verso, 1998), 3.

³¹ Efraín Kristal elemzése kiválóan és teljesen meggyőzően mutatja be ezt a kérdést. De úgy tűnik, azt hiszi, hogy a kisajátítás és az elterelés gondolata ellentmond az emancipációénak. Ezzel szemben nem jöhetnének-e elő azzal a feltevessel, hogy netán ez a kezdeti elterelés (amire szükség van, ha igaz, hogy semmilyen jelképes forradalom nem valósulhat meg erőforrások nélkül) teszi lehetővé a kreatív megújulást? Miután Rubén Darío az esztétikai gyorsító szerepét eljátszotta, a *modernismo* természetesen egy teljesen önálló hispán költészeti mozgalom lett, amely létrehozta saját kódjait és normáit, hivatkozás nélkül Franciaországra.

Ezért a centrum formáiról és műfajairól úgy beszélni, mintha egyszerűen az alárendelt régiók íróira ráerőszakolt, gyarmati örökség lenne, azt jelentené, hogy figyelmen kívül hagyjuk a tényt, hogy maga az irodalom mint az egész tér közös értéke, ha újra kisajátítják, képessé teszi az írókat arra – főként azokat, akik a legkevesebb erőforrással rendelkeznek –, hogy bizonyos fajta szabadságra, elismerésre és létjogosultságra tegyenek szert keretei között. Konkrétabban és pontosabban ezek a gondolatok arról, mi minden lehetséges az irodalomban, még ebben a nyomasztó és kikerülhetetlen hatalmi szerkezetben is, továbbá arra irányulnak, hogy jelképes fegyverként szolgáljanak azok harcában, akiknek nincsenek irodalmi erőforrásaik, és olyan akadályokkal néznek szembe, amilyeneket a centrum írói el sem tudnak képzelni. Céлом itt bemutatni, hogy amit ők megoldhatatlan, egyéni függési helyzetként élnek meg, előzmények és hasonló esetek nélkül, az valójában egy olyan pozíció, amelyet egy történelmi és egyben kollektív struktúra hozott létre.³² Amellett, hogy az összehasonlító irodalmi tanulmányok módszereit és eszközeit megkérdőjelezem, a szerkezetből kiinduló összehasonlítás, melynek körvonalait itt felvázolom, egyben segédeszköz szeretne lenni az irodalom hosszú és irgalom nélküli háborújában. *New Left Review* 31, 2005. január–február, 71–90.³³

*Kurdi Mária*³⁴ fordítása.

(Készült Ormai Eszter korábbi nyersfordítása egyes részeinek felhasználásával.)

³² Ez az, amiért teljes mértékben egyetértek Franco Moretti állításával, ami mottóként is szolgálhatna egy diszciplína kezdeti szakaszában: „Közösségi munka nélkül a világirodalom örökre egy délibáb marad”. Ld. *More Conjectures* (További feltevések), *New Left Review* 20, márc–ápr. (2003): 75.

³³ A fordítást a *New Left Review* szíves hozzájárulásával publikáljuk.

³⁴ A fordító a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Anglisztika Intézet Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszékének professor emeritája.