

SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
2

**HELYBEN
OLVASHATÓ**

X 39559

SZÖVEGEK KÖZÖTT XI.

(ISMÉT A KOMPARATÍV MEGÉRTÉSÉRŐL)

Szeged, 2007

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000558844



**Sorozatszerkesztő
Fried István**

**Szerkesztőbizottság
Fürth Eszter
Gyuris Gergely
Kovács Flóra
Nagy Ferenc
Zanin Éva**

X 39 5 59

**Készült
az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Doktori Alprogram
keretei között**

**Szeged, 2007
Copyright: A szerkesztők és a szerzők**

ISBN: 978-963-06-2194-6

TARTALOMJEGYZÉK

Fried István: Komparatistikai kérdőjelek.....	5
Zanin Éva: A szakadék szélén táncolás tudománya	13
Gyuris Gergely: A tömegirodalom apoteózisa: a laikus olvasó mennybemenetele?	25
Fürth Eszter: Tévéregény – műfajok között vándorló irodalom	57
Kovács Flóra: Az egyensúlytalanság (déséquilibre), továbbá a pluralitás jegye a québeci drámában és színházban	71
Tóth Ákos: Osszián utolsó élete	83
Orcsik Roland: Laza Kostić Santa Maria della salute című versének magyar fordításai	97
Medgyes Tamás Kulturális kontextusok vizsgálatának lehetőségei a tengerentúlon és az Európai Unióban	107



KOMPARATISZTIKAI KÉRDŐJELEK

(EGY POSZTGRADUÁLIS KURZUS ÚTKERESÉSEI)

Az összehasonlító irodalomtudomány valójában – mióta „akadémiai” diszciplínává vált – „válság”-ról „válság”-ra tartó újtán tévelyeg. Kétszer is időjelbe tettem a „válság”-ot, mivel az irodalom(tudomány) önmeghatározási, önnön kompetenciáját és metodológiáját szüntelen kérdéssé tévő ajánlatai sokkal inkább tevékenykedést, (ön)korrekciós szándékot árulnak el, mint megtorpanást, netán a nehezen kivívott „hitelesség” elvesztését. Semmiféle vonatkozásban nem hasonlítható a világrészeket megrendítő (világ)gazdasági válságokhoz, az államformák és intézmények bizalmi válságához, politikai krízisekhez; és csak távolról lehet tárgyterületén fölfedezni a „nyugati”, a „fausti” kultúra alakulástörténetében tapasztalt, a krizeológiát tudományos rangra emelő nézetrendszert. Igen jellemző, hogy a XIX. században az irodalomban és általában a művészetben (Rimbaud-tól Gauguinig ívelően) jelentkező Európa-fáradtság „komparatív” tényezőként sorolódott be a kultúráköziségbe, a régebbi terminológiával elve a tárgy- és motívum-történetbe. Ami azonban mégis időszerűvé teszi, hogy az összehasonlító irodalomtudomány intézményes (például egyetemi) formáiról, a tudományszak érvényességi területének változásairól részint egy kurzuson belül essék szó (különös tekintettel arra, hogy a kurzus résztvevőinek elsősorban életkora hasonló, az egy nemzedékhez tartozás tudata és ennek következményei nyilvánvalók, nem pedig a kutatási terület, a meghatározó – inter-kulturális – érdeklődés, jóllehet valamennyi résztvevő a magyar egyetemeken „szocializálódott”), részint a kurzus hallgatóinak szűkebb értelemben vett kutatási területe felől vetődjék föl: mely vonatkozásokban használhatják az összehasonlító irodalomtudományt „bekebelezni” szándékozó, illetőleg éppen pontosabban körülírni kívánó nemzetközi kezdeményeket. A kötetben többször idézett, hivatkozott Culler-tanulmány (Culler más munkáit is sűrűn idézzük a kurzuson) ürügyet szolgáltatott arra, hogy ki-ki a maga kutatási területének kultúratudományi problémáit szembesítse az összehasonlító irodalomtudomány újabban keletkező dilemmáival, illetőleg újragondolja irodalomtudomány/történet és kultúratudományok újabban ismét időszerűvé lett viszonylehetőségeit. Hiszen az irodalomtudomány „hadállásai”-ba benyúló kultúratudományok lényegében megkérdőjelezték az irodalomtudomány olykor hirdetett, máskor elhárított, cáfolt „önelvűségét”, és részint a referenciák, az „irodalmon kívüli” tényezők meg a(z

irodalmi) szövegek „státus”-ára kérdeztek, részint az összehasonlító irodalomtudományban csupán időnként hangsúlyos helyzetbe kerülő részdiszciplínák (irodalom és társművészetek, irodalom és társ(?)tudományok) jelentőségére figyelmeztetnek; és kétségessé tették a reflektálatlanul érvényesített irodalomtudományi/történeti nézőpont jogosultságát a XXI. századra alaposan megváltozott irodalmi-tudományos környezetben. Az „interkulturális germanisztika” szélesebb körű alkalmazásának igénye éppen úgy a komparatiztika tárgyának, fogalmi mezejének és kompetenciájának újragondolására készítetett, mint egy „interkulturális irodalomtudomány” létesítésének, kidolgozásának több ízben megcélzott lehetősége, különös tekintettel arra, hogy a posztkoloniális (irodalmi) szemlélet valójában csak reagált arra az egyelőre még teljes egészében beláthatatlan fejleményre, miszerint a világirodalmi táj nem egy régiója „hibrid” kommunikációs térként könyveltetett el (köztük az a régió is, amelyet a magam részéről Kelet-Közép-Európának vélek), továbbá arra, hogy a multikulturalitásban létezés oly irodalom megszületéséhez járult hozzá, amely az egykori gyarmattartók, európai hatalmak nyelvén (vagy tágabban értett kulturális kontextusában) szólaltatja meg az e tájékon „idegen”-t, például a vendégmunkások immár több generációjának létszemléletét, valamint távoli világok mítoszát, (történeti) tudatát, szokásrendjét stb.

Az a(z) irodalmi fordulat, amely nemcsak tematikai változatokkal gazdagította a XX–XXI. század világirodalmát, hanem egyszerre szólaltatta meg a saját és az idegen egymást kölcsönösen, hol békés békétlenségben, hol békétlen együttélésben saját és külön hagyományát, hol ezek keveredését, amely egyben különféle kultúrák, nyelvek ütközőpontjain, határain formálódik, továbbá rávilágított – megint így írom – reflektálatlanul irodalomközpontú, azaz az irodalomnak a kultúra egyéb minőségeitől elzárt értelmezési kísérleteinek elégtelenségére. S ez elégtelenségre ráismerésből sürgette azt a fordulatot, amely az újabb előfeltevések szerint több fronton törte át a hagyományosnak, megmerevedettnek rossz értelemben akadémikusnak tartott szemlélet védővonalait. Az újabb kutatások ugyan a kultúratudományok fordulatairól (turns) szólnak, és e tudományokon *belül* fokozatosan megvalósuló irodalmi (reflexív) változásról, az összehasonlító irodalomtudomány, azonban korántsem szupertudományként, szintén fokozatosan strukturálja újjá „viszonyát” a kultúratudományokhoz, és integrálja a fordulatok tételezését kísérő érvrendszert, hasznosítja (akár szövegértelmezéseiben, a szöveg fogalmának újragondolásakor) a kultúratudományok korszerűbbnek minősített eljárásaiból mindazt, amit részint „kulturális hermeneutika” címszó alatt interpretációs stratégiaként írnak körül, részint amit a tudományterületek egymást segítő, egymást kiegészítő, egymást magyarázó kölcsönösségből, a művészetek „egymást kölcsönösen átvilágító”, régebbi és újabb elgondolásaiból kinyerhet a kutatás. A kultúratudományi változások az alábbi „rész”-fordulatok megtörténtét sugallják:

- interpretatív
- performatív
- reflexív/irodalmi
- transznacionális
- posztkoloniális
- térbeli
- ikonikus (Doris Bachmann-Medick nyomán).

S bár megnevezve csupán a reflexív fordulat szinonimájaként találkozunk az „irodalmi” megnevezéssel, valójában mindegyik „fejezet” tartalmaz irodalmi/irodalomtudományos mozzanatokra vonatkozó utalásokat. Ugyanakkor a reflexív/irodalmi fordulatról szóló fejezet az etnográfia új megközelítési lehetőségeivel indít, s a reprezentáció válságáról értekeznek. Ami még ma is föltetszik, és (szinte) minden reprezentációban megjelenik – készíti diagnózisát Doris Bachmann-Medick – az itt kialakult és évszázadokon keresztül hatékony, episztemológiailag dichotomikus szemlélet: az önmaga és a más(ik), a saját meg az idegen, Európa és a Kelet (Orient) szigorúan ellentétes oldalra helyezése. Ennek révén keletkezhet a veszély, hogy (a német kifejezést kölcsönözve) „esszencializálódik” (lényegessé, lényegivé válik) az egymáshoz képest ellenpólusokra helyezés, lényegi különbségek tételezésének alárendelés, és efféle különbségtételezés kihasználása etnikai elhatárolások céljából.

Az irodalmi fordulatként tárgyalt (nemcsak) módszertani megújulásból első-sorban az összehasonlító irodalomtudomány profitálhat. Nevezetesen oly módon, hogy a reprezentáció-kritikát az irodalmi fordulat során önmagára vonatkoztatja vissza, és az esztétikailag értékelhető/értékelt szövegekből összetevődő korpuszt más szövegtípusokra és manifesztációkra alkalmazza, kitágítva ez esztétikai szövegkorpusz érvényességét. Az irodalmi elemzés oda hathat ki, hogy eltöprengtet azon, miképpen kapcsolódik össze az autoritás a kultúraspecifikus reprezentációval. Robert Weimann 1996-os megállapításaira hivatkozva, állítható, miszerint az európai világkép konstrukcióját a reprezentáció formái autorizálták, amely formákat a hatalom és a modern világ birtokba vétele szabott meg. Így jött létre az autoritativ önmaga (self), hogy aztán a bensőségessé tétel segítségével járuljon hozzá ahhoz: győzné meg önmagát az autoritásáról, és ezáltal új kompetenciát nyerjen irodalmi, fikcionális reprezentációjához is. Részint az euro-szubjektum, részint az európai művelődés és irodalom autoritásának efféle historizálása révén az irodalomtudomány a jövőben még erőteljesebben lehet képes önnön irodalmi és kulturális potenciáljának autoritását szemlélni. A szóba jöhető irodalmi példák közül például a mindentudó elbeszélővel kapcsolatos problémák említhetők; ez a fajta elbeszélői autoritás vagy az átélt beszéd (erlebte Rede), vagy az irodalmi alakok, esetleg az elbeszélő, netán a szerző (?) „néprajzi szubjektivitásának” (James Clifford nyomán) ellenőrző funkciójával találkozhatunk.

Hogy visszatáljak az összehasonlító irodalomtudomány szerencsére újra meg újra, sőt *új-ra* megfogalmazódó dilemáihoz, az ön-létesítés (következetes újralétesülés) és a kikülönülés lehetséges, a jelen körülmények között célszerűnek mutakozó eljárásaihoz, belelapoztam Mieke Bal dolgozataiba, hiszen ő már a *cultural studies*-on túllépés esélyeit latolgtatja a kulturális elemzés irányába (*cultural analysis*). A vándor fogalmak (*travelling concepts*), valamint az egymást keresztező elméletek tézisei nem pusztán az elbeszélés (a szerzőnő narratológiai kötetében kifejtett fokalizációs elgondolás) elemzéséhez járulnak hozzá: a kultúratudomány szerinte sem nem specializálja tárgyterületét (ezt rója föl az irodalomtudománynak is), sem nem jelöli meg metodológiai kiindulópontját. A kulturális elemzés olyan tevékenység, amely lehetővé teszi a kultúra tárgyaival (a kulturális tárgyakkal) való beható foglalatosságot; ő maga a vizuális poétika példáján szemlélteti, milyen szerepet játszanak a fogalmak az általa bevezetni kívánt diszciplinában. A fogalmak különféle diszciplinákban történő használatára a *szöveg* „esetét” hozza föl, amely igen elterjedt a köznapi beszédben, magától értetődő az irodalomtudományban, metaforikusan használják az antropológiában, a művészettörténetben és a filmtudományban ambivalensen „cirkulál”, a zenetudományban mellőzik. Egyébként meglehetősen sok vitát és ellentmondást vált ki, amely viták és ellentmondások „feldolgozása” remekül ösztönözhet a továbbgondolásra, sőt – teszem hozzá – a különféle diszciplinák fogalmi készletének szembesítésére, de ösztönözhet olyan jellegű határátlépésre is, amely a meggyökeresedett szakszempontokhoz képest új lehetőségeket csillant föl. Hasonlóképpen feldolgozandó fogalmakként jelöli meg Mieke Bal a történelmet (jelenkorhoz való viszonyában), az önazonosságot és másságot, a szubjektumot/szubjektivitást és a cselekvés képességét, a hibriditást és az etnicitást, az individuálisat, a szingulárisat, a más, a kognitív, a tudományos és technikai metaforákat, a médiumot, a modust, a nemet, a típust, a tényt meg az objektivitást, valamint a kultúrát.

Mármost az összehasonlító irodalomtudomány, amely a kultúratudományok más ágaihoz hasonlóan *szövegekkel* foglalkozik, nem pusztán összehasonlít vagy szembesít, hanem a kulturális elemzéshez hasonlóan fogalmakat, illetve fogalmak sorát a maguk kontextusában mutat(ja) be, és a történeti jellegű vizsgálódás módszerével élve a különféle hagyományok létesülését, továbbélését, valamint a hagyományokra való reagálástípusokat veti egybe, másképpen szólva: értelmezni próbálja, hogy – például – egy fogalom vagy egy elméleti „iskola”, irány miért ebben és nem abban a nemzeti művelődésben alakult ki, fogalmazódott meg, mi-féle átjárás lehetséges (és lehetséges-e) irodalmi és elméleti „iskola” között, milyen irodalom milyen elméleti előfeltevéseket hív elő, és irodalom meg társtudományok viszonya miként illeszkedik bele egy szélesebb ívű művelődéstudományi kontextusba. Ilyenmódon az az elgondolás, miszerint a fogalomértelmezés egy nyelvi kultúra körében végezhető el több eredménnyel, erősítheti azt a szándékot, amely az összehasonlító irodalomtudományt nem egyszerűen egy „transznacionális”

szemlélet diszciplínájaként igyekszik elkönyvelni, hanem azt sugalmazza, hogy az összehasonlító irodalomtudománynak érdemes újragondolnia kompetenciáját, Peter V. Zimával szólva: miképpen hat a nyelv és a nemzeti irodalom a komparatiztika elméleti diskurzusra? Miképpen képes a komparatiztika saját kulturális és nyelvi meghatározottságára reflektálni? Hogyan tudja hasznosítani mindazokat a szövegekre alapított megfontolásokat, amelyek „irodalmi fejlődési sorok” konfrontálásához segíthetik? A korszerűsített komparatiztikai feladatmegjelölésben annak belátása gyümölcsözteszhető, miszerint a komparatiztika dialogikus tudomány, a dialógus tudománya, azaz lehetővé teszi a párbeszédet (Peter V. Zima szerint) a heterogén elméleti diskurzusok és a szociolektusok között. A napjainkban zajló, különböző előjelű találkozások a különféle, nem egyszer egymással rivalizáló kultúrák között, az irodalomban egyre jelentősebb szerephez jutó tematikának, nevezetesen az idegenségtapasztalatának, különféle feldolgozásai megnövesztik a komparatiztika szerepét (például) a posztkoloniális elméletben, továbbá oly irányok feltárulását segíthetik, amelyek az irodalmat az új médiumok reflexiók terének tekintik. Az átalakuló európai uniós felsőoktatási rendszer számára ajánlott irodalomtudományi BA-kurzusok anyagára javaslatot tevő kézikönyv éppen ennek hangsúlyos jelenlétét igényli a stúdiumokban. Annak beláttatására törekszenek kézikönyvünk szerzői (Rainer Gröbel szlavistaként, Ralf Grüttemeier nederlandistaként és Helmut Lethen germanistaként), hogy az irodalom speciális funkciója csak a mindenkori kulturális kontextusában tárul föl, ha helyét a versengő kultúramodellek viszonylatában, a szóbeliséghez/írásbeliséghez és a versengő médiumokhoz fűződő viszonyában látjuk és vesszük számításba. Ez esetünkben úgy is értelmezhető, hogy az irodalomtudománynak, a jelen esetben az összehasonlító irodalomtudománynak szintén megvannak, meglehetnek a maga speciális tapasztalatai a kontextualizálást illetőleg. Kézikönyvünk ezek közül a műfajelméletet és az irodalomtörténet-írást emeli ki. A magam részéről a (kulturális) *kontextus* további értelmezését, fogalmi körülírását vélném szükségesnek, kiváltképpen a szövegköziségnek szerepére hívnám föl a figyelmet. Lehetne Goethére hivatkozni, aki szerint „Minden irodalom végül is kifárad, ha nem frissül föl az idegen részvételtől”, másutt a szellemi cserkereskedelemre hoz példát:

„Azonban szerföltött helyes, ha mi most a franciák, az angolok és a németek között megvalósult szoros érintkezés révén olyan helyzetbe jutottunk, hogy egymást tudjuk korrigálni. Ez az a nagy haszon, amelyet egy világirodalom eredményez. (...) Carlyle megírta Schiller életét, és őt általában oly módon méltatta, amiképpen egy német sem képes egykönnyen. Ellenben mi Shakespeare-rel és Byronnal vagyunk tisztában, és érdemeiket talán jobban tudjuk becsülni, mint maguk az angolok.”

A nagy szerzőkről állította Stephen Greenblatt, hogy szakemberei a kulturális cserének. Az általuk szerzett művek a társadalmi energiák és gyakorlatok



felhalmozódásainak, átalakulásainak, reprezentációinak és kommunikációinak struktúrái.

Mindez visszavezet az interkulturális irodalomtudomány kérdésköréhez, amelynek „elméleti” megalapozása során aligha mellőzhető az összehasonlító irodalomtudomány másfél évszázados tapasztalata. Az „idegen” képe egy nemzeti kultúrában/irodalomban, illetőleg az európai kultúrában/irodalomban (a barbártól, a jó vadembertől kezdve szinte máig, a migráció révén kibukó problémáig), ennek „vissza”-hatása az egyes nemzeti, regionális önképre, önazonosság-tudatra, még-hozzá a „találkozások” kontextusában, mindez – árulkodnak forrásaink – egyáltalában nem független a hatalom meg az autoritás elgondolásától, tematizálódásától, ideértve a nyelvi hatalom, a presztízsnyelvi megnyilatkozások, illetőleg a hatalom nyelve „diszkurzusát”. S ami kiváltképpen sürgeti az összehasonlító irodalomtudomány és a kultúratudományok találkozását (különös tekintettel az idegenségtapasztalat irodalmi megjelenítésének kérdéseire); ez az a „fordulat”, amely a hagyományosabb komparatistikai „rész-diszciplínák” kulturológiai átítatódását teszi lehetővé, sőt: igényli. Az interkulturális irodalomtudomány egyik – talán legfontosabb – területén föllelhető idegenség-értelmezés/színre hozás fölfogható úgy is, mint a sajátot „rezonáló” terület, mint „ellenkép”, mint kiegészítés/kiegészülés, mint komplementaritás, mint a megértés határai (Ottfried Schäffter nyomán). Aligha vitatható, hogy (például) egy irányzatpoétikai megközelítés esetén korszakjellemzőként funkcionálhat az idegenségről szóló beszéd egyike-másika; miként a pozitívizmustól örökölt, ám azóta korszerűvé, a szövegköziség egyik alakzatává strukturálódott „tárgy- és motívumtörténet”-i elemzés ennek az idegenségnek változatait az irodalomalakulások történeti dimenziójában képes elhelyezni és bemutatni. Ottfried Schäffter szerint a rendet a saját és az idegen pozíciói közti oszcillálás élteti, bármelyiket a kölcsönös kapcsolat hívja elő. Emiatt nyíltságukra jellemzők a pillanatoknak azok a kölcsönös összefüggései és ambiguitása, melyek önmagukban sosem jutnak nyugvópontra, és nem engedik meg egy tisztán belső és külső világ, egy tisztán saját vagy idegen létesülését.

Egészen konkrétan: a tanszék, a kar, az egyetem historikumát szem előtt tartva, bizvást állítható, hogy részint az összehasonlító irodalomtudomány (a kezdetekben: *irodalomtörténet*), részben annak kapcsolódása a kultúratudományokhoz valójában egy becses hagyomány kiteljesedése. S bár meglehetősen vitatott a Szegedi Tudományegyetem kezdő időpontja, abban nemigen térnek el a nézetek, miszerint az államfordulat után áttelepülő kolozsvári egyetem (jog)utódjaként működött, hogy aztán az 1940-es esztendőök elején, majd 1944/45 után új helyzet álljon elő. De szellemi értelemben is vállalta a Szegedi Tudományegyetem a kolozsvári örökséget. A germanista-komparatista Meltzl Hugó szerepét a romanista-komparatista Zolnai Béla töltötte be, aki nemcsak irodalomtörténészként művelte a diszciplínát, hanem még Brassai Sámuel „stilisztikai” elgondolásait is folytathatónak vélte. Meltzl komparatistikai folyóiratának örökébe a Zolnai Béla

szerkesztette *Széphalom* lépett. Itt és a Zolnai irányította Francia Intézet könyvsorozatában több dolgozat foglalkozott Meltzl svájci illetőségű munkatársával, a Petőfi-fordító Henri Frédéric Amiellel. Az 1960-as esztendők elején, mikor az összehasonlító irodalomtudomány művelése új (magyar) fázisába lépett, Vajda György Mihály áttekintvén a magyar komparatiztika múltját (dolgozata vagy annak vázlata magyarul, szlovákul, angolul és franciául jelent meg) fölfedezte a maga számára Meltzl Hugót és folyóiratát: *Acta Comparationis Litterarum Universarum* (1877-1888). Innen szemlélve érthetővé válik, hogy 1974-ben, amikor Vajda György Mihály létrehozta az akkor még József Attila Tudományegyetemen az Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéket, első előadásaiban az elődnek kijáró tisztelettel emlékezett meg az összehasonlító- és kultúratudományok magyar úttörőjéről, Meltzl Hugóról, akinek „intermediális” nézeteit ma is érdemes tanulmányoznunk. Ezenközben a kar germanistája, Berczik Árpád kandidátusi disszertációja tárgyául választotta a magyar komparatiztika első évtizedeinek fejleményeit, résztanulmányokat publikálva magyar, német és francia nyelven. Az 1980-as években tanszékünk létrehozta a Komparatiztika „C”, majd „B” szakot, külön foglalkozva egy szemeszter erejéig a diszciplína történetével, Meltzl Hugónak és folyóiratának jelentőségével. Ezt követte az *Irodalomtudomány* posztgraduális programon belül a komparatiztikai alprogram bevezetése. A nyilvánosság előtt az alprogram a *Szövegek között* sorozattal jelent meg, magyar és idegen, többnyire angol nyelven bemutatva a hallgatók, doctorandusok és a frissen doktoráltak munkálkodását, amely részint a hagyományos értelemben vett összehasonlító irodalomtudományi, részint egy komparatiztikai centrumú kultúratudományi tanulmányban, disszertációban dokumentálódott. A *Tiszatáj* 2007. márciusi számában közétettem értekezésemet, amely az *Acta Comparationis Litterarum Universarum* jelentőségét méltatta a komparatiztika és a kulturologia egymáshoz közelítésének perspektívájából, az irodalomtörténet-írás és kritikátörténet felől szintén igazolva az alprogram hallgatóinak elméleti és a kutatások során gyümölcsötetett érdeklődését.

Valóban fordulatról beszélhetünk-e? Olyan értelemben nem, hogy kompetenciánk elsősorban az összehasonlító irodalomtudomány határain belül érvényesül, érvényesíthető a legnagyobb hatásokkal. Olyan értelemben azonban feltétlenül, hogy a diszciplínának az idők folyamán változó önmeghatározásaitól nem tekintettünk, mert nem tekinthetünk el, hacsak nem osztjuk egy antikváriusi (történet)szemlélet elfogultságait. A fordulat hozadéka: hagyományteremtés és -értelmezés, részben azáltal, hogy az eddig inkább a kutatott anyagtól kényszerített eljárások tudatosulnak, a nemzetközi trendekkel a maguk kutatásait szembesítve (de korántsem kritikátlanul átvéve) kísérli meg ki-ki a szembenézést, s a maga területén téve meg válaszájánlatát az összehasonlító irodalomtudomány kulturologiai újragondolása tárgyában. Ez a kötet ilyenformán egy kutatási folyamat része(se), ebben a minőségben kísérlet.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg, 2006.
- Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Hrsg. mit einem Nachwort vers. von Thomas Fehner-Smarsly und Sonja Neef. Sus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt am Main, 2002.
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. (1985) Toronto, 1997.
- BA-Studium. Literaturwissenschaft. Eine Lehrbuch*. (Rainer Grübel, Ralf Grüttemeier, Helmut Lethen), Reinbek bei Hamburg, 2005.
- Culler, Jonathan: Whither Comparative Literature? *Comparative Critical Studies* 3, 2006. 1–2, 83–97.
- Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn, 2006.
- Intézményesség és kulturális közvetítés*. Szerk. Bónus Tibor, Kelemen Pál és Molnár Gábor Tamás. Budapest, 2005.
- Litterature et medias*. Ed. Pavle Sekeruš. Novi Sad, 2006.
- Weimann, Robert: *Authority and Representation in Early Modern Discourse*. Baltimore, 1996.
- Zima, Peter V.: The End of Artistic Autonomy, Literature and the Arts between Modernism and Postmodernism. In *Aesthetic Autonomy. Problems and Perspectives*. Ed. by Barend van Heusden and Liesbeth Korthals Altes. Leuven–Paris–Dudley, 2004.
- Zima, Peter V.: Anwesenheit und Abwesenheit des Werks. Zu Foucaults Subjekt- und Werkbegriff. In *Die Abwesenheit des Werkes. Nach Foucault*. Hrsg.: Klaus-Michael Bogdal und Achim Geisenhanslücke. Heidelberg, 2006. 181–191.
- Zima, Peter V.: Primerjalna književnost in družboslovne vede. *Primerjalna književnost* 2004/2. 1–14.

ZANIN ÉVA

A SZAKADÉK SZÉLÉN TÁNCOLÁS TUDOMÁNYA

AZ ÖSSZEHAONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNY JÖVŐJÉRŐL

– HOZZÁSZÓLÁS –

„(...) comparative literature is (...) not just a discipline in crisis but by its very nature a site of crisis.”¹

Jonathan Culler a *Comparative Critical Studies* című folyóiratban megjelent *Whither Comparative Literature?*² című tanulmányában az összehasonlító irodalomtudomány jövőjére kérdez rá, miközben megkísérli számbavenni a diszciplína immáron konstansnak mondható identitáskrízisének okait, valamint lehetséges megoldási útvonalait. Mivel saját kutatási területem is a komparatiztika kulturális regiszterek vizsgálatára kitekintő új irányából eredeztethető, érdekel, hogy a nála kialakult problémavázlat vajon mennyiben jelent gondot például egy, az enyémhez hasonló komparatív kultúra-kutatás számára, és hogy a diszciplína jövőjével kapcsolatban felmerülő gondok vajon problémaként vagy inkább egy új, megváltozott tudományterületi megalapozottságként jelentkeznek-e. Mivel a szövegnek magyar nyelven jelenleg nem érhető el fordítása, és mivel dolgozatom szinte teljes egészében mégis a Culler által elmondottakhoz kíván hozzászólni, igyekszem gondolatinak vázlatos és értelmező átültetésével megkönnyíteni az olvasó munkáját.³

A kialakulásakor források és hatások tanulmányozásának terepeként működő komparatiztika olyan szövegeket rendelt egymás mellé, melyek között közvetlen

¹ „Az összehasonlító irodalomtudomány (...) nem csupán egy krízisben lévő tudomány, hanem természeténél fogva magának a krízisnek a terepe.” Culler 2006. 89. (saját fordításom – Z. É.)

² Jonathan Culler (2006): *Whither Comparative Literature?* In *Comparative Critical Studies* 3, 1–2, pp. 85–97.

³ Culler szövegének szó szerint idézett részeit a főszövegben saját fordításomban adom meg, lábjegyzetben csatolva az eredeti részletet, a többi részt pedig saját értelmezésem, hozzászólásaim és a felmerülő problémák mentén vázolom.

áttelemek mentén megfigyelhető direkt kapcsolatok igazolták az összehasonlíthatóságot. Kevésbé körülhatárolhatóvá, Culler érvelése szerint akkor vált, amikor, a forrás és hatásvizsgálat alól felszabadulva, kutatási terepe az intertextuális tanulmányok kiterjedtebb horizontjába lépett, azzal, hogy megkérdőjelezte, hogy a maga történeti evolúciójában szemlélt nemzeti irodalom lenne az optimális vizsgálati egysége az irodalom tanulmányozásának.

A nemzeti irodalmi tanszékektől való elkülönülését az elméleti kérdésfelvetések iránti érdeklődése, illetve a más kulturális szférákból eredő, 'idegen' elméleti diskurzusok beépítése és körüljárása motiválta egészen addig, amíg ezek a nézőpontok szélesebb körben, a nemzeti irodalmi tanszékek gyakorlatában is elterjedtek, a diszciplínákat önmaguk újradefiniálására készítetve. Így például a Culler számára legnagyobb rálátást biztosító Amerikai Irodalom tanszéki egysége is, a horizontváltást követően 'Összehasonlító Amerikai Irodalmak'-nak nevezi önmagát.⁴

A szerző ezen a ponton a komparatiztika kétséges 'győzelméről' beszél. Méghozzá abban az értelemben, hogy noha a kutatási módszerei széles körben elterjedve arra készítették az elméletek iránt korábban immunis diskurzusokat, hogy önmaguk újradefiniálásával nyíljanak meg a komparatiztika által felmutatott új horizontok felé; a tudományág intézményesen mégsem tekinti ezt győzelemnek, hiszen a folyamat által, különbözőségének elhomályosodásával ismét identitáskrizisbe zuhan.⁵

Felmerülhet a kérdés, hogy vajon mi az, amit egy diszciplína *győzelemnek* tekinthet? Hogy vajon ebben a kontextusban ugyanarról a győzelemről beszélünk-e, ami a hagyományos, egymásnak feszülő, megmérkőző felek között, az ütközet után fennálló győztes-vesztes opozícióban érvényesül? Úgy tűnik, mintha szükség lenne valamiféle győzelem-vereség dualizmus felállítására a komparatiztika jövője kapcsán, ahol a tudományágat időről időre veszélyeztető, túl hangsúlyos szerepet kapó 'idegen' diskurzusok azzal a veszéllyel kecsegetnek, hogy kiebrudalják az összehasonlító irodalomtudományt saját diszciplínájából. A Culler által vészforgatókönyvek mentén felvázolt áttekintésben kulcspozíciót kap ez a győzelem-vereség opozíció, hiszen ennek függvényében tartható fenn a tudományág folyamatos önazonossági válságának narratívája. Eszerint a komparatiztika, elméleti nyitottsága révén, terepet kínál az új teoretikus nézőpontoknak és interdiszciplináris diskurzusoknak, amelyekkel szemben viszont minduntalan fennáll a gyanú, hogy könnyedén elhatalmasodnak, és eltéríthetik eredeti vizsgálati bázisától, az irodalomtól.

Culler a győzelmet intézményes és intellektuális szempontból szemlélve ketts eredményre jut, hiszen az intellektuális értelemben vett győzelem az elméleti

⁴ Culler 2006. 85.

⁵ Culler 2006. 86.

nyitottság módszertani elterjedésében érhető tetten, ami viszont egyáltalán nem járt a kiinduló diszciplína intézményes növekedésével. Sőt. Az összehasonlító irodalomtudomány szakos hallgatókat sokkal inkább más irodalmi tanszékek státuszainak elnyerésére kell felkészíteni. Ha azonban a mottóban is idézett felismerés felől szemléljük a helyzetet, azonnal látható lesz, hogy a dicsőségmentes győzelem és a továbbra is kicsi intézményes jelenlét nem elsősorban borúlátásra okot adó és a tudományág végét előrejelző szempontok, sokkal inkább olyan, motiváló erejűknél fogva elidegeníthetetlen komponensek, amelyek a komparatiztika folyamatos fejlődését és megújulását segítik.

Az identitáskrizis jó terepnek bizonyult az olyan elméletek működtetéséhez, amilyen például a feminista kritika, a gender studies, a pszichoanalitikus elméletek vagy a posztkoloniális elméletek, amelyek középponti kérdéseiket maguk is valamilyen természetű identitáskrizis feloldása mentén fogalmazzák meg. Ahogyan értekezésében Culler maga is megállapítja a komparatiztika helyzetéről nyilatkozó eltérő nézőpontok összevetése kapcsán, abban az egy tényezőben konszenzus mutatkozik, hogy a komparatiztika nem egyszerűen egy krízisben lévő diszciplína, hanem természeténél fogva a krízisnek, mint olyannak a terepe.⁶ Vagyis a krízis a természete, ezért képes arra, hogy mindig önmagára kérdezve előre haladjon és olyan kríziselméleteket hozzon létre, amelyek a homogenizáló nagy narratívák kritikáiként tudnak fellépni.

Az intézményes szűkölködés, az összehasonlító irodalomtudomány tanszékek megélhetési nehézségei, szembeállítva az intellektuális terepen aratott széleskörű sikereivel, csak látszólag tűnnek összehasonlíthatónak. Valójában egy problémaközpontú és az identitását folyamatosan vizsgáló tudományágtól aligha lehet elvárni, hogy, mondjuk, a természettudományi tanszékekhez hasonlóan gyarapodjék és növekedjék, hiszen gyarapodása és növekedése pusztán intellektuális szinten lehet kimutatható. Sikerességét vagy nagyságát a pusztán létevel lehetne

⁶ „My argument that comparative literature should accept the differential possibility that the evolution of literary and cultural studies has created, as the site of literature as a transnational phenomenon, did not gain many adherents, and the question of what comparative literature should be has remained as much a dispute as ever, except insofar as we agree that it is the nature of comparative literature to be the site at which the most diverse options of the humanities contend – not just a discipline in crisis but by its very nature a site of crisis.” (Érvelésem, mely szerint az összehasonlító irodalomtudománynak el kéne fogadnia a megkülönböztető lehetőséget, amit az irodalom- és kultúratudományok evolúciója hozott létre, vagyis hogy az irodalom terepét, transznacionális jelenségként fogjuk fel, nem talált sok követőre, és az összehasonlító irodalomtudomány természetére vonatkozó kérdés továbbra is élénk viták táptalajának bizonyult. Úgy tűnik azonban, hogy talán mégis megegyezni látszunk abban, hogy az összehasonlító irodalomtudomány természetéből fakadóan egy olyan terület, ahol a humán tudományok legszerteágazóbb véleményei versengenek – nem csupán egy krízisben lévő tudomány, hanem, természeténél fogva magának a krízisnek a terepe. Ford.: Z. É.) Culler 2006. 89.

alátámasztani. Ha megmarad, akkor képes átörökíteni azt a folyamatosan önmagára kérdező gondolkodási struktúrát, melynek során maga is átalakul. A diszciplína esetleges eltűnése éppen annak lehet a szimptomája, hogy a humán tudományok belenyugodtak meglévő helyzetükbe. Ezzel azonban a folyamatos megújulás képességének hiányában túlságosan kiszolgáltatnák magukat a temporalitásnak, és fennmaradásukat veszélyeztetnék.

Az Amerikai Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság (ACLA) tízévente publikál egy jelentést a diszciplína helyzetéről. Culler dolgozatában az 1993-as és 2004-es jelentést hasonlítja össze, és ezek viszonyának tükrében próbálja felvázolni saját elképzeléseit. Az 1993-as jelentés a későbbivel szemben még megkísérli a konszenzus látszatát kelteni. A nagyrészt Charles Bernheimer tollából származó egységes dokumentumot (*Comparative Literature at the Turn of the Century*) egy 16 választ és hozzászólást tartalmazó, kiegészítő dokumentummal (*Comparative Literature at the Age of Multiculturalism*) együtt jelentették meg. Ezzel szemben a 2004-es jelentés már túl sokoldalú ahhoz, hogy egységes hangot lehessen benne elkülöníteni. A Haum Saussy által jegyzett központi rész kilenc másik, a terület problémáinak aspektusait tárgyaló esszével egészül ki, melyeket számos válasszal és hozzászólással együtt publikáltak. Ahhoz, hogy felmérjük a diszciplína helyzetét, Culler szerint szembe kell állítanunk a két jelentést, hogy – jó komparatistaként – az összehasonlításból származó eltérések mentén formáljuk meg a jelen állapot diszkurzív mezejét.

Az 1993-as ACLA jelentés a komparatiztika hagyományos eurocentrizmusának elhagyásával járó globalizálódást sürgeti, valamint javasolja, hogy az irodalomra való koncentráltágtól forduljon a kulturális produktumok és diskurzusok minden fajtájának vizsgálata felé. Ez utóbbi javaslat igen termékenynek bizonyult, hiszen az irodalmárok ráébredtek, hogy elemző gyakorlataik által fényt deríthetnek az individuális és kulturális szinteken egyaránt formáló erejű diszkurzív gyakorlatok széles skálájának működés módjára. Az irodalmat a diskurzusok egyikeként szemlélő komparatiztika értékes hozzájárulásaival gazdagította a filozófiai, pszichoanalitikus, politikai, egészségügyi vagy más tudományterületeket.⁷

Úgy tűnik, mintha saját kutatási területem, a divat jelentésalkotó stratégiáinak vizsgálata is, e fentebbi javaslat elfogadásának szimptomájaként nyerhetne polgárjogot az összehasonlító irodalomtudomány területén. A divat mint kulturális produktum, olyan társadalmi kommunikációs médium, mely jelentésalkotó stratégiáinak vizsgálata nem nélkülözheti a társadalomtudományok, a kritikai kultúrakutatás, a kommunikációkutatás, illetve a művészettörténet, design és esztétika diskurzusain belül tárgyalt divattörténet megközelítési stratégiáit. Jelentésképző mechanizmusainak diszkurzív interpretációja ugyanakkor az össze-

⁷ Culler 2006. 87.

hasonlító irodalomtudomány interdiszciplinárisan nyitott komparatív elméleti bázisa felől hajtható végre.

Culler tart attól, hogy a globalizálódás és kulturalizálódás mozzanatát együtt érvényesítő irodalomtudomány olyan széleskörűvé válik, hogy már nem is igazán hasonlít majd egy akadémiai területre. Sőt. Ha valaki előről kezdené az egyetem intézményének kialakítását, akkor kétségtelenül létrehozhatna benne egy hatalmas tanszéket a globális kultúratudományokkal terhelt komparatiztika számára, ámde azonnal felütné a fejét a megkülönböztető identitás kérdése: állhatna-e bármilyen más humántudományi tanszék a komparatiztikával szemben ezen a képzeletbeli egyetemen? Vajon szükség lenne-e különálló zenei, művészeti, irodalmi vagy filozófiai tanszékekre, esetleg a világ különböző területeit tanulmányozó tanszékekre, vagy a komparatiztika, a maga új jogosítványaival (dispensation) lefedhetne mindent a humán tudományokban a társadalomtudományok bizonyos területeivel együtt?⁸ Azaz egy társadalmi jelentésképző mechanizmus – ami esetemben a divat – interpretációja az összehasonlító irodalomtudomány bázisa felől, Culler szerint, potenciálisan veszélyeztetve lehet, mivel a vizsgálat éppen az interdiszciplináris nyitottság miatt könnyen elveszítheti voltaképpeni irodalomtudományos jellegét.

Ebben a kérdésfelvetésben eléggé nyíltan fogalmazódik meg a komparatiztika tudományának az az aggálya, amely minduntalan összekapcsolódik a vágygal, hogy más diszciplinákhoz hasonlóan kialakíthasson egy hosszú távon érvényesíthető, önlegitimáló identitáskonceptiót. Viszont amíg az összehasonlító irodalomtudomány módszereire és a kulturális horizontok beépítésére nyitott, nemzeti kulturális tanszékekké lett irodalmi tanszékek a változásokkal együtt meg tudták őrizni önnön létjogosultságukba vetett hitüket (hiszen ugyan ki kételkedhetne az amerikanisztika, a gemanisztika, a szlavisztika vagy a romanisztika jelentőségében?), addig ugyanez nehéz feladatnak bizonyult az összehasonlító irodalomtudomány számára, amely mindig is a kritikai és elméleti, interdiszciplináris projektek szabad kipróbálásának terepe volt. Eredményei példaértékűek más szakterületek más tudósai számára is, és így hatással vannak a szélesebb körű irodalmi és kultúratudományok továbbfejlődésének irányaira is. Mindeközben, az 1993-as jelentés legellentmondásosabb pontja Culler szerint, az irodalom szerepe a globalizálódó, kulturalizálódó összehasonlító irodalomtudományon belül. Az általa is propagált szoros olvasás és az irodalomközpontú vizsgálatok védelmezése régimódinak bizonyult a jelentés szerzőinek többsége számára.⁹

Ahogy az értekezésből idáig kiderült, a komparatiztika identitásának két legfontosabb sarokpontja az irodalom vizsgálata és az interdiszciplináris nyitottság.

⁸ Culler 2006. 87.

⁹ Culler 2006. 88.

De éppen ez utóbbi tulajdonsága veszélyezteti azt, hogy a terület elsődlegesen az irodalom tanulmányozásának terepe maradhasson. Érdekes, hogy a Culler által elővezetett aggályok olyan dualizmusok mentén fogalmazódnak meg, amelyek a problémamegoldásnak éppen a komparatiztikára leginkább jellemző mozzanatát felejtik el végrehajtani, ami polarizálás helyett két érvrendszert összehasonlítva, összefüggéseik és különbségeik figyelembevételével alkotja meg álláspontját. Az értekezésben közölt hozzászólása a jelentéshez is azt sugallja, mintha lehetségesnek tartaná, hogy a diszciplína újabb és újabb identitás-variánsokat megképezve, a maga számára hitelesen alkothassa meg öndefinícióját.

Javaslatára szerint a komparatiztikának ki kellene használnia, hogy a nemzeti irodalmi tanszékek lehetőséget biztosítottak az irodalom- és kultúratudományoknak, hogy az elméleti vitáik során felmerülő kérdések mentén szervezzék őket újra, szemben a hagyományos irodalmi-történeti korszakokkal, és ezáltal nemzeti kultúrákat tanulmányozó tanszékekké váltak. E folyamat eredményeképpen a komparatiztika az irodalom mint *transznacionális jelenség* kutatási terepeként definiálhatná újra önmagát. Így, mint az általában vett irodalom vizsgálatának területe, végre otthont nyújthatna a poétikának.¹⁰ Ez az identitáskonceptió helyet biztosítana azoknak a kutatásoknak, amelyek az irodalmat más kulturális gyakorlatokhoz képest vizsgálják, vagy amelyek pusztán marginális szerepet szánanak az irodalomnak. Culler érvelése azonban nem tűnik feloldó erejűnek, inkább megengedő azokat a problémákat illetően, amelyeket fentebb még súlyosnak tekintett:

„Mivel az irodalom nem természetes, hanem történeti képződmény, az irodalom tanulmányozása más diskurzusokkal összevetve nem csupán szükségszerű, de elengedhetetlen is, de, a humán tudományok más tanszékeivel szemben, az összehasonlító irodalomtudomány központi feladata az irodalom tanulmányozása lenne, amit a lehető legszélesebb körű megközelítések mentén tárhatna fel.”¹¹

A fenti idézet arról tanúskodik, hogy a korábban problémaként felmerülő intertextualitás abban az esetben mégsem veszélyeztetné felhígulással és tárgyvesztéssel a komparatiztikát, ha az a legszélesebb értelemben vett irodalmat a lehető legszéleskörűbb megfigyelési aspektusok felőli vizsgálat tárgyává tenné. Ez az elvárás azonban megegyezni látszik azzal az elsődleges elvárással, ami arra sarkalta a diszciplínát, hogy az irodalmat mint a kulturális diskurzusok egyikét vizsgálja. Culler 'megoldási javaslata' az identitás visszanyerésére – hogy a kompara-

¹⁰ Culler 2006. 89.

¹¹ „Since literature is not a natural kind but a historical construct, the study of literature in relation to other discourses is not only inevitable but necessary, but, as opposed to the other departments of the humanities, comparative literature would have as its central responsibility the study of literature, which could be approached in the most diverse ways.” (a főszövegben szereplő fordítás a sajátom – Z. É.) Culler 2006. 89.

tisztika legyen az irodalom, mint transznacionális jelenség vizsgálati terepe – aligha különbözik attól, ahogyan már dolgozata elején is megkülönböztette a tudományterület kutatási horizontját a nemzeti irodalmi tanszékek vizsgálati szempontjaitól. Culler legitimálná az olyan vizsgálatokat, amelyek bizonyos kulturális gyakorlatokat az irodalomhoz fűződő viszonyuk alapján interpretálnak anélkül, hogy megnyugtatóan megbizonyosodhatott volna afelől, hogy a tudományágat mégsem fenyegeti az, hogy a kulturalizálódó és globalizálódó tendenciák hatására történő interdiszciplináris kalandozásaival túlnő az akadémiai terület határain. Noha az irodalom tanulmányozását alapvető feladatként jelöli meg, adós marad a dolgozat az irodalom ezen definíciójának árnyalásával. Ez feltehetően azért lehetséges, mert elmélyültebb megértéséhez az irodalom jelentésének árnyalása mellett azt is szükséges megvizsgálni, hogy a transznacionalitás miképpen függ össze a 'világirodalom' fogalmával, ami a 2004-es ACLA jelentés központi problémájaként jön elő.

Ez a jelentés az irodalom helyének meghatározása helyett sokkal inkább azon töpreng, hogy az összehasonlító irodalomtudománynak hogyan kellene viszonyulnia a 'világirodalom'-hoz. A probléma elvezet az összehasonlíthatóság és az egyetem intézményi létjogosultságával kapcsolatos fenntartásokhoz. Culler a problémacsoport megközelítésekor Bill Readings *The University in Ruins*¹² című tanulmányára reflektál, amely az egyetem intézményének fenntarthatóságáról gondolkodik. Readings felvázolja a kanti Értelem Egyetemének és a humboldti Kultúra Egyetemének koncepciója után a mai állapotot, amit a Kiválóság Egyetemének nevez. Culler a kiválóságra törekvés kanonizáló ereje kapcsán érez rokonságot Readings borúlátó cikkével, amennyiben szerinte egy globalizált világ irodalmi korpuszának vizsgálatakor szinte lehetetlen olyan összehasonlítási szempontokat találni, amelyekkel valóban összevethetőek a különböző kulturális háttérrel rendelkező szövegek. Ezért a világirodalmi szemináriumoknak két lehetősége marad. Vagy valamilyen kiválósági szempont alapján (pl. Nobel-díj) rendel egymás mellé összehasonlítható szövegeket, vagy a komparatisták különböző területi specializációk során elmélyednek egy adott téma vagy szempontrendszer által behatárolt irodalmi korpusz vizsgálatában. Ebben az esetben a tanszékeken számos, kiválóan képzett, de egymástól nagyon is eltérő területeken specializálódó szakembert képeznek ki, és így ugyancsak a readingsi Kiválóság Egyetemének modellje érvényesül, melynek kapcsán Readings magának az Egyetem nagy narratívájának a fenntarthatóságát kérdőjelezni meg.

Cullert ezen a ponton az a viszony érdekli, ami a komparatiztika összehasonlíthatósága és a között a 'kiválóság' között áll fenn, ami a Kiválóság Egyetemén az összehasonlítás alapjául szolgál.¹³ Readings a kiválóságról szólva

¹² Bill Readings: *The University in Ruins*, Cambridge: Harvard University Press, 1996.

¹³ Culler 2006. 91.

kiemeli, hogy mivel tartalom nélküli kategóriáról van szó (nem kérdéses, hogy mi kiváló és mi nem az) kizárólag arra szolgál hogy az összehasonlíthatóságot és általa valamely bürokratikus kontrollt vezessen be. Az így intézményesült összehasonlítás elvileg feltételez bizonyos tartalmat, amivel azonban nem rendelkezik, bizonyos csoportokat pedig jelentős szabadsággal ruház fel (mindegy, mit csinálsz, amíg kiválóan teszed), ami elengedhetetlen a hatékony bürokrácia fenntartásához. Végző soron a redukció és a kizárás eszközeként működik olyan tevékenységek esetében, amelyek kívül esnek a kiválóság körén.

Ehhez képest a komparatiztikai értelemben vett összehasonlíthatóság alapvetően a jelentés intertextuális természetéből fakad, ami az irodalmi kutatást esszenciálisan komparatívva teszi. Emellett ugyancsak megteremt egy helyzetet, ahol az összehasonlíthatóság egy kulturális rendszer, egy általános mező függvénye, ami jóváhagyja az összehasonlítást. Egy szöveg értelme függ a többihez fűződő viszonyától egy kulturális térben, amilyen mondjuk a nyugat-európai kultúra. Részben ez az oka annak, hogy a komparatiztika ennyire hajlamos volt arra, hogy a fókusza nyugati és európai maradjon. Minél kifinomultabb megértés fűződik a diszciplínához, annál bonyolultabbnak tűnik összehasonlítani nyugati és nem-nyugati szövegeket, mivel mindegyik – jelentésében és identitásában – saját diszkurzív rendszerbeli helyére hagyatkozik. Ami a legutóbbi időkben lehetővé tette a komparatív munkát, az a posztkolonális elméletek megalkotása volt, melyeken belül már generálhatóak összehasonlítások.¹⁴

Arra a kérdésre, hogy vajon milyen természetű összehasonlítás irányíthatja az összehasonlító irodalomtudomány átváltozását eurocentrikus diszciplínából globálisba, Culler a komparatiztikai összehasonlítással kapcsolatos problémákat és eredményeket ütközteti. A komparatiztika eszerint könnyen belecsúszhat a normaként való, totalizáló működésbe, és megkülönböztető erejű kiemeléseivel hatalmi pozíciókat működtethet. Azonban ha ezt nem teszi, akkor a világirodalom emel ki szövegeket a többi közül, a kiválóság zászlaja alatt. A bizonyos intellektuális modellek vagy normák mentén való összehasonlíthatóság erénye az üres, bürokratikus és megkérdőjelezhetetlen normákkal szemben Culler szerint az, hogy minden esetben vita tárgyát képezik.¹⁵ Felveti, hogy Auerbach *Ansatzpunkt*-ja alapján a totalizálás elkerülhető lehet, ha a kritikus egy különleges kiindulási pontot állapít meg, amely lehetővé teszi a számára, hogy kulturális tárgyak széles választékát hozza össze. A kiindulópont feltevései és normái jóváhagynák az összehasonlításokat anélkül, hogy implicit terminusokká válnának.

¹⁴ Culler 2006. 92.

¹⁵ Culler 2006. 93.

„Egy jó kiindulási pont karakterisztikuma egyfelől a konkrétsága és precizitása, másfelől pedig a centrifugális szétsugárzásra való képessége.”¹⁶

Ez lehet egy téma, egy metafora, egy részlet, egy strukturális probléma vagy egy jól körülhatárolt kulturális probléma. Ám érvelése nem oldja fel a komparatisták számára továbbra is fennálló gondot, hiszen ezzel a deduktív stratégiával szemben továbbra is az marad a legfontosabb aggályuk, hogy a kiindulási pontok meghatározásával olyan elvárásokat állítanak fel, amelyek normaértékűvé válhatnak. A komparatiztika elsődlegesen a különbözőségek és eltérések mintázatát szereti megnézni és feltérképezni egy adott problémahalmazon belül. Nem egyszerűen az azonosságokat kutatja, hanem sokkal jobban érdeklik azok a különbségek, amelyek látszólag hasonló megalapozottságú jelenségek között állnak fenn.

A 2004-es ACLA jelentés már a 'világirodalmat' teszi a komparatiztika fő problémájává – a vád vele szemben természetesen az, hogy egy hegemónikus világhatalom felől lett megkonstruálva. Ennek a hatalmi diskurzusnak a nyomán kapcsolható össze a két jelentés problémaköre. Adott egyrészt a világirodalom *régi*, konvencionális kategóriája, ami hegemónikus és nagyhatalmi narratívák felől jött létre, továbbá adott a komparatiztika *új* világirodalom-fogalma, amely leginkább ettől a hatalmi narratívától igyekszik szabadulni úgy, hogy egy ideológiaiba csúszik. A posztkoloniális elméletek árnyékából szemlélt világirodalom-kurzusokból Culler mutat jót is, rosszat is. A rossz nagyjából megegyezik az egzotikus olvasattal, a jó pedig tematikus. Ez azt jelenti, hogy műfaji, temporalitásbeli, narratív vagy perspektivikus vizsgálatok végrehajtását célozzák különböző nagy narratívákra fókuszálva.

„Számos nagy narratívára összpontosítva figyelmünket ugyancsak ráirányíthatjuk a műfaj, időbeliség és narratív technikák, tudatosság és perspektíva problémáira, és így elkerülhetjük, hogy ezek a kurzusok nemzeti tematikus ízek imperialisztikus példatáráivá váljanak.”¹⁷

Azzal a félelemmel kapcsolatban, hogy a komparatiztika karhatalmilag homogenizálná a világ irodalmait világirodalomná, megjegyzi, hogy ezt a folyamatot nem lehet kizárólag a szakma számlájára írni, hiszen már rajtuk kívül is történik, recenziók, fordítások, kritikák, irodalmi díjak segítségével. Pascale Casa-

¹⁶ „The characteristic of a good point of departure, is its concreteness and its precision on the one hand, and on the other, its potential for centrifugal radiation.” In Erich Auerbach: *Philology and Weltliteratur*, *Centennial Review* 13:1 (az idézet főszövegben szereplő fordítása a sajátom – Z. É.)

¹⁷ „Concentrating on a number of major narratives, one can also focus on questions of genre, temporality and narrative technique, consciousness, and perspective, and thus prevent such a course from becoming an imperialistic sampling of national thematic flavors.” Culler 2006. 94.

nova *La république mondiale des lettres* (The World Republic of Letters) című könyvét¹⁸ idézi, aki a világirodalmi rendszert úgy írja le, mint diszkurzív gyakorlatok sorát, erő/tudás rendszerét, amelyben a világ számos pontjáról érkező szövegek találkozhatnak – recenziók, fordítások, díjak, filmes adaptációk segítségével – egy rendszerben, amelyben az innováció mindig a perifériáról érkezik, és az elismerés pedig számos centrumban történik. Ha tetszik tehát, gondolhatunk úgy magunkra, mint akik kritikailag kapcsolódnak be a nemzetközi irodalmi rendszerbe, miközben a 'világirodalom' meghatározása helyett sokkal hangsúlyosabb szerepet kap a kategória kritikai megközelítése. Culler szerint az összehasonlító irodalomtudomány és a világirodalom helyzetének problémáját befolyásolja az a szempont is, amiért a hallgatók ezt a szakot választják. Szerinte őket főként egy többnyelvű tapasztalat vagy egy kozmopolita szemléletmód vonzza. Sokan két- vagy többnyelvű környezetből jönnek ilyen tanszékekre, mert más tanszékek rövidre zárnák előttük a kulturális sokszínűség tapasztalataiból eredő lehetőségeiket.

A dolgozat a világirodalom és az összehasonlító irodalomtudomány felhőzött problémáira nem reagál, amennyiben nem kísérli meg feloldani a problémákat konstruáló ellentmondásokat. Mintha a hatalmi megközelítések felől létrehozott világirodalom-konceptciók helyett egy másikat állítana fel, amelyet a nyelvileg és kulturálisan többszörösen rétegzett hallgatók és szakemberek szituáltsága alapján lehetne megérteni.

Szerinte az összehasonlító irodalomtudomány megfelelő terep arra, hogy az irodalmat mint diszkurzív gyakorlatot tanulmányozzuk, mint formális gyakorlatok készletét, amilyen a poétika is. De nemigen lehetséges a világ minden nyelvének minden irodalma iránt érdeklődni, tehát a komparatív kutatási projekteket továbbra is különböző érdeklődési területek fogják meghatározni, amiket egyfelől tudás, elhivatottság, nyelvismeret befolyásol, másfelől pedig azok az elméleti kérdések, amelyek akkor merülnek fel, amikor a saját érdeklődési körünkre több szöveg vizsgálatakor reflektálunk. A komparatiztika mindig a tanulmányozás területének kiszélesítésére törekedett, még ha ez csupán érdeklődési horizontjának pontosabb meghatározását jelenti is azzal, hogy megkülönbözteti másokétól. Ami a diszciplínát igazán egyedülállóvá teszi, az az összehasonlító mozzanat és a *meta*-mozzanat összekapcsolódása.¹⁹ Haun Saussyt idézve dolgozata végén Culler a komparatiztikát a tudás rendjének újragondolásához alkalmazott kísérleti terepként írja le. És, amint felmerül egy ilyen újragondolás lehetősége, azt a komparatiztika győzelmének kellene tekinteni, de ezek a győzelmek arra vannak kárhóztatva, hogy győzelem nélküli győzelmek legyenek.

¹⁸ Pascale Casanova: *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

¹⁹ Culler 2006. 96.

A dolgozat végülis nem zárul eredménnyel, és a felmerülő problémák, amilyen az irodalom vagy a világirodalom szerepe az összehasonlító irodalomtudományban, lényegében megoldatlanok maradnak. Culler felvázolja a velük kapcsolatos különböző álláspontokat és vészforgatókönyveket, de úgy tűnik nem képes arra, hogy a diszciplínát kihúzza a slamasztikából, és válaszoljon a dolgozata címében feltett kérdésre. Nem árulja el, hogy merre tart az összehasonlító irodalomtudomány, pusztán megelégszik azzal a lemondó válasszal, hogy a konstans krízis ellenére a tudományág jelentősége mégis az összehasonlító és meta-mozzanatok összekapcsolódásával működő kísérleti terep-jellegben fogható meg. Elmulasztja hangsúlyozni és továbbvinni dolgozatának azokat a gondolatait, amelyek éppen a komparatiztika új irányaira vonatkoznak, és korántsem adnak okot borulátásra.

A diszciplína erényei mellé illeszthette volna a tulajdonságát, amiben, a fentiek alapján, minden tudós egyetértett. Ez pedig az, hogy a komparatiztika nem csupán egy krízisben lévő tudományág, hanem magának a krízisnek a terepe. Véleményem szerint a dolgozat legfontosabb érdeme az a felismerés lehetne, hogy az identitáskonceptió csak valamilyen kríziskonceptió felől érhető el, és erre egyedül a komparatiztika, a krízis tudománya képes. Interdiszciplináris nyitottsága révén produktív terepnek bizonyult azon elméletek szempontjából, amelyek határsértő jellegüknél fogva veszélyesnek bizonyultak az őket kitermelő nagy narratívák számára. Egyedül a komparatiztika tud folyamatosan kríziselméletekkel birkózni, mivel problémaszemlélete különösen fogékonná teszi az ilyenkor felmerülő kérdések és válaszok mentén generálódó változásokra, és kutatásainak jelentős hányada az ezen változások mentén kirajzolódó viszonyrendszerek és hálózatok működésének megismerésében érdekelt. A komparatiztikáról viszonylag hamar bebizonyosodott, hogy kevés tartósnak mondható tulajdonsága között szerepel a tárgyával, valamint a tudományos diszciplína-fogalmának saját magára vonatkoztatásával szemben alkalmazott kritikai nézőpont. Ez különbözteti meg a többi, magát diszciplínaként definiáló humán területtől. A divat társadalmi jelentésalkotó stratégiáinak szigorú értelemben vett irodalomtudományos vizsgálata számára hasznos terepet nyújthat összehasonlító, interdiszciplináris és meta mozzanatainak összekapcsolódásával. Ilyenformán a kultúratudományok kutatási terepéül szolgáló társadalmi jelenségek, melyek működésmódjukban mediálisak, és részt vesznek a társadalmi kommunikációban, éppúgy érdekesek az összehasonlító irodalomtudomány számára poétikai szinten, ahogyan szerepük a társadalomtudományok, a közgazdaságtan vagy az esztétika számára sem mellékes.

Ha megnézzük, hogy milyen európai egyetemi tanszékek kutatási területe terjed ki a tárgykultúra divatjának elméleti megközelítésére, tapasztalhatjuk, hogy a témával nem ritkán éppen a komparatiztika tanszékek foglalkoznak. Kiváló példát szolgáltat a németországi Universität Potsdam, ahol az Általános és Összehasonlító Irodalomtudomány (*Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*) a Művé-

szet- és Médiatudományi Intézetben (*Institut für Künste und Medien*) belül működik, doktori programjának elsődleges kutatási területe pedig a divat. Az elméleti közgazdaságtan és a szociológia elenyészőnek és szakterületileg korlátozottnak mondható érdeklődése mellett Magyarországon ilyen irányú kutatásokat még a művészeti vagy iparművészeti képzésekben sem folytatnak. Talán ezt, az egyre hangsúlyosabbá váló hiányt pótolja majd az a Design- és Művészetelmélet BA szak, amelyet a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen indítanak a következő, 2007/08-as tanévtől, és amelynek elsődleges célja olyan szakemberek képzése, akik képesek a vizuális kultúra és a tárgyi világ komplex, többek között történeti, társadalmi, kommunikatív és filozófiai összefüggéseinek feltárására és elemzésére. Ez minden bizonnyal csak úgy lehet megvalósítható, ha a hallgatók tanulmányaik során a design és a vizuális művészetek filozófiai, kommunikációelméleti, művészettörténeti és társadalomtudományi elemzési módszereivel, valamint ezek integrált, interdiszciplináris alkalmazásával ismerkednek meg, egy olyan kritikai szemlélet kialakításával és alkalmazásával, amelyhez nem nélkülözhetik a komparatiztika krízisekben gazdag és magát folyamatosan újraalkotó terepét.

A TÖMEGIRODALOM APOTEÓZISA: A LAIKUS OLVASÓ MENNYBEMENETELE?

Az irodalom posztmodern korszakában¹ számos olyan kérdés került a professzionális irodalomértők asztalára, amelyeket egy modernista nézőpontból sokáig érdektelennek vagy haszontalannak ítélték. A magukat hangsúlyosan nemi, szexuális, etnikai vagy földrajzi (koloniális-posztkoloniális) alapon identifikáló irodalmak jellegzetességeinek a feltárása nyomán lassan kénytelenek voltunk ráébredni arra, hogy a szigorú kánoni előírásoknak² megfelelő többségi irodalom nagyobb hányada valójában sokkal kevesebbek irodalma, úgy is, mint befogadott, konkrét tapasztalás tárgyává tett szövegek, és úgy is, mint normatív kulturális dokumentumok. Ezzel összhangban változott meg az irodalmi szövegek státusza vagy inkább létmódja,³ hiszen az intertextualitás elméletei és az olvasó aktivizálásával kapcsolatos megfontolások felbontották a mű egynemű zártságát. Míg korábban a rejtvénytyszerűen kódolt szerzői szándék színvonalától, illetve annak sikeres rekonstruálásától függött egy alkotás esztétikai értéke, addig manapság inkább azok a szövegek számíthatnak sikerre, amelyek megfelelnek az irodalmi, sőt kulturális beágyazottság elvárásának, és egyúttal többféle, akár egymásnak ellentmondó értelmezést is elbírnak. A befogadás körülményei is átalakultak: ma már teljesen természetes, ha egy interpretáció a szövegszerű megközelítés mellett

¹ Ihab Hassan mindent magába foglaló posztmodernizmusa mellett Hans Bertens elkülöníti a fogalomnak egy olyan jelentését is, amely az 1970-es években azokat az irodalmi és kulturális jelenségeket jelölte, amelyeket „sem realistiként, sem modernistiként nem lehet besorolni.” Vö. Uő: *A posztmodern Weltanschauung és kapcsolata a modernizmussal. Bevezető áttekintés.* 31. Ford. Kálmán C. Görgy. In Bókay Antal et al. (szerk.) *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása.* Budapest, 2002, Osiris Kiadó. 20–48.

² A kánoni előírások történeti változásairól l. Jan Gorak: *A modern kánon létrehozása. Egy irodalmi eszme teremtése és válsága* című tanulmányát. Ford. Hartvig Gabriella. In Rohonyi Zoltán (szerk.): *Irodalmi kánon és kanonizáció.* Budapest, 2001, Osiris Kiadó–Láthatatlan Kollégium. 17–86.

³ Kulcsár-Szabó Zoltán szerint nem csupán a szövegek, hanem „[a]z irodalom befogadása és értelmezése a legágabb értelemben teljesen intertextuálisan kondicionált.” Vö. Uő: *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* 12. In Uő: *Hagyomány és kontextus.* Budapest, 1998, Universitas Könyvkiadó. 5–58.

interdiszciplinárisan is elkötelezett, azaz az irodalomtudományon kívül más tudományok eredményeit is felhasználja.

Amíg azonban a feminista- vagy nő-(i), a leszbikus és melegirodalom, a poszt-kolonális irodalom, valamint a bevándorlók és a különféle nemzeti etnikumok irodalmának marginális pozíciója megszűnt, vagy legalábbis a róluk megindult, szakmailag is egyre színvonalasabb beszéd révén megkezdődött egy legitimációs folyamat, addig a populáris irodalom megítélése korántsem javult ilyen látványosan.⁴ A másság iránti, viszonylag újkeletű elkötelezettség az irodalom intézményének rendkívüli rugalmasságát sejteti. A társadalomban lezajlott, az egyenlőség elvét szembe előtt tartó demokratikus folyamatokhoz az irodalom is jelentősen hozzájárult azáltal, hogy olyan szerzők olyan témáit vállalta fel, amelyek (kultur)politikai értelemben meglehetősen kényesnek számítottak; ugyanakkor a populáris irodalom diszkvalifikálásával egyértelmű állást foglalt, mintegy visszaverve a saját értékrendszerét ért belső támadásokat.

A bestsellerek elutasítása, a szórakoztató irodalom kötelező lenézése azonban sok esetben indokolatlannak tűnik, a szakmai elit olyan erőfitogtatásának, amely kritika helyett több száz éves előítéletek felidőzésén alapul, és csupán saját hatalmi pozíciójának a megőrzését vagy megerősítését szolgálja. A szakma másik szimptomatikus reakciója a hallgatás, amely a pragmatista Richard Shusterman értékelésében azért kap jelentős hangsúlyt, mert éppen a kritika elmaradásával válhat igazán kiszolgáltatottá ez a terület az ipárnak és a piacnak.⁵ Ha a valóban szakavatott olvasók sem foglalkoznak ilyen alkotásokkal, akkor hogyan volna elvárható, hogy az esetlegesen képzetlenebb olvasók világosan el tudják különíteni egymástól az egyértelmű giccset és a kanonizált munkákat, nem is beszélve azokról a finom különbségekről, amely alapján akár két populáris alkotás eltérő színvonala megállapítható? Mivel az erre hivatottak nemtörődomség vagy bizonyos esztétikai berögződések miatt a megszokott frázisok puffogtatásán kívül nem hajlandóak értelmezői munkát végezni, semmi meglepő nincs abban, hogy a popularitás továbbra is egy felettébb reflektálatlan területe marad a kultúrának.

Azok közül, akik az irodalom rendszerszintű kérdéseivel foglalkoznak, sokan majdhogynem feltűnés nélkül siklanak át a populáris irodalom létén. Jonathan

⁴ Mindez a nőirodalom kapcsán azért is figyelemreméltó, mert a 19. század második felétől kezdve a nő lesz a tömegkultúra fogyasztójának igazi prototípusa. Vö. Horváth Györgyi: *Női olvasás: fenyegető élvezetek? A női olvasó az olvasás normalizációs folyamatában.* 33. In Lóránd Zsófia et al. (szerk.): *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei.* Budapest, 2006, L'Harmattan Kiadó. 32–50.

⁵ Richard Shusterman: *Forma és funk: a populáris művészet esztétikai kihívása.* 326. In Uő: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása.* Ford. Kollár József. Pozsony – Budapest, 2003, Kalligram. 312–368.

Culler a komparatisztika jövőjét,⁶ és azon belül is az irodalom kulturális státuszát vizsgáló írásában elismeri, hogy az elmúlt évtizedekben az irodalomtudomány tárgyköre rendkívüli módon kitágult, amelynek egyik következménye, hogy a legtöbb kulturális-tudományos intézménynek, különösen az egyetemeknek infrastrukturális szinten is újra kell gondolniuk a működés és a kutatás lehetséges módozatait. Habár Culler tudatában van annak, hogy a világirodalom korábban konzisztens fogalma az utóbbi évtizedekben felettebb problematikussá vált, a kialakult helyzetet irodalmon *kívüli* tényezőkkel, diszciplináris,⁷ interdiszciplináris-kultúratudományi⁸ és földrajzi⁹ kérdésként tárgyalja, noha egy helyütt ő maga is kitér arra, hogy az irodalom jelenlegi tanulmányozásakor a populáris kultúra – és így a populáris irodalom – sem elhanyagolható terület. Ennek kifejtetlensége azonban azt sugallja, hogy az irodalom „bepolitikailag” problémátlan, paradigmaticus korszakát éli. A populáris irodalom elhanyagolásának másik szemléletes példája az irodalomtörténet háza tájékaról való: Rien T. Segers egy megújított irodalomtörténet-írásra vonatkozó javaslatában¹⁰ egy rendszer-orientált verzióval hozakodik elő, amely nem csupán a szerző, a szöveg vagy a befogadó instanciáit venné alapul, hanem az előállítás-alkotás, a terjesztés, a hatástörténet és a funkcionálás szempontjait egyszerre érvényesítené.¹¹ Az irodalmilag „emlékezetes évek (memorable years)” modellje¹² azonban egyszerre tűnik túl szűkösnak és bonyolultnak. Ha

⁶ Jonathan Culler: Whither Comparative Literature? *Comparative Critical Studies*, 2006/3. 85–97.

⁷ A komparatisztika identitásválsága arra vezethető vissza, hogy kezdeti forrás- és hatástörténeti érdeklődése a teoretikus gondolkodás felé fordult, amely később olyan általánossá vált, hogy az irodalomelméleti és irodalomtörténeti diszciplinákhoz és más tanszékekhez képest képtelen volt kijelölni olyan tényezőket – például műfaji, korszak szerinti, tematikai szempontokat –, amelyek révén nyilvánvalóvá vált volna a közöttük lévő különbség. Vö. uo. 85–86.

⁸ Mivel a komparatisták nem zárkoztak el más művészeti ágak, diszciplinák és tudományágak bevonásától, még az a kérdés is felvetődött, hogy a bölcsészettudománynak csupán egyetlen – komparatisztikai – tanszékre lenne szüksége. Culler végül kitarat emellett, hogy a komparatisztikát továbbra is főként a szűken értett irodalom tanulmányozására kell fenntartani; a kultúrakutatás pedig nemzeti kultúrák szerint szortírozva a nemzeti irodalmi tanszékek feladata lenne. Vö. uo. 88–89.

⁹ Pascale Casanova írását (*La république mondiale de lettres* [angolul: *The World Republic of Letters*]) idézve Culler úgy látja, hogy a megismerés (recognition) funkciója hagyományosan a kulturális központok, míg az újításé (innovation) a perifériákhoz köthető. Vö. uo. 94–95.

¹⁰ Rien T. Segers: How to Deal with the Writing of Literary History. A Sugession. *Neohelicon* XIII/2. 243–249.

¹¹ Vö. uo. 245.

¹² A „memorable years” vagy „memorable periods” fogalmait Segers H. Levin *Refractions: Essays in Comparative Literature* című munkájából kölcsönzi. Vö. uo. 248.

valóban komolyan vesszük a rendszerelvű megközelítést, az „emlékezetes éveket” – amelyek még a nyugati-keresztény kultúra országaiban is csupán a legritkább esetben hozhatóak fedésbe –, minimálisan négy-öt szempont alapján kellene elemezni. Ez, feltételezve egy viszonylagos történeti teljességet, komplexitásában szinte lehetetlen vállalkozás. Mivel másfelől a modell eleve csak a kiemelkedő alkotásokkal foglalkozik, irodalomtörténetileg teljesen irreális képet kapunk: egy nemzet irodalmát és kultúráját ugyanis – evidens módon – legalább annyira reprezentálják a mindennapok kulturális történései és jelenségei vagy akár hullámvölgyei, mint a nemzetközi visszhangot kapott események (például egy Nobel-díj).

Magyarországon a szakma kevés kivétellel egyáltalán nem foglalkozik a populáris irodalommal, ha mégis, vagy a megszokott közhelyek hangzanak el, vagy e közhelyeket felülvizsgálatlanul hagyva, mint valami egzotikus jelenséghez közelítenek a témához, amely pusztán különös jellege miatt, elrettentő példaként érdemel leíró-katalogizáló figyelmet.¹³ Dolgozatomban a populáris irodalom kiváltotta ellenszenv, valamint a vele kapcsolatos érdektelenség okait vizsgálva arra teszek kísérletet, hogy az alacsony és magas kultúra közötti különbséget a szakmai és a laikus befogadók között zajló – egyre kevésbé egyoldalú – vetélkedésre vezessek vissza. A populáris irodalomra vonatkozó közkeletű vádak áttekintésekor elsősorban arra fogok koncentrálni, amely ezt a területet a hozzá kapcsolt olvasóközönség adottságainak és kompetenciájának a megkérdőjelezése révén igyekszik háttérbe szorítani. Az átlagbefogadó aktivitását három olyan terület ismertetésével fogom szemléltetni, amelyek feltételezésem szerint eredményesen pótolják a laikus befogadó számára többnyire elérhetetlen tudományos fórumokat. (A populáris irodalom – amely általában egyet jelent a populáris regényekkel – helyzete nehezen feltérképezhető más művészeti ágak populáris alkotásainak a megítélése nélkül, ezért példáimat nem korlátozom kizárólag az irodalomra.)

A megfogalmazott vádak áttekintéséhez már a jelenség nevén nevezése is jó fogódzót ad, hiszen a populáris irodalom számtalan szinonim kifejezése közül szinte mindegyik valamilyen negatív attitűdről árulkodik. A tömegirodalom, szórakoztató irodalom, népszerű irodalom, szennyirodalom, szemétirodalom, kommersz irodalom, fogyasztói irodalom, ponyva, bestseller stb. elnevezések olyan bélyegei a vizsgált területnek, amelyek a normatív elhelyezésen kívül – a magas, klasszikus vagy kanonizált irodalommal ellentétben – lényegében megakadályoznak bármiféle értelmes beszédet a témával kapcsolatban. Olyan címkék, amelyek használatával túlzottan is nagyvonalú könnyedséggel könyvelnek el bármilyen alkotást, mint amely érdektelen és érdemtelen a befogadásra és az értelmezésre, gyakran úgy, hogy közben az értékítélethez szükséges elemzés elmarad. A kortárs diszkurzus fontos eredménye, hogy a negatív előítéletet sugalló számtalan megnevezés helyett kitalált

¹³ Vö. Lányi András: A tömegkultúra és a vele kapcsolatos fogalmak értelmezése. In: Uő: *Az írástudók áru(vá vá)lása*. Budapest, 1988, Magvető Kiadó. 7–28.

egy olyan fogalmat, amely már egy pozitív, de legalábbis megengedő hozzáállást sugall.¹⁴ A populáris jelző konszenzusos használata azért megfelelőbb a többinél, mert arra utal, hogy valami széles körű népszerűséget élvez, amely a nagyközönséghez a mindennapok nyelvén vagy mindenkit érintő kérdésekről szól. A várakozás, a jóindulat és a bizalom álláspontját tükrözi, habár – mint a fogalmaink többsége – ez sem képes biztosítani a teljes objektivitást. Persze ez még egyáltalán nem garancia arra, hogy a korábbi megnevezések negatív konnotációja ne ragadjon rá az újra. A honi kutatók közül sem mindenki érzékeli a szemantikai változást, így lesz például Szekeres Melindánál a populáris egyenértékű a nemkívánatossággal: az „irodalomkritika – érthetően – kevés figyelmet szentel a populáris termékeknek.”¹⁵ Vajon miért lesz széles körökben olyan érthető és elfogadott egy magát a tudás, az objektivitás és a szabadelvű korrektség alapján definiáló tudományos közösség saját jelszavait cáfoló, tudománytalan viselkedése?

Mielőtt sorra vennénk a lehetséges magyarázatokat, érdemes rögzíteni, hogy a fenti hierarchizálás már önmagában is egy hosszú függetlenedési és önállósodási folyamat eredménye. A művészetek nem mindig bírtak akkora elismertséggel, mint manapság. Platón az ideális állam kialakításakor¹⁶ a filozófiai megismerés felsőbbrendűsége mellett kiállva elvitatja a művészetétől (a festészet mellett elsősorban a tragédiaköltészetétől és Homérosztól) ezt a lehetőséget, olyan utánzó tevékenységként leírva, amely a filozófia tárgyául szolgáló ideáknak csupán mesterkélt és kétszeresen tökéletlen mását képes megjeleníteni, hiszen míg az egyszerű kézműves az ideák alapján készíti el termékét, addig a művész már csak a kézműves által készített tárgyakat utánozza. A művészet azonban nemcsak hogy alkalmatlan az igazság felfogására és így közvetítésére, hanem veszélyes is. Részben azért, mert a lélek leggyarlóbb részét szólítja meg (azt, amelyik higgadság helyett hajlamos a siránkozásra és a nevetésre, ami azért is elítélendő, mivel a „népgyűlésen és színházban összegyűlő szedett-vedett tömeg” az ilyen viselkedésre fogékony a leginkább), részben pedig azért, mert az utánzó költészet jó eséllyel „képes a tisztességet – kevés kivétellel – megméltelyezni.”¹⁷ Habár Platón művészetellenességét nehéz lenne cáfolni, egy kitételről általában megfeledeknek az olvasói. Platón ugyanis egy – igaz, felettebb aprócska – engedményt mégis csak tesz a költészetnek, amennyiben Homérosz istenhimnuszait és a jó emberek magasztalását megvalósító költészetet méltónak tartja a befogadásra,¹⁸ s így a filozófia és a

¹⁴ Vö. Richard Shusterman: *Forma és funk: a populáris művészet esztétikai kihívása*. 312.

¹⁵ Szekeres Melinda: *A populáris regények világa*. Debrecen, 1998, Kossuth Egyetemi Kiadó. 5.

¹⁶ Platón: *Az állam*. Ford. Jánosz István. Budapest, 1988⁴, Gondolat Könyvkiadó.

¹⁷ Vö. uo. 386. Kiemelés tőlem.

¹⁸ Vö. uo. 388.

költészet versenyeztetése mellett a magas és az alacsony irodalom szétválasztását is előkészítette.¹⁹ Annak ellenére, hogy Arisztotelész nyomán – aki az utánzásban a hűségesebb másolás helyett a természet szabad megközelítését értette²⁰ – bizonyos korokban az utánzás kifejezetten erénynek számított, a művészet köznapi megítélésekor újra és újra feltűnik ez a platóni ítélet: a művészet utánzó, vagyis a valósághoz képest csupán másodlagos-harmadlagos, kiegészítő, dekoratív szerepe lehet, amennyiben a külvilág passzív és hű másolása eredményeként pusztán illúziók jönnek létre. Miután a művészetek és a művészetelméletek elvetették ezt az elvet, elsősorban a populáris alkotások ellenében használták fel; az utánzás az egyike azoknak a hivatkozási pontoknak, amelyet felhasználva viszonylag könnyen illusztrálható például egy lektúr alacsony színvonala. Az alkotás, amely a hétköznapok banális, ismerős és ismétlődő sémáival foglalkozik, nem méltó a befogadói figyelemre, hiszen az alkotó erőfeszítése semmiben sem különbözik egy digitális fényképezőgép mechanikus használatától: az alkotás olyasvalamit és olyan módon jelenít meg, amire mindenki más is képes lenne.²¹ Az irodalom berkein belül az utóbbi időkben főleg a minimalizmust hozták fel igazoló példaként. A minimalizmus kapcsán sokak számára volt riasztó a nyelvi, stiláris eszközök szegénysége, a történetek egyszerű vezetése, az elbeszélői szerkezet elemi megoldásokra való szorítkozása, a szereplők valóságossága, mindennapisága, annál is inkább, mivel a posztmodern irodalom elengedhetetlen feltételévé vált a jelentésteli valóságtól való elidegenedés.²² A minimalizmus ráadásul megkapta az elfuserált, elszegényített neo-realizmus bélyegét is, amennyiben a valóságot nem annyira mélységében, mint inkább a felszínén tudta csak ábrázolni olyan eszközök segítségével, mint a felsorolás, ismétlés vagy a naiv leírás.²³

¹⁹ A költészet megismerést szolgáló funkcióját a XX. században is többen hangsúlyozták. Vö. „A felelős művészet olyan kritériumokhoz igazodik, amelyek közel járnak a megismeréshez: ilyen az összhangzó és nem összhangzó, a helyes és hamis.” Theodor W. Adorno: Fétis-karakter a zenében és a zenehallgatás regressziója. 227. Ford. Zoltai Dénes. In *Uő: Zene, filozófia, társadalom*. Budapest, 1970, Gondolat. 227–274.

²⁰ Vö. Władysław Tatarkiewicz: *Az esztétika alapfogalmai*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, 2000, Kossuth Kiadó. 195.

²¹ Goethe a panorámaképek kapcsán fogalmazta meg ellenérzéseit a fantázia elsorvadásától tartva, azt is nehezményezve, hogy az alkotói eljárást ebben az esetben akár egy gyermek is elvégezheti. Idézi Varga Tünde. *Uő: Vizuális? Populáris? Kultúra?* 15–16. In Jeney Éva–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg*. Budapest, 2006, Balassi Kiadó. 9–31.

²² Gerald Graffot idézi Hans Bertens. *Uő: i. m.* 39.

²³ Vö. „[A minimalisták] annak az osztálynak a nevében próbálnak meg beszélni, amelynek tagjai populáris filmeket és tévékomédiákat néznek, és állítólag elhiszik a reklámok üzeneteit.” Diane Stevenson: Minimalista próza és kritikai doktrína. 36. Ford. Papp Vivien Anikó. *Helikon*, 2003/1–2. 36–41.

Immanuel Kant volt talán az első, aki rendszerszerűen ásta alá a hagyományos vallásos világnépet „egységes birodalmát”,²⁴ kritikai analízise során tudományra, művészetre és moralításra felosztva a kultúrát. A művészetek *Az ítélőerő kritikájában* már nem a filozófiai megismerés megvetendő konkurrencsei, hiszen az ítélőerő képessége „önmagáért egyáltalán nem hoz létre megismerést [...], hanem csupán a kapcsolódást adja a másik két felsőbb megismerőképesség (az értelem [megismerőképesség] és az ész [vágyóképesség]) között”.²⁵ Azon az elképzelésen, amely a művészetek haszontalanságát illuzórikus, utánzó voltukból vezeti le, Kant azzal lépett túl, hogy meghatározásakor a művészetet elhatárolja a természettől, a tudománytól, a kézművességtől és a játéktól, és majd csak a művészeteken belül különbözteti meg a szép és a kellemes művészeteket. Így ugyan megszűnt a filozófia és a művészetek közötti éles törés, a probléma viszont újratermelődött egy másik szinten, ezúttal a művészetek belügyeként, ahol a platóni gondolatmenettel ellentétben a szép művészet épp azért lesz magasabb rendű, mert itt „az öröm a megjelenítésekkel mint megismerésmódokkal”²⁶ kapcsolódik össze.²⁷ Ezzel szemben az öröm a kellemes művészetek – mint például a társalgás, a gasztronómiai élvezetek, a szerencsejáték, a vicceselés és bizonyos értelemben a zene – esetében a megjelenítéseket mint pusztán érzeteket kíséri. A szép művészetek felosztásakor az első hely a költészetet illeti meg; ezt követi az ékesszólás, majd a képzőművészetek (ezen belül is első a festészet); a zene érdekes módon hol a kellemes művészetekhez kerül,²⁸ hol pedig a szép művészetekhez, itt viszont nem egyértelmű, hogy rögtön a költészet után vagy pedig sereghajtóként a képzőművészetek alatt találná meg a helyét.²⁹

A művészetek hierarchiába állítása évszázadokra rögzítette a verbális művészetek, elsősorban az irodalom felsőbbrendűségét a vizuális művészetekkel szemben: Varga Tünde szerint cseppet sem véletlen, hogy „a tömegkultúra előtörésével szemben felhozott érvek hasonlítanak azokhoz az ellenvetésekhez, amelyeket a romantika szerzői fogalmaztak meg saját koruk populáris jelenségeivel szemben.”³⁰ Amikor a Gutenberg-galaxis jövőjéért aggódók a populáris kultúra döntően vizuális alkotásait rágalmazzák, többnyire a televízió, a mozi és a számítógép nyújtotta

²⁴ Richard Shusterman: A rap művészete. 388. In Uő: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. Ford. Kollár József. 369–427.

²⁵ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. 59–60. Ford. Papp Zoltán. Második, javított kiadás. Budapest, 2003, Osiris–Gond-Cura Alapítvány. (Megjegyzés tölem.)

²⁶ Uo. 221.

²⁷ Kantnál a költészet természete szerint nem utánzó, hiszen a természetet mint jelenséget olyan látványok szerint szemléli és ítéli meg, amilyeneket a természet nem kínál önmagától sem az érzék, sem az értelem számára a tapasztalatban. Vö. uo. 243.

²⁸ Uo. 241.

²⁹ Uo. 245–246.

³⁰ Varga Tünde: i. m. 9.

élvezet illékonyágára, a szórakozás üres örömére, az előre gyártott panelek passzív befogadására és a kereskedelmi mogulok manipulációjára hivatkoznak. A vizuális kultúra terjedése sokak számára idézi fel az értékvesztés és az értékválság képzetét, jóllehet az írásos és a képi kultúra arányainak a kiegyenlítődése okán megfújta kulturális vészriadó sokkal inkább az új médiumoktól való idegenkedésről árulkodik. A média ritusaival³¹ foglalkozó Császi Lajos hitelesen mutatja be a telenovellák, a reklámok, a hírműsorok és egyéb médiaesemények elemzésén keresztül, hogy a televízió nem csupán a szabadidő kitöltésének egyik lehetséges formája; a rekreáció mellett információközvetítő, közösségteremtő ereje sem elhanyagolható, sőt, olyan esztétikai elvek és morális eszmék hordozója lehet, amelyek közvetítését korábban a művészetek, a társadalomtudományok vagy a közoktatás végezték el.

Az írásos és a képi kultúra hierarchikus viszonyához hasonlóan rögzült a szép és kellemes művészetek, illetve az elit és populáris irodalmak éles szembeállítása. Richard Shusterman a populáris kultúrával szemben bejáratott vádak esztétikaiakra és nem-esztétikaiakra osztja; a populáris alkotások elnevezéseinek érdekessége, hogy általuk elsősorban az utóbbi szempont érvényesül, noha az előbbieknél álcájában. Míg a ponyva, a szemét irodalom vagy a szennyirodalom az esztétikai alacsonyrendűségről árulkodik, addig a fogyasztói és szórakoztató jelzők funkcionális megnevezések; a népszerű, populáris vagy tömegirodalom a befogadók széles bázisára utal, a kommersz, a bestseller pedig egy gazdasági-kereskedelmi befolyásoltságra.

Shusterman az esztétikai vádak csoportjából elsőként említi, hogy egy bejáratott felfogás szerint a populáris alkotások nem képesek valódi esztétikai élményt nyújtani;³² vagy azért, mert az élvezet másodlagos, hamis vagy felszínes, vagy azért, mert a költészet örök szépségéhez képest mulandó, nem tartós érzeteket kapunk. Az esztétikai élmény valóságának elméleti megkérdőjelezése azonban nem veheti fel a versenyt a tapasztalati tényekkel (amelyeket ráadásul nehéz is ellenőrizni) – Shusterman itt a rockzene kiváltotta mámorító jó érzést hozza fel igazoló ellenpéldaként. Könnyen belátható, hogy ennek mintájára egy kalandfilm megtekintéséhez vagy egy bűnügyi regény elolvasásához kapcsolódó esztétikai élmény megkérdőjelezése egészen mulatságos következményekkel járhat a hitetlenkedőkre nézve. A tartós öröm követelményét többek között a vágy és a kielégülés logikája lehetetleníti el: az úgynevezett örök szépséget hordozó műveknek elvileg meg kellene akadályozniuk bármilyen más, újabb alkotás létrejöttét. Shusterman mindemellett arra is rámutat, hogy az ilyen szépség-felfogás

³¹ Császi Lajos: A rítus neodurkheimi szociológiája: morál és mimézis. 84. In Uő: *A média ritusai*. Budapest, 2002, Osiris – MTA – ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport. 60–85.

³² Vő. Richard Shusterman: Forma és funk: a populáris művészet esztétikai kihívása. 327–336.

részben egy stabilitás iránti eltúlzott vágyból fakad, részben pedig olyan transzcendentális szférák iránti elkötelezettségéből, mint amilyen a platóni ideák világa, a keresztény túlvilági élet vagy a marxista alapokon szerveződő társadalmak utópiája; az örök szépség hajszolása valójában a földi örömök elutasításának az álcája, egy aszketikus ethosz megnyilvánulása.³³ Az aszketikus világkép népszerűségére itt elég, ha az Adorno–Horkheimer szerzőpárost idézzük: „A vidámság olyan gyógyfürdő, amelyet a szórakoztatóipar állandóan elrendel; a nevetést a boldogsággal való ámitás eszközévé teszi. A boldogság pillanatai nem ismerik a nevetést, csak az operettek és később a filmek mutatják be a szexust harsány kacagással. [...] A hazug társadalomban a nevetés betegségként támad a boldogságra, és bevonja azt méltatlan totalitásába. A nevetők közössége az emberiség paródiája. [...] Az öröm azonban komoly dolog: res severa verum gaudium.”³⁴

Az esztétikai vádak második csoportja a populáris alkotásoknak azt rója fel, hogy nincs bennük esztétikai kihívás: részint képtelenek megbirkózni az élet kihívásaival (nem elég reprezentatívok), részint „hiján vannak a megfelelő komplexitásnak, kidolgozottságnak és azoknak a jelentésrétegeknek, amelyek képesek szellemileg ösztönző hatást gyakorolni vagy »komoly érdeklődést fenntartani«.”³⁵ A valóság reprezentációjának az elégtelenségére vonatkozó állítás két okból is komolytalannak tűnik: egyfelől a mimetikus művészetek platóni kritikája kapcsán már kiderült, hogy az esztétika története bizonyos korszakokban éppen az utánzás, a valóságközpontúság elutasításának kedvezett; másfelől Bertens megközelítése szerint a kortárs posztmodern irodalom szintén a valóságtól való elidegenedés különböző ábrázolásait részesíti előnyben. Igencsak árulkodó, hogy ugyanez az érvelés máskor fordított irányban halad; Adorno és Horkheimer azt nehezményezik, hogy „minél sűrűbben és hiánytalanabban kettőzik meg technikái az empirikus tárgyakat, annál könnyebben sikerül ma a megtévesztés, hogy a kinti világ töretlen folytatása annak, amit a moziban megismertek. [...] a kiszolgáltatott nézőt arra tanítja, hogy közvetlenül azonosítsa a filmet a valósággal”.³⁶ A vádnak azt a részét, amely a populáris alkotások szellemtelenségét és unalmasságát állítja előtérbe, Shusterman azzal szereli le, hogy elismeri ugyan, hogy a tömegmédia termékeinek egy része ilyen, ám hangsúlyozza: az általánosítás abból fakad, hogy a

³³ Vö. uo. 335.

³⁴ Max Horkheimer–Theodor W. Adorno: A kultúripar. A felvilágosodás mint a tömegek becsapása. 170. In Uők: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Ford. Bayer József et al. Budapest, 1990, Gondolat–Atlantisz Medvetánc. 147–200. A nevetés ellen intézett kirohanás azért is hat furcsának, mert még maga Kant is elismeri a nevetés létjogosultságát és egészséges hatását. Vö. Immanuel Kant, i. m. 249–251.

³⁵ Vö. Richard Shusterman: Forma és funk: a populáris művészet esztétikai kihívása. 344.

³⁶ Max Horkheimer–Theodor W. Adorno: A kultúripar. A felvilágosodás mint a tömegek becsapása. 153–154.

populáris kultúra kritikusai gyakran befogadói tapasztalat nélkül, vagy ami még rosszabb, a megértés hiányában ítéleznek, amely mögött a kulturális előítéletek évszázadok óta olajozott mechanikája rejlik.

A kreativitás és az eredetiség hiányával operáló kritika Shusterman szerint a polgári liberalizmus individualista ideológiájából meríti erejét, vagyis abból a felfogásból, hogy tradicionálisan az alkotás és a befogadás folyamatai is az egyéntől, illetve az egyén képzelőerejétől függő aktusok. A közösség a művészetben csak a kreativitás kerékkötője lehet, és mivel a populáris kultúra egyik jellemző jegye, hogy sok emberhez szól – vagyis sok befogadó igényének kénytelen megfelelni –, az ilyen alkotások csupán nagyon alacsony kreativitásról tudhatnak számot adni. Ez a sznob érvelés ott hibázik, hogy kizárólag azoknak az alkotásoknak szavaz bizalmat, amelyek csupán kevés embernek tetszenek. Másfelől egyáltalán nem ad magyarázatot nem kevés magas művészeti alkotás mindent elsöprő népszerűségére: hogyan lehet Shakespeare a nyugati irodalom legkanonikusabb figurája, ha szinte mindenki elismerően nyilatkozik drámáiról, a színházakban megrendezett előadásokról, de még a filmfeldolgozásokról is? Az eredetiség hiányáról szóló érv ehhez hasonlóan nyakatekertnek tűnik, és leginkább annak a kulturális modellnek a továbbélését bizonyítja, amelyet Hans Naumann állított fel a magas és a népi kultúra viszonyáról:³⁷ ezek szerint a népi kultúra nem lenne egyéb, mint a magas kultúrából leszivárgó kulturális javak egyszerűbb, közhelyesebb foglalata. Ez a vád tagadja a populáris és a magas kultúra élő, kölcsönös kapcsolatát, és egyáltalán nem vesz tudomást arról, hogy a magas kultúra alkotásai is meríthetnek ötletet és inspirációt populáris alkotásokból. Közismert például, hogy a Faust-monda, amely Goethe nyomán vált a nyugati kultúra egyik legalapvetőbb történetévé, először egy 1587-es népkönyvben látott napvilágot, s csak később került olyan szerzők tollára, mint Christopher Marlowe (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1604), Friedrich Müller (*Fausts Leben dramatisiert*, 1778), Friedrich Maximilien von Klinger (*Fausts Leben, Thaten und Höllenfart*, 1791), vagy épp Goethe. A vád megfogalmazói úgy tesznek, mintha az intertextualitás a magas irodalom határainál egyszer s mindenkorra leeresztette volna a sorompókat, ahol csak a kanonizált szövegek csempészárúja juthat át a túloldalra. Parti Nagy Lajos álnéven megjelentetett „habszódíája” épp azért elsöprően vicces, mert a lányregény és a lektúr elemeivel operálva egyszerre parodizál és bírál egy mindmáig népszerű műfajt, ugyanakkor a parodizált szövegek jellemző stílusjegyeit a szerző sikerrel emeli át egy másik, elfogadottabb irodalmi regiszterbe, s ezáltal mintegy újrahasznosít egy haszontalannak ítélt műfajt. Egy másik figyelemreméltó példa, hogy a műkedvelő magyar Stephen King-olvasók még egy filológiai gyűjtésnek is nekivágtak, amely-

³⁷ Klaniczay Gábor: Gondolatok a népi kultúra, a szubkultúra és az ellenkultúra viszonyáról. 18–19. In *Uő: Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Második, javított kiadás. Budapest, 2004, Noran. 17–24.

nek során több száz Stephen King-utalást szedtek össze a legkülönfélébb szövegekből, filmekből, sorozatokból, rajzfilmekből, TV-műsorokból, zenékből és számítógépes játékokból.³⁸

A formanélküliség vádja egyszerre utal arra, hogy a populáris alkotások előnyben részesítik a tartalmat a formával szemben, hogy stílusukban igénytelenek, vagy össze nem illő regisztereket használnak, valamint hogy nem helyeznek kellő hangsúlyt arra a mediális közegre, amelyben megjelennek. A korábbihoz hasonlóan itt is az intertextualitást lehet felhozni a védelem oldalán, újra csak Stephen King egyes regényeit példának állítva: egyes regényei az intratextualitás révén egy közös világot hoznak létre, ahol más regények eseményeire vagy alakjaira történő utalás fontos szerepet tölthet be az aktuális történet menetében. A szereplők néha más populáris szerzőket idéznek, beszámolva akár olvasmányélményeikről vagy csak megemlítve, hogy az adott krimi izgalmas; az utalások máskor viszont a magas irodalom szférájából származnak, sőt a választott mottók igen nagy számban elismert íróktól vagy filozófusoktól valók. Mindennek tetejébe nagyon sok King-regény főhőse író: némelyik mind a popularitás, mind a magas irodalom területén otthonosan mozog, még ha eltérő sikerrel is. Legalább három olyan regényt – *A ragyogást*, a *Tortúrát* és a *Halálos árnyékot*³⁹ – érdemes megemlíteni, amelyek metafikcionális szerkezete lehetővé teszi, hogy a horrorális eseményeket a regényírás vagy épp a populáris és magas irodalom közötti választás dilemmájának az allegóriájaként olvassuk.

A következő kérdéses pont az esztétikai autonómia és ellenállás hiánya, amely az esztétikai szempontok alárendelését jelenti más, elsősorban kereskedelmi érdekeknek, illetve hogy a populáris alkotások szolgai módon meghajolnak a magas művészet felsőbbrendűsége előtt. Ez utóbbit Shusterman az esztétikai legitimáció olyan formái alapján nevezi tévesnek, mint a különböző filmfesztiválok, díjak, könyves elismerések, és a tömegmédiában, illetve könyvekben és folyóiratokban megjelenő kritikák, amelyek az esztétikai elismerés iránti ragaszkodás és a tulajdonképpeni elismerés legbiztosabb jeleiként érthetőek. Mindezt az is megerősíti, hogy a populáris művészek alkotásaiban témaként – miként ezt Stephen King esetében láttuk – ugyanúgy képes megjelenni a művészi státus kérdése, mint bármely magas kulturális alkotásában.

A kereskedelmi érdekek kiszolgálásának kérdése azonban már átvezet bennünket a nem-esztétikai vádak köréhez, amelyek általában a populáris művészet

³⁸ Stephen King *H. Q.* Elérhető: <http://web.exnetet.hu/sk/index1.htm>, 2007. március 10.

³⁹ Stephen King: *A ragyogás*. Ford. Prekop Gabriella. Budapest, 2006, Európa Könyvkiadó. Uő: *Tortúra*. Ford. Szántó Judit. Budapest, 1990, Árkádia. Uő: *Halálos árnyék*. Ford. Szántó Péter. Budapest, 1993, Európa Kiadó. Stephen King honi népszerűségére és elfogadottságára jellemző, hogy a korábbi számtalan kiadás ellenére az Európa Kiadó nemrégiben indított útjára egy újabb kiadás-szériát, ezúttal azonban már keményfedeles formátumban.

káros társadalmi, kulturális, politikai és gazdasági hatását emelik ki. Az első ezek közül, hogy a tömegkultúra nem egyéb, mint hatalmas üzlet, amelynek során a tömegeket olyan ismerős értékek és élvezetek felkínálásával zsákmányolják ki, amelyek nem többek szépen csomagolt, csillogó szemétnél. Ráadásul a kultúra monopóliumai, vagyis a kizsákmányolók maguk is kiszolgáltatottak a még hatalmasabb ipari mágánásoknak, akik az acél-, a kőolaj-, a villamos- és vegyipar irányítói.⁴⁰ Shusterman szerint a kultúra és az üzlet egyre szorosabb összefonódásának a megállapítása helytálló, de nem lehet a popularitás kizárólagos tüneteként említeni, hiszen a magas művészet egyik motivációja ugyanúgy lehet a várható profit, valamint az egyes alkotások megvalósításához és terjesztéséhez, a művészet intézményes fenntartásához tagadhatatlanul szüksége van pénzre. Ugyanakkor a kommercializmus a termelés módjára is vonatkozik: az alkotók egyrészt a mennyiségi szempontok miatt olyan könnyen kezelhető sémákat alkalmaznak, ami az esztétikai színvonal rovására megy, azaz „a művész önálló alkotóból futószalag mellett dolgozó bérmunkássá redukálódik”,⁴¹ másrészt az ipari előállítás automatizálása és szabványai miatt a „mechanikusan differenciált termékek végül minduntalan egyformának bizonyulnak.”⁴² Valójában a magas művészet ugyanúgy felhasználja az ipar és a technológia vívmányait; a kedvtelésből létrehozott, pusztán a „műzsák” hangjára figyelő magas irodalmi műveket pedig egy kezünkön meg tudnánk számolni a kortárs irodalomban. Ennek ellenére a kultúra és a pénz viszonya továbbra is tabu; noha a kulturális és a gazdasági tőke közötti nyilvánvaló viszony elismerése még korántsem jelenti a kultúra autonómiájának a megszűnését (ahogy a gazdasági tőke átválthatósága a kulturális tőkére sem eredményezi automatikusan a gazdaság autonómiájának a megszűnését, úgy fordítva sem igaz a képlet⁴³).

Kulturális értelemben a populáris szférának azt róják fel, hogy az ilyen termékek népszerűsége gyengíti a magas művészetet (és az általuk hordozott olyan

⁴⁰ Max Horkheimer–Theodor W. Adorno: A kultúripar. A felvilágosodás mint a tömegek becsapása. 150.

⁴¹ Richard Shusterman: Forma és funk: a populáris művészet esztétikai kihívása. 321.

⁴² Max Horkheimer–Theodor W. Adorno: A kultúripar. A felvilágosodás mint a tömegek becsapása. 150. Itt azonban részben kifogásolható, hogy egyik példájuk, a *General Motors* és *Chrysler* hasonlósága nem szoros értelemben vett kulturális kérdés, vagyis az érv azért becsapós, mert az analógiát komolyan véve az ipar területéről vett példával támasztják alá a kulturális párhuzam érvényességét, míg a másik példájukban a *Warner Brothers* és *Metro Goldwin Mayer* hasonlóságára térnek ki, ahol azonban egyetlen példát sem hoznak a tulajdonképpeni kínálat egyformaságára.

⁴³ Peter V. Zima magyarázatában a művészi autonómia hanyatlása egyértelműen összefügg egy mindinkább populáris és kereskedelmi esztétika beköszöntével. Vö. Uő: The End of Artistic Autonomy? 65. In Barend van Heusden–Liesbeth Korthals Altes (eds): *Aesthetic Autonomy: Problems and Perspectives*. Leuven–Paris–Dudley, 2004, Peeters. 59–71.

eszményeket, mint mondjuk az örök szépség), mivel mind az alkotókat, mind a befogadókat elcsábítják, az előbbieket arra kényszerítve, hogy feladják korábbi autonómiájukat, vagy pedig vállalják, hogy műveik kevesebb figyelmet kapnak. Itt arról feledkeznek meg, hogy a magas irodalom a közoktatás és a felsőoktatás révén kezdettől nagyobb reklámban részesül; a populáris alkotások esetleges korlátozása pedig olyan előnyt biztosítana az előbbi számára, amely ellentmond mind a kapitalista verseny, mind az esélyegyenlőség demokratikus felfogásának, ráadásul ennek kivételezése alapvető emberi jogokat is sértene. Az a megdöbbenően naiv vagy inkább naivitásában is otrombán autoriter kijelentés, hogy „ha a rádiók és a mozik legnagyobb részét leállítanák, a fogyasztók valószínűleg nem veszítenének sokat”,⁴⁴ nagyon is közel áll ahhoz a felfogáshoz, amely a kultúrában csupán a társadalmi élet nélkülözhető díszítményét látja. Különösen cinikusnak tűnik egy ilyen hozzáállás, hogy Clifford Geertz óta tudjuk, „nem létezik a kultúrától független emberi természet”, vagyis a biológiai, pszichológiai, gazdasági és szociológiai-társadalmi rendszerekhez képest a kultúra nem az emberi lét ékítménye, hanem annak – a többi rendszerrel egyenértékű – feltétele.⁴⁵ Noha Shusterman a populáris kultúra termékeinek az esztétikai rehabilitációját kísérli meg, programja – a filozófiai pragmatista hagyományokat követve egyfajta tevőleges meliorizmust, vagyis javítást hirdet⁴⁶ – mégsem a magas művészet ellenében alakul. Legfontosabb belátása, hogy ha a művészetet szeretnénk megvédeni és újragondolni, az nem történhet sem a populáris, sem a magas kultúra kárára. A két terület között mesterségesen létrehozott és fenntartott háborús övezet felszámolása révén nem csupán a populáris alkotások nyerhetik el a művészeteken belül az őket megillető polgárjogot, de a magas művészethez tapadó előítéletek – miszerint az általuk okozott esztétikai élvezet kizárólag intellektuális eredetű, amely elsősorban az érdeknélküli szemlélődésnek, a szellemi komolyságnak kedvez, és amely főképp a szakmai elit kiváltsága – felülvizsgálata révén ezek az alkotások is újra „életközeli” helyzetbe

⁴⁴ Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, i. m. 168.

⁴⁵ Vö. Clifford Geertz: A kultúra fogalmának hatása az ember fogalmára. 71., 69. Ford. Balla Péter. *Kultúra és Közösség* 1988/4. 67–75.

⁴⁶ Shusterman álláspontja szerint a pusztá kritika még nem elég, habár elengedhetetlen feltétele a művészet újragondolásának. Programjában egyébként kiemelt szerepet kap a szomatikus esztétika gondolatköre, amely a részben a testi jóérzést, részben a testtel kapcsolatos esztétikai tapasztalatokat helyezi előtérbe, mint az esztétika modern történetének a kezdeteitől – Alexander Gottlieb Baumgarten esztétikájától fogva – legelhanyagoltabb területét, amelyhez az évszázadok során a legtöbb előítélet és visszaütés is társult. A program kivitelezhetőségével szemben elsősorban infrastrukturális-intézményi körülményeket lehetne felhozni. Vö. Uő: Szomaesztétika: javaslat egy új diszciplínára. In Uő: i. m. 469–504.

hozhatóak. Vagyis Shusterman az ellentétek kiélézése helyett az ezt a helyzetet eredményező kulturális előítéletek kritikáját hirdeti meg.⁴⁷

Ezekhez az előítéletekhez sorolja azt is, amikor a tömegkultúra jelenségei kapcsán újra és újra előkerül veszedelmes társadalmi hatásuk, méghozzá újabb totalitáriánus államok fenyegetésének a képében. Horkheimer és Adorno újra és újra kitérnek arra, hogy a tömegek gazdasági kizsákmányolása, a kritikátlan, vélemény nélküli passzív befogadás, az alantas, a pornográfia és a stilizált erőszak utáni vágyak kielégítése védtelenné teszi a célközönséget a kultúra mágnásainak és menedzsereinek a manipulációjával szemben;⁴⁸ a kultúra homogenizálása pedig mindig a kulturális tisztogatási akciók előzménye, amelyek viszont a különféle ideológiai indíttatású diktatúrák velejárói. „A kultúra monopóliumai velük [az ipari mágnásokkal] összevetve gyengék és függő helyzetben vannak. Igyekezniök kell, hogy az igazi hatalmasok kedvére tegyenek, nehogy saját tömegtársadalombeli szférájukat, amelynek speciális árutípusa még így is túlságosan kötődik a kedélyes liberalizmushoz és a zsidó intellektuelekhez, egy tisztogatási akció következményeinek vessék alá” – írják.⁴⁹ Ez a forgatókönyv azonban éppúgy erőltetettnek hat, mint amikor a testi jólét szolgálatára létrejött fitnessz és wellness intézmények kapcsán egyesek képtelenek elvonatkoztatni a fasiszta test-eszménytől és ezen keresztül a fasiszmus feltámadásának a rémképétől. Habár a tömegpszichózis és a totalitáriánus rendszerek kapcsolatát számos regény és film dolgozta fel – közülük is az egyik legújabb, az *Equilibrium*⁵⁰ egy művészetek nélküli lehetséges világot ábrázol, ahol a kultúra kommandósai minden könyvet, festményt és szobrot megsemmisítenek a gazdasági és genetikai egyenlőség kiteljesítésének az érdekében –, a populáris alkotások közvetlen módon sohasem lesznek alkalmasak arra, hogy általuk diktatúrákat hozzanak létre. Közismert tény, hogy a fasiszmus ugyanúgy megtalálta a maga ideológiájának művészi és filozófiai előképeit, mint a kommunizmus, ezek azonban technikailag semmiben sem különböznek például azoktól az ideológiai eljárásoktól, amelyek a 19. században a nemzeti öngazolás végett életre hívták a nemzeti mitológiát feldolgozó irodalmi, képzőművészeti és

⁴⁷ Mindezt az is bizonyítja, hogy a populáris kultúra védelme mellett a magas kultúra védelmének is önálló fejezetet szentel a könyvében, l. Esztétikai ideológia, esztétikai nevelés és a művészetek kritikai értékelése. In Uő: i. m. 267–311.

⁴⁸ Paul Virilio a World Trade Centert ért terrortámadás és a 21. században növekvő terrorfenyegetettség ürügyén írt könyvében a kultúra menedzsereit olyan pénzéhes, kétes alakokként írja, le, akik a művészetet a tudománnyal és a reklámmal kombinálva lehetetlenítik és hiteltelenítik el a művészek tevékenységét. Vő. Uő: *Ground Zero*. Ford. Chris Turner. London–New York, 2002, Verso. 70–71.

⁴⁹ Max Horkheimer–Theodor W. Adorno: A kultúripar. A felvilágosodás mint a tömegek becsapása. 150.

⁵⁰ Kurt Wimmer (rend): *Equilibrium*, 2002.

zenei alkotásokat. A populáris művészetek és a totalitáriánus rendszerek kapcsolata másfelől a hagyományos médiumokkal szembeállított rádiótól, televíziótól és számítógéptől való civilizatorikus idegenkedésnek tudható be; a rádiót és a mozit egyként felhasználó náci propaganda létéből viszont nem következik szükség-szerűen, hogy az újabb médiumok kulturális termékei is hasonló propagandisztikus funkciókat töltsenek be.⁵¹ Az ideológiai elkötelezettség nem egyenlő a diktatúrával.

A harmadik szempont, hogy a populáris alkotások nemcsak hogy képtelenek a fennálló rend kritikájára, hanem ki is szolgálják azt, az éppen aktuális politikai vagy ideológiai hatalom szája ízének megfelelően. Shusterman ennek ellenkezője mellett kiállva végzi el egy rapszám dalszövegének az elemzését, amelynek során kiderül, hogy még a populáris művészeteken belül is sokáig lenézett műfaj képes megfelelni – a formai egyszerűség ellenére – a jelentésbeli komplexitás és a társadalmi kritika követelményeinek.

Az utolsó vád a legegyszerűbb, habár sokszor csak bújtatva, más indokokkal körbebástyázva, közvetve jelenik meg: a populáris alkotások egyszerűen azért rossz-
szak, mert eleve olyan emberek számára készültek, akik iskolázottságuk, műveltségük vagy ízlésük miatt nem képesek vagy nem hajlandóak a magas művészet befogadására. A szórakozató kultúripart nemritkán úgy írják le, mint amely rafinált üzleti fogásaival, agyafűrt reklámjaival és egyéb, már-már machiavellisztikus fogásaival teljesen behálózta a tömegeket, és így a „fogyasztó számára nincs már mit klasszifikálni, ami ne lenne előre készen a termelés sematizmusában.”⁵² A populáris kultúra más kritikussai is előszeretettel fejezik ki sajnálatukat a kondicionált fogyasztás sokasodó áldozatai fölött. Ez az összeesküvésszagú kijelentés és az ehhez hasonló nyilatkozatok a gonosz kultúriparosok manipulatív tevékenységéről rántják le a leplet. Arról a folyamatról, melynek során a tömegek igényeinek feltérképezését követően olyan populáris termékeket állítanak elő, amelyek előre kiszámítható reakciókra készítetik a befogadókat: „a termék ír elő minden reakciót, mégpedig nem tárgyi összefüggés révén – amely szétesik, mihelyt igénybeveszi a gondolkodást –, hanem jelzések útján.”⁵³ Ugyanakkor a fogyasztók egész tömegeit ítélik el, a populáris művészetek befogadóit olyan passzív, magatehetetlen, öntudatlan és kiszolgáltatott szellemi véglényekként elképzelve, akik adottságaik okán még ha akarnák, sem kerülhetnék el ezt a kulturális sorsot. A televízió nézettségi adatai, a mozik toplistái és a könyvesboltok eladási mutatói látszólag megerősítik ezt az elképzélést, hiszen ezek az adatok éppen amellelt tanúskodnak, hogy többnyire a szórakozató jellegű, sokat reklámozott termékek lesznek a legnépszerűb-

⁵¹ Virilio Hannah Arendtre hivatkozva tárgyalja a hitleri propaganda és a korabeli amerikai hirdetési szokások összefüggéseit, amennyiben az előbbi az utóbbinak köszönheti a létét. Vö. Uő: i. m. 70.

⁵² Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: i. m. 152.

⁵³ Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: i. m. 166.

bek. Ám ezek az adatok bármennyire is árnyalt képet mutatnak a népszerű tematikus vagy műfaji elkötelezettségéről és érdeklődéséről, maga a befogadás mikéntje, az esztétikai ítélet előjele vagy a hatás mibenléte mégsem szűrhető le belőlük. Vagyis a befogadás ténye ugyan adottnak tekinthető, ám semmi sem derül ki az elfogyasztott termék és a fogyasztó közötti viszonyról, amelyről egy professzionális befogadó természetes módon számol be kritikájában, beszámolójában vagy tanulmányában, esetleg egy stúdióban felvett kulturális beszélgetés keretei között. A tömegkultúra befogadónak – vagy ahogy máshol megnevezik őket: laikus, nem szakmabeli, fogyasztó olvasóinak és nézőinek – akár akaratlan, akár tudatos lenézésének a magyarázata részben a tömegről kialakított szociológiai, filozófiai képek és modellek kulturális karrierjében,⁵⁴ valamint némaságukban rejlik; abban, hogy értelmezésükről, az alkotások rájuk gyakorolt hatásáról csak a legritkább esetben adnak számot az akadémikus és egyéb szakmai körökben elfogadott módon. A tudományosság feltételeinek megfelelő, és még inkább a rögzített, ellenőrizhető véleményalkotás hiányában a tömegek kritikusai hajlamosak a passzivitás és a kritikátlanság jegyeivel felruházni a laikus olvasókat és nézőket, holott a helyzet inkább az, hogy valószínűleg kényelmesebb a tömegekre vonatkozó sarkos filozófiai megfontolások alapján az ellenőrizetlen feltételezéseket vagy a korábbi évtizedek állapotát tükröző jelenségeket a jelenben is érvényes kész tényekként előadni, mintsem erőfeszítéseket tenni annak érdekében, hogy megtudjuk, hogyan is zajlik akár csak egyetlen átlagolvasó vagy néző úgynevezett fogyasztása; nem is szólva azokról a mechanizmusokról, amelyek a tömegek szórakozását jellemzik. Adorno például egy ilyen felmérés értelmét azzal kérdőjelezi meg, hogy már a kivitelezhetőségével kapcsolatban is aggályait fejezi ki (néhol szinte mulatságos körmönfontással): „De ha valaki megkísérelné, hogy a zene fétisjellegét a hallgatók reakcióinak kikutatásával, interjúk és kérdőívek segítségével „verifikálja”, azt váratlan zaklatások érnék. [...] Már akkor, amikor egy hallgatónak felvetik a tetszésre, illetőleg nemtetszésre vonatkozó primitív kérdést, az az összmechanizmus lép működésbe, amelyről úgy vélik, hogy az erre a kérdésre való redukcióval áttetszővé tehető és kiküszöbölhető. Ha azonban még arra is törekszenek, hogy az elemi kísérleti feltételeket olyanokkal helyettesítsék, amelyek számolnak a hallgatónak a mechanizmustól való reális függőségével, akkor a kísérleti módszer mindenfajta komplikációja nem csupán az eredmények

⁵⁴ Pataki Ferenc részletesen ír a tömegek lehetséges viselkedési formáiról, egyfajta tömeg-tipológiát létrehozva. Habár a szociológiai szinten felfogott – agresszív, menekülő, mohó, szórakozó, áhítatos, demonstráló, globális – tömeg és a kulturális tömeg megítélése között nyilvánvaló az áthallás, itt idő hiányában csak megemlítjük, mint egyik lehetséges magyarázatát a populáris kultúra és irodalom kedvezőtlen megítélésének. A tömegről alkotott szociológiai, kultúrantropológiai, pszichológiai és filozófiai felfogások áttekintése önmagában is egy lehetséges kutatás témája lehetne. Vö. Uő: *A tömegek évszázada*. Budapest, 1998, Osiris Kiadó.

interpretálhatóságát nehezíti meg, hanem felfokozza a kísérleti személyek ellenállását, és még mélyebbre taszítja őket abba a konformista magatartásmódba, amelyben mentnek érzik magukat a leplezés veszélyétől.”⁵⁵

Habár a strukturalizmustól kezdve a recepcióesztétikán és a hermeneutikán át egészen a dekonstrukcióig és a pragmatizmusig mindegyik elméleti iskola ilyen vagy olyan módon a befogadók újkeletű aktivitását hirdette, a tömegek némasága mégsem szűnt meg. Ez részint annak tudható be, hogy az értelmezések egyenlőségének az elvét éppen azok a bonyolultan kifejtett elméleti alapvetések gátolták gyakorlati megvalósulásukban, amelyek ezt a programot célul tűzték ki. Egyik elmélet sem tudta ugyanis megállni, hogy ne alakítsa ki annak a szuperolvasónak az eszményképét, amely az adott elméleti rendszernek leginkább megfelelően képes elszámolni esztétikai élményével (ez többnyire egyébként egybeesett az adott iskola képviselőjének a személyével). Ugyan kétségtelen, hogy a kultúra rendszerét tudományos mérce szerint egyre rétegzettebb módon sikerült leírni, ám a sokáig a szerzői intenciók kisilabizálására kárhóztatott nagyközönség ebből vajmi keveset profitált⁵⁶. Különösen Magyarországon, ahol a közoktatás még mindig az érettségi vizsga bővületében foglalkozik az irodalommal, elsősorban a történeti összefüggéseket és életrajzokat szem előtt tartva, miközben a tulajdonképpeni érettségizettek jelentős hányada továbbra sem talál élvezetet az olvasásban, hiszen nincsenek eszközei és stratégiái egy szöveg komplex feldolgozásához; nemhogy az önálló értelmezés, de még a szövegösszefüggések megértése is gondot okozhat.⁵⁷ A tömegek kulturális némaságáért a szükséges fórumok hiánya is felelős volt, egy átlagolvasónak a legutóbbi időkhöz egyáltalán nem vagy csak korlátozott lehetőségei voltak arra, hogy tapasztalatait szervezett keretek között, maradandóan ossza meg másokkal. A legfontosabb fordulat az Internet elterjedésével következett be, amely a hipertextualitás felkínálásával nem csupán a dokumentumok könnyebb, gyorsabb és pontosabb hozzáféréseivel, illetve rendszerezésével kecsegtetett, hanem olyan fórumok megszületésének az esélyével is, amely sokak számára a kultúra nagyfokú demokratizálódását, a szerző és befogadó, illetve a szakmai és laikus befogadók közötti éles határok megszűnését vetítette előre. E hipertextuális felületek

⁵⁵ Theodor W. Adorno: Fétis-karakter a zenében és a zenehallgatás regressziója. 251–252.

⁵⁶ Annál is inkább, mivel a szakma közvélekedése szerint az értelmezés mindig tudományos keretek között zajlik, s nagyjából egyet jelent különféle tanulmányok, kritikák publikálásával. Vagyis az artikulálatlanul maradó élvezetet, olvasást, a szóbeli számolókat és alkalmi vitákat azért nem tekintik legitím interpretációknak, mert esetükben hiányzik az intézményi háttér. Vö. Richard Shusterman: Pragmatizmus és intertextáció. 226. In Uő: i. m. 181–230.

⁵⁷ L. az Arató Lászlóval készült interjú részleteit. Bárány Tibor–Hardi János–Molnár Cecília Sarolta: „A kronológia nem szavatul az irodalomtörténet-lady biztonságáért.” Elérhető: <http://beszelo.c3.hu/04/01/12arato.htm>, 2007. január 17.

vizsgálatával hipotézisem szerint eredményesen bizonyítható a laikus vagy átlagolvasók eddig tudomásul nem vett, igaz, viszonylag nem túl nagy múltra visszatekintő aktivitása, ezzel pedig az az esztétikai berögződés is cáfolhatóvá válik, amely a populáris kultúra alacsonyabb rendűségét a nem szakmai olvasók képzetlenségéből és passzivitásából származtatja. A következőkben néhány elterjedt hipertextuális forma működését vizsgálva igyekszem fényt deríteni arra, hogy az új médium mennyiben váltotta be a hozzá fűzött reményeket.

A hipertextualitás története 1945-től, a *Memex* elvi működésének a megfogalmazásától⁵⁸ számítható. A *Memex* „feltalálója”, Vannevar Bush, érzekelve a tudományon belüli információs robbanásból fakadó problémát, azt, hogy az ismeretek sokkal nagyobb sebességgel gyarapodnak, hogysen a korban általános információ-visszakeresési módszerekkel (indexelő rendszerekkel) sikerrel megtalálják az éppen szükséges információt, egy olyan eszköz megalkotását sürgette, amely az emberi agy asszociatív működésének mintáját követné. Ennek az eszköznek – a *Memex*nek – a lényege, hogy „egy magánszemély összes könyvét, feljegyzését, kapcsolatát tárolja”, gépesítése révén pedig nem csupán a kívánt információ érhető el nagyon gyorsan, hanem az egyes információk, tételek tetszés szerint össze is kapcsolhatóak. Az így létrejövő elektronikus írás jelentősége nem csupán abban rejlik, hogy mintegy az emlékezőtehetség meghosszabbításaként funkcionál, hanem abban is, hogy Bush elképzelése egyúttal az olyan számítástechnikai vagy irodalomelméleti szakértők munkájára is hatott, akik amellet érvelnek, hogy a megismerés folyamata többé már nem a középpont, a margó, a hierarchia, a linearitás fogalmaival közelíthető meg, hanem a multilinearitáson, a csomópontokon, a kapcsolóelemeken és a hálózatokon alapul. Míg Gutenberg találmánya, a szövegek sokszorosítása és a másolatok terjesztése nyomán kifejleszthették és elterjeszthették a tudomány, az eredetiség és a szerzői tulajdon új elképzelését, addig az Internet, amely a bushi látomást látszik szinte minden ponton követni, az információáramlás hihetetlen felgyorsítása mellett egyúttal az európai kultúrát megalapozó fogalmak felülvizsgálatának igényét is kitermelte.

A hiperszövegek lehetőségeivel foglalkozó irodalomelméleti és számítástechnikai kutatók a könyv és a hiperszöveg közötti döntő különbséget egybehangzóan abban látják, hogy míg az előbbi médium fizikai lehatároltságánál, zártságánál fogva alapvetően a linearitás, a hierarchia és a középpont fogalmaira épül, és kénytelen elrejtetni viszonyrendszerét (azt, hogy minden szöveg ezernyi más szöveghez kapcsolódik), addig a szövegblokkokból és az azokat összekapcsoló elemekből álló utóbbi médium nyitottsága, hálószerű struktúrája és multimedialitása miatt a végtelenségig kiterjeszhető sokszínűségnek és ezen keresztül

⁵⁸ Vö. Vannevar Bush: Út az új gondolkodás felé (Ahogy gondolkodhatnánk). Ford. Ivacs Ágnes. Elérhető: *Artpool Művészetkutató Központ*,
[www.artpool.hu/hypermedia/bush.html – 2007. március 10.]

egy decentralizált, liberalizált létnek kedvez.⁵⁹ Azonban csakhamar bebizonyosodott, hogy a minden tekintetben korlátlan felhasználói szabadságról vizionáló előrejelzések csak részlegesen valósulhatnak meg: a multinacionális cégeknek az újfajta technikától való kezdeti idegenkedése, valamint a felhasználók etikátlan fájl-csereberéje és egyéb sokszorosítási üzelvei (pl. fénymásolás) miatt mindmáig kevés esély van arra, hogy az információbirtoklás egyszerre feleljen meg a törvényesség és az olcsó hozzáférés kritériumának. Vannevar Bush a II. világháború után úgy saccolta, hogy az *Encyclopaedia Britannica*⁶⁰ anyaga a kicsinyítés révén egy A/4-es újságlapon elférne, a költségek pedig nem haladnák meg az öt cent előállítási, plusz egy cent postai költséget. Az összehasonlítás végett: az *amazon.com*-on az enciklodépiát DVD formátumban – 100 ezer cikk, 166 ezer link – 44, 99 dollárért, a harminckét kötetnyi könyvváltozatot – valamivel kevesebb, mint 65 ezer cikk – pedig 600 dollárért vesztegetik.

Ezen kívül egy további lényeges eltérés is adott a megálmodott és a megvalósított memexek között: bár a hálózati struktúra, az Internet alkalmas a végtelen nyomvonalak, linkek kialakítására, ezek mégis sokáig csupán elméleti lehetőségek maradtak, mert – legalábbis a régi rend törvényi keretein belül – hiányzott az, amiből és amiért érdemes lett volna e nyomvonalakat megalkotni. Az internetezők abban a felemás helyzetben találták magukat, hogy a jegyzeteléshez szükséges apparátus és technikai feltételek messzemenőig adottak, viszont az elvi lehetőség dacára, egyszerűen nincs mihez jegyzeteket és linkeket készíteni. Ez a probléma nem csupán a tudományokon belül vált egyre kínzóbbá (elérhetetlen vagy csak nagyon lassan megszerezhető tanulmányok, kutatások, ritka gyűjtemények digitalizálása különböző digitális könyvtárakon belül stb.), hanem olyan területeken is, amelyeket általában a szórakoztatás, a popularitás, a hétköznapi apró luxusok kifejezéseivel írnak le. Ennek oka nem más, mint hogy a hatalom birtokosai olyan gazdasági és kulturális rendszerekben képesek csak gondolkodni, ahol a tulajdonítás fogalma fenntartható (Michel Foucault szerint évszázadokon keresztül ez volt a megismerés legfőbb követelménye⁶¹), illetve ha mégis hajlandóak átállni az újabb technikákra, továbbra is körömszakadtukig ragaszkodnak a régi technikai paradigma szabályainak az érvényesítéséhez.

A kulturális javakkal való profitorientált kalózkodás jogilag egyértelmű helyzete mellett sokkal figyelemre méltóbbak azok az esetek, amikor a jogvédett

⁵⁹ Vö. George P. Landow: Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson? Ford. Ivacs Ágnes. Elérhető: *Artpool Művészetkutató Központ*, [www.artpool.hu/hypermedia/landow.html – 2007. március 10.]

⁶⁰ Vö. www.britannica.com, 2007. március 13.

⁶¹ Vö. Michel Foucault: Mi a szerző? 127. Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In Uő: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, 1999, Latin Betűk. 119–145.

anyagok sokszorosítását vagy megosztását nem az anyagi nyereszkedés motiválja, hanem az ismeretszerzés vagy -terjesztés, amelynek egyik jó példája a zenei, filmes és egyéb fájlok csereberéje és megosztása. Az új médium technológiai vívmányai hatalmas változást hoztak a filmek, zenék, számítógépes játékok, szoftverek és szövegek tárolása és közvetítése terén, az Internet felhasználóinak az ugrásszerű növekedésével és a sávszélesség bővítésével pedig nem csupán az – elsősorban kulturális – tartalmak megosztásának az igénye, hanem mindennek technikai feltételei adottá is váltak.

Bár a fájlok megosztásának a jelensége rendeltetésében és a lebonyolítás formájában megfeleltethető a cserekereskedelem klasszikus esetének, egy szembetűnő ponton mégis eltér attól, jelesül, hogy nagyobb hányadában nem a cserélő felek (persze erre is van példa) termelik meg a csere tárgyát, azaz a kulturális és információs javakat. Az ezekből a hagyományos bolti forgalmazás révén a legnagyobb profitot húzó multinacionális cégek, valamint az előadók és alkotók többsége kezdettől – a *Napster*⁶² ellen indított pertől – fogva azzal érvelnek, hogy a zenékről, illetve később a filmekről, szoftvekről stb. készített másolatok sértik a szerzői és természetesen a forgalmazói jogokat: aki ugyanis nem fizeti meg az általa használt áru értékét, az az érvényes törvények értelmében elítélendő tolvaj. Habár a *Napster* elbukta a pert, aminek nyomán számtalan más, fájlletöltésre szakosodott csoport tevékenysége is ellehetetlenült, az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy a *Napster* az indulásától fogva legális megoldásokra törekedett, ám a megkeresett multinacionális cégeknek az új technikától való kezdeti idegenkedése kisiklatott minden ilyen kezdeményezést. Csak később, néhány populáris alkotó jogi fellépése nyomán döbrentek rá, hogy a CD-vel szemben egyre népszerűbbé váló mp3-formátumban (a digitális zene tárolására szolgáló egyik legnépszerűbb formátumot nevezik így) hatalmas üzleti lehetőségek rejlenek. A forgalmazók ekkor már teljes mellszélességgel álltak ki a legális, pénzért történő és persze az általuk felügyelt – előbb a zenei, aztán a filmes – fájlletöltések mellett.

Mire azonban az eredeti kezdeményezőket ellehetetlenítették vagy felvásárolták, egy sokkal komolyabb rivális tűnt fel a színen: a felhasználók ahelyett, hogy egy tárolásra szolgáló központi, gigantikus szerverről töltötték volna le a zenéket, egymás között osztották meg tartalmaikat, megalkotva rengeteg egymással egyenértékű gép hálózatát, ahol az egyes gépek egyidejűleg működhetnek közvetlen vevőként és adóként. Ezt a peer-to-peer „kommunikációt” szervezik és egyengetik a különféle hubok (csomópontok); az elnevezés egyszerre jelenti a decentralizálás és hierarchia hiányának elvét, illetve azokat a mobil és változó létszámú csoportokat, amelyeket a felhasználók alkotnak. A kollektív felelősség vállalásával elkerülhetőnek vélték a felelősségre vonást, hiszen ha a felhasználók egy könyv

⁶² A már jogtiszta anyagok letöltését bonyolító *Napster* oldala: www.napster.com, 2007. március 13., a *Napster* történetét l. www.en.wikipedia.org/wiki/Napster, 2007. március 13.

kölcsönadásához hasonlóan a fájlokat csak mintegy „kölcsönbe” töltik le egymástól, nem sérül a szerzői jogviszony, feltéve, hogy az eredeti megosztott tartalom jogtiszta.

Az elmúlt években a nemzetközi és lokális szinteken is zajló szerzői jogi perek ellenére a peer-to-peer kapcsolaton alapuló hálózatok hihetetlenül dinamikus fejlődésének lehettünk a szemtanúi, a növekvő kínálatból most csak a legjelentősebb résztvevőket említeném meg. A DC-n (*Direct Connection*) bármilyen formátum megosztható, filmek, zenék, játékok és más szoftverek kínálatán túl elérhetővé tehetjük akár a saját szakdolgozatunkat vagy receptgyűjteményünket is, amit a differenciált keresési módozatok – cím, formátum, sebesség, felhasználó neve, kapcsolat formája, szabad slotok száma – tesznek áttekinthetővé. A program részben ezért örvend olyan nagy népszerűségnek az olyan rendszerek ellenében, amelyek csupán bizonyos médiafájlokra szakosodtak (*Soulseek, Audiogalaxy*). Az elterjedtség másik oka, hogy a program ingyenes és lényegében reklámmentes, szemben az olyan fájlcsere-lékekkel, ahol a spyware-mentes változatért fizetni kell (*Kazaa*). Harmadrészt meg kell felelni az adott hub szabályzatában előírt minimum megosztás limitjének – ez itthon 1 GB-tól 20 GB-ig terjed, külföldi hubok esetében a limit valamivel magasabb, akár a 200 GB-ot is elérheti. A limittel kiküszöbölhető a potyázás, amikor valaki csak tölt, de nem tesz bele semmit a közösbe; a megosztás észrevehetetlen megtagadásának lehetősége miatt a *Gnutella*-hálózatot használó kliensek közül például a *BearShare* elég sok kritikát kapott. Nem utolsó sorban pedig azért lehet vonzó és rokonszenves a DC, mert a fájlcsere-lés mellett lehetőségünk van kontaktusba kerülni a közösség többi tagjával, akár chat, akár privát üzenetek formájában. Ez a funkció rendkívül hasznos lehet, ha bármilyen jellegű szakmai tanácsra, információra vagy akár csak társaságra vágyunk. Az itt folyó párbeszéd példaértékű abból a szempontból, hogy egy közösség a kommunikációjában is következetesen kitart tevékenysége szabályai mellett: a tartalom megosztásának demokratikus elképzelése a chatszobában empátia, segítőkészség és egyenlőség formájában köszön vissza. A fájlmegosztók hatalmas hátránya, hogy hozzáférést biztosít ugyan szinte bármilyen vágyott tartalomhoz, ezek linkelési lehetősége viszont teljes mértékben hiányzik, vagyis a hálózatok struktúrája nem alkalmasak a megálmódott végtelen nyomvonalak megalkotására.

Ha egy hatalmi diskurzus felől tekintünk az ilyen hálózatokra, elsőként talán az tűnik fel, hogy ezeket a programokat és működési elveket nem a kimeríthetetlen anyagi források és a tudás elosztása fölött rendelkező, vagyis hatalommal bíró multinacionális cégek találták ki és valósították meg (holott a fogyasztói társadalom fölötti befolyásuk ilyen jellegű fenntartása elvileg létérdekük lett volna). Az információ pontos, gyors és hatékony áramlásának nagyobbik és értékesebbik részét lebonyolító fájlcsere-lő hálózatok ötlete nem felülről, hanem alulról jövő kezdeményezések formájában valósult meg. A leginkább figyelemreméltó mozzanat azonban az, hogy e gazdasági óriások első és a közelmúltig egyetlen

reakciója kizárólag a tiltásra, korlátozásra és a szankcionálásra vonatkozott. Az ettől radikálisan különböző és jóval konstruktívabb lépéseket nem is a sokak által csak a szolgáltatóipar dinoszauruszainak nevezett cégek, hanem más, szemfülesebb és kevésbé konzervatív informatikai társaságok (elsőként az *Apple* az *iTunes*-szal) lépték meg azzal, hogy jogtiszta digitális dalokat kínáltak elérhető áron, viszonylag olcsó, vagy éppenséggel ingyenes legális letöltési lehetőséggel. A fizetős online zeneszolgáltatás piacán rövidesen egyre-másra feltűntek azok a kiadók is, amelyek korábban az amerikai hanglemezipar érdekvédelmi szövetsége, az RIAA⁶³ égisze alatt igyekeztek erőszakosan és félelmet keltően érvényt szerezni érdekeiknek. A most már nevetségesnek tűnő késlekedés kétféleképpen értékelhető: egyrészt úgy, hogy a sokáig illegitimnek tartott internetes zeneszolgáltatás mára polgárjogot nyert, győztek az innovatív erők. Másrészt viszont kétség sem fér hozzá, hogy az egyre bővülő digitális tartalomszolgáltatás főbb szereplői előbb vagy utóbb ugyanazok a jól ismert monstrumok lesznek, illetve a jelenlegi éllovasok majd azzá nővik ki magukat (az éveken át tartó pereskedés közben az egyik legelterjedtebb hálózat, a *BitTorrent* is elindította jogtiszta tartalmainak pénzes forgalmazását⁶⁴), akik természetesen a jövőben sem fogják eltérni érdekeik sérülését, például azt, hogy a szórakoztatóipar termékei az ő közvetítésük nélkül jusson el a fogyasztókhoz.

Míg a fájletöltésre szakosodott hálózatok kapcsán a linkek hiánya tűnt fel, addig a következőkben két olyan hipertextuális jelenséggel foglalkozunk, amelyek az eredeti dokumentumok hiányával jellemezhetőek. Az angol *Big Read* és a német *Unsere Besten – Das große Lesen* után a magyar *Nagy Könyv*⁶⁵ is beindult 2006-ban, a kereskedelmi tévék kínálta „szórakoztató” műsorok alternatívájaként, az olvasás népszerűsítését célul kitűzve. A kezdeményezéssel szemben nem csupán a hazai publicisztika fogalmazta meg (kultúr)politikai,⁶⁶ gazdasági⁶⁷ és a technikai kivitelezéssel⁶⁸ kapcsolatos ellenérzéseit, de az irodalmi bennfentesek (írók és a magas kultúra utolsó védbástyáinak szerepében szívesen tetszelgő elitista kritikusok) részéről is rengeteg bírálat érte. Az alig leplezett irigység szólamait (miért

⁶³ A *Recording Industry Association of America* honlapja elérhető www.riaa.com, 2007. március 10.

⁶⁴ Bram Cohen régóta tervezett lépése pár hete realizálódott, a késlekedés ezúttal is annak volt köszönhető, hogy a jelenleg a világ legnépszerűbb fájletöltő hálózatával nem volt hajlandó minden filmes cég szerződést kötni. Vö. Elindult a legális BitTorrent. *Index*, 2007. február 26. Elérhető: <http://index.hu/tech/net/bit070226>

⁶⁵ *Big Read*: www.bbc.co.uk/arts/bigread; *Unsere Besten – Das große Lesen*: www.zdf.de/ZDFde/inhalt/1/1/0,1872,2130667,00.html; *Nagy Könyv*: www.anagykonyv.hu

⁶⁶ http://mn.mno.hu/index.mno?cikk=270321&rvt=7&s_text=A+magyar+kult%FAra&s_texttype=1&norel=1&pass=3, 2007. március 13.

⁶⁷ www.index.hu/politika/belfold/maortt06/, 2007. március 13.

⁶⁸ www.nol.hu/cikk/355743/, 2007. március 13.

nem a fiatal és/vagy befutott írókat, a könyvtárakat, a közoktatást stb. támogatták a *Nagy Könyvre* szánt tengernyi pénzből?) leszámítva legalább két szakmailag értékelhető ellenvetést érdemes közelebbről megvizsgálni.⁶⁹

Az első ezek közül abból az olvasásszociológiai-esztétikai hiedelemből táplálkozik, miszerint a befogadót passzivitásra kárhóztató, és ezt a passzivitását aljasan kihasználó audio-vizuális megjelenítéssel szemben mérhetetlenül magasabbrendűek az írásos megismerési formák. A hagyomány lobogója alatt a könyv a médiumok versenyeztetéséből így alig meglepő módon olyan győztesként kerülhet csak ki, amely mellett minden más közvetítő közeg még szerencsés esetben is legfeljebb másodrangú művészi élményt nyújthat másodrangú műélvezők számára. Többnyire ez az előítélet olvasható ki azokból a bölcs intelmekből, amelyek egyszerre jósolják meg a Gutenberg-galaxis végét, és egyszerre hívnak szent háborúba a könyv mellett, de ugyanúgy ez az előítélet az alapja a *Nagy Könyvtől* való alkalmi viszolygásoknak is; úgy látszik, a könyvet a ráció, a logosz, a műveltség stb. egyetlen biztosítékának gondoló kritikusok nem állhatják a médiumok keveredését. Ez azonban még akkor is csúsztatásnak tűnik, ha a könyv médiumának a televízió médiumában történő megjelenését vesszük alapul. A könyv és az olvasás jövőjéért aggódók ugyanis általában nem vették figyelembe, hogy az olvasók által választott regények bemutatását és népszerűsítését felvállaló televíziós műsor csupán egyik terepe a játéknak, amelyen aligha mérhető le az említett célkitűzés megvalósulása. A virtuális és a fizikai világban létrejött olvasókörök,⁷⁰ a *Nagy Könyv* jegyében született különféle kulturális programok,⁷¹ és a játék nevét viselő honlap olvasóinak, résztvevőinek és felhasználóinak népes tábora azonban arról árulkodik, hogy a hatást nem feltétlenül a közvetlen nézettségen és rövid távon lesz érdemes vizsgálni. Éppen ezért fontos kiemelni, hogy a *Nagy Könyv* elsősorban *multimediális vállalkozás*, s mint ilyen, nem a könyv által képviselt értékek, kulturális normák eltüntetésén fáradozott alattomban, hanem a sokat emlegetett könyv-paradigmának kínált (és kínál mindmáig, hiszen a honlap továbbra is működik) a modernebb technikai és kommunikációs eszközök segítségével, jórészt eddig járatlan terepen még kiaknázatlan lehetőségeket. A közelmúlt és a kortárs irodalmi diskurzusainak meghatározó elméleti felvetéseit, azon belül is az olvasó „történelmi jogaiba való visszahelyezésének” igényét figyelembe véve talán nem túlzás azt állítani, hogy a *Nagy Könyv* – összességében – a közelmúlt egyik legolvasóbarátabb kulturális eseménye volt. A televíziós adás merevségét, zárt-ságát, konzervativizmusát a külső szemlélő számára is látványos módon ellen-

⁶⁹ A kritikák a *Nagy Könyv* oldalán a 'Rólunk írták' menüpontban olvashatóak.

⁷⁰ A honlap 'Olvasókörök' menüpontjának tanúsága szerint még ebben az évben is indult új olvasókör (a FúzióRádió Olvasómozgalom a Kádár-korszak alatt írt regények olvasására specializálódott).

⁷¹ Lásd a 'Programok' menüpontot.

pontozza a honlap hipertextualitása, illetve azok a felkínált opciók, amelyek elsősorban az önreflexivitás lehetősége folytán válnak különösen vonzóvá.

A *Nagy Könyvet* persze nem csupán a médiumok összeférhetetlenségének szemszögéből bírálták; a szűkebb szakma egy olyan kifogást is megfogalmazott, amelyet az írásos kultúrában évszázadokon át megoldott problémának tekintettek, s csak a közelmúltban vetődött fel a kérdések újrafogalmazása. Kiss Horváth Jenő miskolci irodalomtörténész szerint „a Nagy Tévedések Listája a lajstrom. Nincs ugyanis ilyen, hogy nagy könyv, amely alatt beszakad az asztal. Pluralizmus van, többszólamúság az irodalomban, nincs a kánon véglegesítésére senkinek joga, felhatalmazása. A befogadás (receptió) mindig új szempontokkal gazdagodik, ahogyan az újonnan keletkezett művek megszűlik olvasótáboraikat, úgy a régiek szurkolótábora is folyamatosan alakul, rétegződik, változik és kihal.” Habár a létrejött ezres, százas, majd tizenkettes lista, és még inkább a decemberben befutó egyetlen Nagy Könyv (az *Egri csillagok*) valóban nem alkalmas arra, hogy egységesen képviselje minden magyar olvasó ízlését, esztétikai beállítottságát és képzettségét, Kiss Horváth Jenő valószínűsíthetően nem vette figyelembe azt a tényt, hogy a NagyKönyv-honlapon nem csupán ezen lajstromokat, hanem nagyon sok más, közéleti és közolvasói listát⁷² böngészhetünk, amelyek között a nemzeti tizenkettő csupán egy. Egy korokat, irányzatokat egybefogó irodalomtörténeti munka szükségképpen szelektív lesz, és eltérő hatástörténeti jelentőséget fog tulajdonítani különböző életműveknek; itt azonban a tudományos szándék miatt mondhatni kötelező a számonkérés, hogy ki-mi miért maradt ki. Furcsa mód éppen az a véglegesítés botor szándékával vádolt *Nagy Könyv*, amely semmiféle tudományos igényt nem jelentett be, volt képes kitermelni a totalizáció kényes ügyének egy lehetséges megoldását, alkalmat adva olvasóinak, hogy ki-ki állítsa össze a saját kánonját. (Bár nyilván a profinak mondott tudós olvasók többségét alaposan felkészítik a részint önkényesnek, részint a különféle visszaélésekre alkalmasnak gondolt kánonok vélt vagy valós csapdái ellen, azon már általában kevésbé ütköznek meg, hogy az elméletnek is megvan a maga kánonja: azaz azoknak a kiválasztott irodalmi szövegeknek az összessége, amelyeken az egyes kutatók a lehető legnagyobb eséllyel lesznek képesek igazolni elméleti téziseiket, álláspontjukat.)

Az persze nem is vitás, hogy ebben az esetben a tudóst – saját bevallása szerint – az különbözteti meg a „mezei” olvasótól, hogy számára nem a lista lesz elsődlegesen kívánatos, hanem egy képzeletbeli listán szereplő szövegekhez való viszonya a meghatározó. Egyébiránt még csak az sem kifogásolható, hogy a felhasználók nem indokolnák elégségesen a döntéseiket: a különféle fórumokon, ha nem is a „tudományos” értékű dolgozatokat, de elfogadható érveket és esetenként elemzéseket böngészhetünk az egyes szövegekhez fűzött értékítéletek mellett

⁷² Lásd a 'Könyvlisták' menüpontot.

(ráadásul nem kizárólag regények kapcsán). Vagyis amikor Kiss Horváth Jenő kifogásolja a kánonírás aktusát, akkor nem veszi figyelembe, hogy a nem feltétlenül szakmai megfontolások vezérelte – és intellektuálisan ezért gyakran lebecsült – olvasó számára a kánon igenis releváns befogadói alakzat lehet; tömörsége és világos formája eddig is kiváló táptalajt nyújtott különféle viták, párbeszédnek számára. Ugyan Derrida a pluralitásnak teret adó játék fontosságát hangsúlyozza az igazságra irányuló formális törekvés *mellett*, de még ő sem gondolja, hogy választani kellene a kettő között; a totalizáció, a kizárólagosság stratégiájára épülő veszély elkerülhető, ha folyamatosan számolunk azzal, hogy szándékunk ellenére mi magunk szintén – vagy korlátozása, tiltása nyomán akár egy feltételezhetően mégoly felkészült tudós is, mint Kiss Horváth Jenő – bele-belecsúszhat(unk) egy ilyen beszédmódba.⁷³ Azáltal, hogy egy igen intelligens húzással a honlapon külön rovatba (a már említett 'Rólunk írták' rovatról van szó) gyűjtik a *Nagy Könyvvel* foglalkozó – nem kevés esetben becsmérő hangvételű – kritikákat, a szervezők még a látszatát is elkerülik annak, hogy ők a tévedhetetlenség bajnokai lennének. Sőt mi több, az olyan olvasói fórumok, mint az *Irodalmi Kánonok*,⁷⁴ vagy a *Ponyva vagy szépirodalom*⁷⁵ kifejezetten a fentebb körvonalazott problémákra keresik a megoldást, s így garantálják azt a metadiszkurzust, amely egy sokféleséget álmódó értelmezői közösség alapvető sajátossága. A nagy kérdés immár az, hogy a tudomány mit tud, egyáltalán, akar-e valamit kezdeni a jövőben a népszerű fórumokon zajló irodalomértéssel.

A továbbiakban a kulturális tárgyú kereskedelem és a reklám összefüggésében vizsgáljuk meg azt a vádat, amely az átlagolvasóról mindenkor passzivitást tételez fel. A gyorsaságáról, megbízhatóságáról és alacsony árairól ismert online könyvdiszkontok őse szemléletes ellenpéldája lehet annak a régóta idejétmúlt – a kultúra és a gazdaság éles szétválasztottságára épülő – felfogásnak, amely érzé-

⁷³ Jacques Derrida: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. 275. Ford. Gyimesi Tímea. In Bókay Antal et al. (szerk.) *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szöveggyűjtemény. Budapest, 2002, Osiris Kiadó. 265–275.

⁷⁴ A topicot l. a 'Fórumok'-on belül, www.anagykonyv.hu/forum/?action=messages&forumId=1&topicId=1626&message=0, 2007. március 13.

⁷⁵ A topicot l. a 'Fórumok'-on belül, www.anagykonyv.hu/forum/?action=messages&idx=0, 2007. március 13.



kelve az autentikus mű aurájának elillanását,⁷⁶ a sokszorosítás és terjesztés újabb eljárásaiban többnyire a művészet felszámolását látja. (Ebben a gondolatkörben mindig a gazdasági érdekek jut a gonosz agresszor és a gátlástalan megrontó szerepe, míg a művészet eredendően ártatlan, tiszta és kiszolgáltatott szüzleányként jelenik meg.) Az alapító Jeff Bezos érdeme azonban nemcsak az, hogy ő biztosított először a kor elvárásainak megfelelő technikai háttérrel egy piacorientált kultúra termékeinek a fogyasztásához. Egy szűkebb, irodalomtudományos szempontból elsősorban az egyes termékekhez (itt főként könyvekre, zenékre és filmekre gondolok) fűzhető kommentárok szerepe lesz a leginkább figyelemreméltó, különösen, mivel a kortárs irodalomértés is jórészt a befogadói oldal felől teszi függővé irodalomtörténeti ítéleteit (a *review* magyar megfelelője, a 'könyvismertető' azért nem szerencsés, mert általában nem elemző értelmezést, hanem tartalmi összefoglalót értenek rajta).

Az *amazon.com* a reklámok szavahihetőségében egyre inkább kételkedő fogyasztók bizalmát kedvezményein túl úgy próbálta meg visszaszerezni, hogy a meggyőzés aktusáról lemondva szinte teljes egészében vásárlóira bízta a kínált termékek népszerűsítését (nem számítva persze az olyan reklámokat, mint amelyet mondjuk az *Internet Movie Database*⁷⁷ biztosít számára). A tapasztalatok megosztásának ilyen jellegű ösztönzésével nem csupán a fogyasztói szokások válnak átláthatóvá (megkönnyítve a tervezhetőséget), hanem minden egyes fogyasztó a lehető leghitelesebb és legolcsóbb reklámügynök is. lesz egyszemélyben, aki vásárlóként és ingyenes munkaerőként így kétszeres hasznot hajt. Másfelől viszont az ekképp – kizsákmányolva? – aktivizált olvasó olyan jogokhoz jut, amelyekről a kultúrában az etikai vonzatú személyiségfejlődés és az önmegvalósítás egyetlen reális garanciáját látó (poszt)marxista és kevésbé (poszt)marxista beállítottságú gondolkodók mindmáig csak álmodtak. A minimális megköttessel járó – nem ajánlott az önreklám, a rosszindulatú vagy obszcén véleményezés, és ami talán a legfontosabb, az egyszavas ajánlások, illetve a cselekmény leírására szorítókozó ismertetések helyett olvasatunk kifejtésére buzdítanak – kommentárok hatalmas népszerűsége utólagosan sok olyan elméletírót igazol, akik valamilyen formában az értelmezés szabadságának és pluralitásának a köznapi élet színterein történő meghonosításán munkálkodtak.

⁷⁶ Vö. Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Ford. Barlay László. In *Uő: Kommentár és prófécia*. Budapest, 1969, Gondolat Kiadó. 301–334. Interneten elérhető:

http://tek.bke.hu/korok/frankfurtiak/honlap/media/szoveg/benjamin_sokszorosit.htm#_ftn0, 2007. március 20. A szöveg új fordítását Kurucz Andrea készítette el, amelyet Mélyi József dolgozott át. L. A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Elérhető:

http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html, 2007. március 20.

⁷⁷ A filmes adatbázis címe: www.imdb.com, 2007. március 13.

E fórum legnagyobb erénye, hogy képes egyidejűleg és hitelesen megmutatni azt az elméletben sokak által körvonalazott sokszínűséget (vagy legalábbis a sokszínűség egy jelentős szeletét), amelyre egy mégoly átfogó, hagyományos értelmezés eddig főleg a nagyvonalú általánosságok szintjén vállalkozhatott. A *Mein Kampf*hoz fűzött interpretációk és megjegyzések nem csupán azért tanulságosak, mert egy vitatott igazságtartalommal rendelkező szöveg olvasatainak az ütköztetése mérhetetlenül intelligensebb és demokratikusabb észjárásra vall, mint a pusztán tiltás (a korábbi magyarországi cenzúrával kapcsolatos problémákra reflektál Seres László cikke⁷⁸), hanem azért is, mert az értelmezői diszkurzus többé nem egy zárt tudományos közösség kiváltsága lesz. Az *Athenaeum* egyik 1843-ban kiadott számában egy *Kubinyi* nevű olvasó ezt a kérdést a következőképp fogalmazta meg kritikai levelében: „De a’ parragi ember, édes barátom, hiába csak parragi ember; tőle tudományos értekezést senki se várjon, ez neki nem mestersége. Ő hivatásának megfelel ’s a’ tudósoknak sem lehet ellene panaszuk, ha tudományos buvárkodásuknak elébeterjesztett eredményeit szorgosan meg olvassa ’s felettök néha néha még gondolkodik is; mert úgy hiszi, hogy a’ tudósok sem épen csak egymásnak irnak, hanem a’ többi között neki is.”⁷⁹

Ugyanakkor e szabadságnak furcsa módon éppen az a logika szab határt, amely létesítette. Az *amazon.com* rendszerében tökéletesen érvényesül a hiperszövegek nyitottsága: a többféle szempontot érvényesítő keresésen és egy adott szöveghez írt kommentárok böngészésén túl alkalmunk nyílik minden olvasó összes kommentárját is megtekinteni, sőt az is fel van tüntetve, hogy a szöveg milyen más könyveket idéz, illetve mely könyvek idézik a keresett szöveget. Az viszont, hogy kifelé egyetlen link sem vezet, arról árulkodik, hogy itt ugyanaz az elsődleges érdek munkál, mint egy mezei multi esetén; a vásárlókedv töretlen fenntartása érdekében a cég vezetői valószínűleg nem tartják nagy árnak az értelmezői diszkurzus illetően korlátozását – az oldal tehát úgy éri el sokféleségét, hogy az új médiumra jellemző decentralizáció helyett épp ellenkezőleg, egy nagyon erősen központosított struktúrának kedvez.

Az *amazon.com* példátlan sikere nyomán világszerte, így Magyarországon is gombamód szaporodtak a hasonló szolgáltatást ígérő cégek. Az internetes könyvdiszkont-klónok itthoni megjelenését egyértelműen az érintetlen piac motiválta, annál is inkább, mivel az *amazon.com* és az olyan vetélytársak, mint a *Barnes & Noble*,⁸⁰ a *Fédération Nationale d'Achats pour Cadres*⁸¹ vagy a

⁷⁸ Vö. Uő: Gyűlöletbeszéd, avagy kinek jó a szigorítás? Elérhető: www.szombat.com/archivum/h0302a.htm, 2007. március 20.

⁷⁹ Kiemelés tőlem.

⁸⁰ www.barnesandnoble.com

⁸¹ www.fnac.com

*WHSmith*⁸² szolgáltatásaiban érthető módon eddig nemigen fordítottak figyelmet a kis nyelvek irodalmára. Az online könyvrendelést hazai viszonylatokban egyelőre még felfutófémben lévő, ám a szélessávú internethasználat terjedésével egyre eredményesebb gyakorlatnak tekinthetjük, ha az eladási mutatókra vetünk egy pillantást. A *Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése*⁸³ szerint a 2005-ös év valamivel több mint 62,5 milliárdnyi könyvforgalmat hozott; ezért is furcsállhatjuk kissé, hogy egy milliárdos üzlet egyre nagyobb hányadát kitevő online kereskedelem részesedéséről mind a mai napig nem létezik pontos és részletes kimutatás (annyit azért lehet tudni, hogy a legnagyobb internetes boltokban a forgalom több százmillió forint fölé emelkedett tavalyelőtt⁸⁴).

A két évvel ezelőtt megrendezett *Nagy Könyv-játék*, az irodalmi portálok színesedő kínálata (a webes irodalom 2003-as állapotáról Tomkiss Tamás készített helyzetjelentést, l. az *Árgus*-ban megjelent tanulmány⁸⁵), valamint az online környezetben történő könyvterjesztés a nemzetközi szintéren már lezajlott gyökeres változásokat sejtetnek. Az utóbbi szolgáltatásnál maradván azonban korántsem egyértelmű, hogy már az előző évszázad második felében beharangozott olvasásszociológiai fordulat itthon is bekövetkezik-e, és ha igen, milyen következményekkel.

A szinte mindenütt modellként használt *amazon.com* és a magyar klónok szolgáltatásait összehasonlítva rögtön feltűnik néhány különbség.⁸⁶ Egy-két portál nevetségesen kevés könyvet forgalmaz (pl. a *Nevesincs Könyvesboltban*⁸⁷ csupán 68 tételből választhatunk), máshol hiányzik a tartalmi összefoglaló vagy legalább a fülszöveg, esetleg még a könyvek fedele sincs beszkenelve. Bár nem jellemző, de néhol a gyatra és idejétmúlt technikai kivitelezés⁸⁸ vagy a borzalmas dizájn⁸⁹ egyenesen elriasztja a vevőt, mintsem böngészésre csábítaná. A legkényelmesebb bolt a *Wiantd Online Könyvesbolt*⁹⁰, ahol tavaly július 11–31. között nyári szünetet tartottak. A 'legbotrányosabb helyesírás' címéért folyó nemes versengésben a

⁸² www.whsmith.co.uk

⁸³ www.mkke.hu

⁸⁴ Vö. www.origo.hu/uzletinegyed/hirek/hazaihirek/20060106robbanas.html, 2007. március 13.

⁸⁵ Vö. Uő: Kortárs magyar irodalom a weben. *Árgus*, 2003/8. 69–82. Interneten elérhető: www.argus.hu/2003_08/ta_tomkiss.html, 2007. március 13.

⁸⁶ A magyar könyvesboltok és kiadók honlapjának a vizsgálatát 2006 nyarán végeztem el, az itt közölt adatok az akkori állapotokat tükrözik.

⁸⁷ www.jonatan.hu

⁸⁸ <http://ncs.sunbooks.hu/cgi-bin/ncommerce3/ExecMacro/main.d2w/report?rand=0.65047738370273>

⁸⁹ www.kincsestar.fw.hu

⁹⁰ www.tujapont.hu

*Puzsó Könyvárúháze*⁹¹ a pálma; csak a nyitóoldalon tucatszáznál több helyesírási hibát vagy elírást találni. A *Lyra Könyvesárúháze*⁹² pedig a szépirodalom borgesi ihletésű újrafelosztásával kísérletezik, ajánlom is irodalomtörténészeink becses figyelmébe a következő csoportosítást: klasszikus próza; költészet; általános prózairodalom; prózairodalom – elbeszélések; kalandos prózairodalom; misztikus prózairodalom; színművek. A többnyelvű tájékoztatás (nem is beszélve a teljes oldal idegen nyelvű verzióiról) ritka, mint a fehér holló; még a nagyobb kiadók – amelyek a külföldi gyakorlatnak megfelelően maguk is felvesznek rendeléseket – honlapjai sem jeleskednek e téren. (Kíváncsi lennék arra, hogy egy külföldi kiadó hogyan tájékozódik az ilyen oldalakon, ha mondjuk a magyar irodalom népszerűsítésének csillapíthatatlan vágyától hajtva szeretné előzetesen felmérni a terepet.)

A honi könyvesboltok felkészületlenségéről⁹³ vall az is, hogy a böngésző nem mindenhol kap korrekt tájékoztatást a könyvészeti adatokról: hol a fordító neve, hol a kiadás éve vagy a kiadó neve, hol az ISBN-szám marad le; a könyv méretére vagy oldalszámára vonatkozó adatokat pedig szinte mindenütt teljesen elhanyagolják (egy ajándéknak szánt könyv esetében ezek sem elhanyagolható paraméterek). Dicséretes azonban, hogy az *amazon.com* egyik olvasóbarát húzásán felbuzdulva néhány oldal szintén kísérletezik az offline könyvesboltok illúzióját is felidéző 'search inside'-szolgáltatással, vagyis azzal, hogy az olvasó választását elősegítendő, bárki belenézhet a könyvek tartalomjegyzékébe és beleolvashat a szövegbe,⁹⁴ vagy behallgathat a hangos könyv fejezeteibe.⁹⁵ A hiperszöveg eredeti eszméjének a fényében azok a szájtok is piros pontot érdemelnek, amelyek a zárt struktúrák ellenében a nyitottságot választva kifelé mutató linkekkel látják el az adott könyvet, amelyek általában komolyabb szakmai kritikákra vagy a szerző életrajzát tartalmazó oldalakra mutatnak.⁹⁶ (Néha persze a linkek az önfényezésen kívül semmi mással nem szolgálnak, amely nem csak azért visszatetsző, mert a 'Rólunk írták' fedőnév alatt futó szösszenetek egy jelentős része eléggé megrendelés-ízű, ráadásul kivétel nélkül a bolt fizikai megfelelőjére vonatkozik, hanem mert az ilyen reklám elsősorban az eszköztelenségről, a fantáziátlanságról és a piaci helyet

⁹¹ www.puzso.hu

⁹² www.lyravac.hu

⁹³ Az internethasználhatóságnak már magyar nyelven is létezik szakirodalma, igaz, a webergonómiai kérdéseket egy képzőművészeti portállal kapcsolatban szemlélteti a kötet záró tanulmánya. Vö. Rung András: Webergonómia a gyakorlatban: az Artitude Galéria (www.artitude.hu) sikertörténete. In Rung András–Kiss Orchidea Edith: *Felhasználóbarát honlapok. Webergonómiai tanulmányok*. Budapest, 2006, Gondolat Kiadó. 190–201.

⁹⁴ L. például www.konyvnet.hu

⁹⁵ L. például www.hangoskonyvek.hu

⁹⁶ L. például www.konkretkonyvek.hu

illetően a bizonytalanságról vall. Különösen az *Írók Boltjának* honlapján⁹⁷ fájó ez a fajta belterjesség, ahol lényegében ezen kívül nincs is más többlétszolgáltatás.)

A legellentmondásosabb különbség a könyvek véleményezésére szolgáló rovat gyakori hiánya, illetve a meglévő rovatok siralmas állapota. Az ötvenöt vizsgált könyvesbolt közül csupán tizennégy kínálja fel a véleményezés lehetőségét, míg ez az arány a kiadók esetében még rosszabb: a negyvenből csak nyolc kíváncsi az olvasóira.⁹⁸ Több oldalon is rendelkezésünkre áll ugyan olvasói fórum, vendégkönyv vagy számszerű értékelés, ezek azonban csak gyenge pótlékai a már említett rovatnak: a fórum valójában a szövegek és a befogadók közötti viszonyt elmaszatolva teszi nehezkessé a keresést, a vendégkönyv alig burkoltan kunyerál dicséretet, önmagában a számszerű értékelés pedig ellehetetleníti az olvasót, hogy érett befogadóként tekintsen magára, és értékítéletét érvekkel támassza alá.

A könyvesboltok száma és a kiadók erős internetes jelenléte azt bizonyítja, hogy a kultúra, a technika és a gazdaság közötti viszony tabuja, amely korábban a kultúra kiárusításának rémképét hívta elő, megdőlt. Ma már könnyen belátható, hogy a kulturális célú alkotásoknak ugyanúgy vagy talán még nagyobb szüksége van reklámra, mint egy fogpasztának vagy egy mosópornak. Az is világos, hogy néhány bestseller kasszasikere nélkül a kiadók nem tudnak megjelentetni olyan szakmai vagy réteggönyveket, amelyek mindig is mércéi voltak egy adott kultúra minőségének. Ugyanakkor a honi könyvesboltok és kiadók oldalainak gyenge hipertextuális háttere és a kevés minőségi olvasói felület a szakmai elhivatottság megkérdőjelezésén túl arról győzi meg a böngészőt, hogy a döntéshozók előtt elsősorban a várható haszon lebeg, a kimenettel, vagyis az olvasókkal, akik eltartják e szcénát, már kevésbé törődnek. Azzal, hogy az olvasókat passzivitásra kárhoztatják, egyrészt azt bizonyítják, hogy saját érdekeiket csupán rövid távon és szemellenzősen képesek felfogni. Másrészt önbeteljesítő módon a fogyasztói társadalomról alkotott nézetek leginkább előítéletes állítását termelik újra, miszerint a fogyasztó nem képes alkotó produktivitásra, nincs is ilyen igénye, hiszen a felülről vezérelt fogyasztás dinamikájából fakadóan sem ideje, sem módja nincs arra, hogy értelmezzen, véleményt formáljon, értékeljen.

Persze igazságtalan volna elhallgatni azt a tényt, hogy még a kellően struktúrált befogadói felület sem mindig garantálja a honi olvasók ideálisnak gondolt aktivitását; a könyvesboltoknál a tizennégy közül kilenc rovat kong az ürességtől; a kiadók oldalán a nyolcból öt rovatban nemigen találtam hozzászólást. Ennek többféle – jelen írás keretei között csak elnagyoltan körvonalazható – magyarázata is lehet. A rendszerváltás nem minden szinten, így az irodalom oktatásának területén sem járt együtt automatikusan egy demokratikus, pluralista szemlélet elterjedésé-

⁹⁷ L. például www.irokboltja.hu

⁹⁸ A kutatást a lap.hu 'Könyvesboltok' és 'Könyvkiadás' linkgyűjteménye alapján végeztem.

vel. Mivel a középiskolák mindmáig az érettségire készítenek fel, a diákok nem annyira olvasni és értelmezni tanulnak meg, négy éven keresztül inkább irodalomtörténeti összefüggéseket bifláznak, meg azt, hogy a tankönyvek sokszor szűkös tematika alapján válogatott példaszövegei „miről szólnak”. A diákokat nem szembesítik saját értelmezői szabadságukkal (és felelősségükkel), nem alakul ki vitakultúra, az olvasás és az interpretáció nem élvezet vagy kihívás, hanem fűrészporizú kötelességgé válik. Másfelől viszont a *Nagy Könyv* honlapján böngészhető fórumok népszerűsége (és a hozzászólások, viták meglepő kvalitása és aktualitása), valamint az irodalmi portálok látogatottsága alapján mégsem gondolhatjuk, hogy ebben az országban felhagytak volna az olvasással. A könyvesboltok és kiadók olvasói rovatainak gyér egzisztálása talán éppen arra vezethető vissza, hogy a kialakult, lazább vagy szorosabb kapcsolatot ápoló irodalmi közösségek produktivitása elsősorban a fenti oldalakon jelenik meg, a könyvesboltokban pedig egyszerűen nem fordítanak időt és energiát olyan vélemények megfogalmazására, amelyek egy kissé amúgy is ostobán a levegőben lógnának.

Az online könyvkereskedelem jelenlegi állapotával kapcsolatban nehéz volna bármiféle kompakt tanulsággal előrukkolni, hiszen a vizsgált oldalak közül jelenleg is jó néhány fejlesztés alatt áll, az árukínálat növelésén vagy a szolgáltatások bővítésén munkálkodik. Annyi mindenesetre már most látszik, hogy előbb vagy utóbb, de a versenyhelyzet miatt csökkenni fog a boltok száma (az elkerülhetetlen központosítás egyik példája a *Lira és Lant* csoport,⁹⁹ amely magában foglalja a *Fókusz Könyvárúháza*kat, a *Lira és Lant* könyvesboltokat, a szakkönyvek árusításával foglalkozó *Rózsavölgyi és Társa* boltjait, valamint a könyvkiadáson belül öt kiadót is felvonultat, és amely minden részlegét ugyanolyan webes környezetben jeleníti meg). Reméljük, hogy a fennmaradó boltok egyúttal a legmegbízhatóbb és legtartalmasabb szolgáltatók is lesznek egyúttal, akik a köznapi kultúra olyan, elsőre talán kevésbé látványosnak tűnő szegmensét sem hanyagolják el, mint az ezidáig komolyabban alig vizsgált, virtuális közegben megjelenő fogyasztói-befogadói oldal.

A megvalósult hiperszövegeknél a médium két feltétele közül az egyik szinte mindig hiányzik. Vagy kizárólag a szövegek, dokumentumok, információk hozzáférhetőek (ez általában a *fájlcsere*lő hálózatokra jellemző, amelyeket a közembere afféle ingyenes könyvtárnak tekint); vagy kihasználják ugyan a hálózati struktúra lehetőségeit (szigorúan az oldalon belül), ám a hivatkozott referenciák, a többnyire jogdíjas primer irodalom hiányában (a *Nagy Könyv* honlapján kívül lásd még a *wikipedia* ingyenes enciklopédiáját¹⁰⁰). Annak ellenére, hogy az *amazon.com* egyik feltételnek sem tesz eleget maradéktalanul, bizonyos értelemben mégis a

⁹⁹ www.lira.hu

¹⁰⁰ www.wikipedia.hu

legkomolyabb (és igencsak kifizetődő) hiperszöveg-kísérletek között tarthatjuk számon. Hibriditása miatt viszont nem annyira a könyv és a könyvtár metaforáival jellemzett világkép aláaknázását szemlélhetjük benne; inkább az mérhető le rajta, hogy a *könyv-paradigmának* milyen esélyei nyílnak *virtuális* közegben. A vizsgált hiperszövegek ezen felül azt a feltevést is cáfolják, mely szerint a kultúra laikus fogyasztói öntudat nélküli, inaktív, a reklámoknak kiszolgáltatott és mindenek előtt homogén tömegként volnának csak kezelhetőek. Ám továbbra is kérdéses, hogy e némaságuktól fokozatosan megszabaduló befogadók megnyilvánulásai hogyan illeszthetők be egy szakmai diszkurzusba. Az Interneten keresztül a befogadók aktivitása mérhető ugyan, az új médium sajátossága azonban számtalan további problémát előlegez meg a befogadók anonimitásától kezdve az olvasói hozzászólások fennmaradásán át a megnyilvánulások ellenőrizhetőségének és hitelességének a kérdéséig; ez viszont már a befogadás történetének egy újabb, habár egyre élesebben körvonalazódó fejezetéhez tartozik.

FÜRTH ESZTER

TÉVÉREGÉNYEK

MŰFAJOK KÖZT VÁNDORLÓ IRODALOM

„Ha valaki legelőről kezdene el felépíteni egy egyetemet, kétség kívül egy nagy összehasonlító irodalomtudományi tanszéket alkotna telve globális kultúrátudománnyal, de akkor a megkülönböztethető identitás kérdése felüti a fejét: volna-e bármi más humántudományi tanszék, mely által megkülönböztethető lenne az összehasonlító irodalomtudomány?”¹ – fejezi ki Jonathan Culler kétségeit az 1993-as és 2004-es ACLA (American Comparative Literature Association) jelentések kapcsán. A vitatott tanulmányok a komparatiztika helyzetéről, lehetőségeiről gondolkodnak. A '93-as jelentés a továbbhaladás lehetőségét az irodalomtudomány globális irányba fordulásában, illetve a kultúrátudományokhoz való közeledésében látja. A 2004-es ACLA jelentés már nem hagyott kétséget afelől, hogy a kultúrakutatás hívei győztek, s az irodalomközpontúság az irodalmian olvasásban testesül meg, mely bármely kulturális jelenséggel kapcsolatban alkalmazható.

Culler épp a kultúrakutatás felé való közelítésből látja kibontakozni a mindent magába foglaló összehasonlító irodalomtudomány problémáját. Kétségeit továbbgondolva pedig felmerülhet a vád, hogy egy olyan komparatiztika, mely mindenhez ért, valójában nem ért semmihez. Culler ezen a kérdésen úgy lendül át, hogy azt az utat javasolja a komparatistáknak, melyen mindig is jártak, vagyis az irodalom kutatását.

Természetesen Culler nem arra buzdít, hogy a kultúrakutatásnak hátat fordítva vizsgáljuk az irodalmat, hiszen a szövegek alapvető tulajdonsága a kontextusba ágyazottság, és ezzel a komparatiztikának talán minden más területnél inkább számot kell vetnie. Mindössze arról van szó, hogy nem szabad, hogy kultúrakutatás címszó alatt a társtudományok elfedjék a nekik (ideiglenesen) ott-hont adó diszciplínát. A komparatiztika feladata tehát az, hogy úgy alkalmazza társtudományainak eszközeit, hogy azokat mindvégig a saját helyi értékükön tartva

¹ „If one were creating a university from scratch, one could doubtless construct a large department of comparative literature charged with global cultural studies, but then the question of differential identity raises its head: would there be any other departments in the humanities to contrast with comparative literature?” Jonathan Culler, 2006, 87.

az irodalmat mint nemzeteken átívelő jelenséget (literature as a transnational phenomenon) kutassa.

Az irodalom transznacionális jellegére, valamint a komparatiztika kultúra-kutatással való szoros összefüggéseire egy olyan műfaj vizsgálata nyújthat kiváló példát, melyről valószínűleg elsőként sokkal inkább az irodalom társtudományai, semmint az irodalomkutatás jutna eszünkbe. Televíziós sorozatokról sokkal inkább szokás szociológiai, médiatudományi szempontból beszélni, semmint az irodalomtudomány felől. Ezt itt Magyarországon fokozottan érezhetjük, a mellőzöttség oka pedig valószínűleg a műfaji hagyományok hiányában keresendők. A sorozatok elemzése azonban az őket gyártó, jelentős sorozattörténelemmel bíró országokban is elsősorban a közönségkutatás területén jelenik meg. Ennek oka egyrészt egy pragmatikai szempont, a nézettségi mutatók vizsgálata, mely a műfaj tömegbefolyásoló hatásának köszönhető. Másrészt azonban az esztétikai szempontú vizsgálatok hiányához a kritikusok elutasító magatartása is hozzájárul. Robert C. Allen² ennek okaiként a következőket látja: egyrészt a narratívák túlzottan nemhez kötődőek (gendered form of narrative), másrészt ellenállnak egyéb, zártabb narratív formák által diktált olvasói protokollnak. A marginalizálás legnyilvánvalóbb oka pedig az, hogy a kritikusok, kommentátorok a sorozatokat „szemétnek” tekintik, épp ezért pedig a róluk való beszédet nem csupán lealacsonyítónak, de gyakran szükségtelennek is tartják. A sorozatok neve angol-amerikai nyelvterületen (a műfaj történetének meghatározó világában) már önmagában is lealacsonyító. A soap opera, vagyis szappanopera kifejezés mellett, hogy a műfaj eredetére (szappanreklám) utal, a zeneművészet csúcspán álló klasszikus műfajjal, az operával párosítva inkább groteszk, mint komolyan vehető hatást kelt.

A kezdetben (az 1930-as évektől) domináló közönségkutatás, valamint a szociológiai szempontú, tartalomelemző vizsgálatok mellett később (az 1980-as évektől) más típusú tanulmányokat is találunk a szappanoperákkal kapcsolatban, mint a feminista vagy az etnográfiai nézőpontok megjelenését. Ezeket a szövegeket már nem valamilyen gazdasági cél motiválja (ahogyan ez a közönségkutatás esetében van), nem a szappanoperák még jobb eladhatóságát szolgálják, hanem magával a jelenséggel foglalkoznak különböző tudományterületek irányából. Az irodalomtudomány nézőpontjából is születtek elemzések, elsősorban a narratológia és a feminista kritika eszközeit alkalmazva.

Culler a kultúrakutatás tudományokat összekapcsoló hatásáról beszélve megemlíti, hogy a humán tudományokban megnövekedett az érdeklődés az esztétika iránt, több elemzés születik irodalmi szövegekről a társadalomtudományok nézőpontjából. Culler véleménye ezekről a tanulmányokról, disszertációkról az, hogy sok esetben az irodalmat szimptomatikusan olvassák, vagyis valamely társadalmi, gazdasági, politikai stb. jelenség irodalmi lenyomataként, szimptomájaként.

² Robert C. Allen 1995.

Bár a sorozatokról szóló kritika egyre inkább magára a jelenségre, önmagára koncentrál, semmint arra, hogy hogyan jelenik meg benne valamilyen világban lezajlott jelenség, vajon létezhet-e olyan elemzés, mely képes teljesen felülemelkedni ezen a problémán? Az elemzésekből ugyanis úgy tűnik, a kritikusokat nem hagyja nyugodni egy kérdés a sorozatokkal kapcsolatban, mégpedig az, hogy vajon mitől olyan sikeresek ezek az egyébként rendkívül egyszerű(nek tűnő), mondhatni ostoba (hatást keltő) tévéfilmek? A legszigorúbban szövegközpontú elemzés is felteszi ezt a kérdést, és keresi a választ a sorok közt vagy azon túl. És vajon nem szimptomatikus-e az a vizsgálat, mely a sorozatot a közönségsiker lenyomataként szemléli? Egyáltalán lehetséges-e szövegeket tisztán nem-szimptomatikusan vizsgálni, főleg egy olyan jelenség esetében, melynek kultúrába, irodalmi hagyományokba ágyazottsága legalább annyira hangsúlyos, mint gazdasági, társadalmi, politikai vetületei?

Peter V. Zima a művészet autonómiájának gyengülését látja a posztmodern korban, melynek egyik lehetséges okának bizonyos társadalmi változásokat tart. „A liberális csoportok hanyatlása, melyet számos szociológus elemzett – Adornótól és Horkheimertől David Riesmanig, Daniel Bellig és C. Wright Millsig – meghatározóan gyengíti az irodalmi és művészeti területek autonómiáját, megnyitva ezáltal a területet vagy a művészet alrendszerét heteronóm érdekeknek. Ezen érdekek betörése a területre vagy rendszerbe egyike azon tényezőknek, melyek felelősek a művészeti modernből a posztmodernbe való átmenetért.”³

Zima a művészet autonómiájának gyengülésével olyan jelenségeket lát e területre hatolni, melyek alapvetően nem művészeti szempontok. Így például a gazdasági motivációk, érdekek belépését a művészetbe, mint például a bestseller regények, vagy a nagy közönségsikernek örvendő, esetleg a megfilmesítést is megélő, mégis „magas” irodalminak tekintett szövegek, mint például Eco *A rózsza neve* című regénye. Zima nem jósolja meg a művészet autonómiájának végét, de úgy véli, a posztmodern a művészi és nem művészi közti határ feloldódásával jár együtt.

Elgondolkodtató, hogy a művészeti és nem művészeti területek közti határ képlékenysége, amit Zima egyértelműen posztmodern jelenségnek tart, vajon nem volt-e mindig is jelen a művészetben, és csak az idő előrehaladtával váltak a művek a világ más szegmenseitől lehatárolt, önálló művészeti alkotásokká. (Már-már közhely, hogy Shakespeare drámáit kifejezetten a nagyközönségnek írta, a szerepeltetett elemeket erősen befolyásolták olyan gazdasági szempontok, melyek például a

³ „The decline of the liberal groups, which has been analysed by a large number of sociologists – from Adorno and Horkheimer to David Riesman, Daniel Bell and C. Wright Mills – weakens decisively the autonomy of the literary and the artistic field or the subsystem of art to heteronomous interests. The irruption of these new interests into the field or system is one of the factors responsible for the transition from artistic modernism to postmodernism.” Peter V. Zima 2004, 64.

mai bestsellerek születését is meghatározzák.) Az azonban kétségkívül igaz, hogy a modernizmus művészet szemléletéhez képest fordulatot mutat a napjainkban egyre hangsúlyosabb érdeklődés a művészet nem művészeti jelenségei felé.

Kérdés azonban, hogy napjaink kevésbé autonóm művészetének heteronóm szempontok szerinti vizsgálata nem szolgáltat-e ki minden elemzést annak, hogy a vizsgált műveket bizonyos szinten egyéb kulturális, társadalmi, gazdasági stb. folyamatok lenyomatainak tekintse? Az irodalmi szövegek kultúrakutatással szükségszerűen összefonódó vizsgálatai mindig ki vannak szolgáltatva a szimptomatikus elemzés veszélyének? És vajon hol húzódik a határ a szimptomatikus és a kultúrakutatással összefonódó, de mégis irodalomközpontú elemzés között? Ezekre a kérdésekre valószínűleg a művészi és nem művészi közti határ után kutató Zimához hasonlóan aligha kaphatunk egzakt választ. Fokozottan igaz ez olyan szövegek esetében, melyek az irodalom területét elhagyva más médiumokban tűnnek fel, ahogyan ez a tévéregények esetében is történik. A céltom nem is e határok kijelölése ezen összetett műfaj körül, csupán azoknak a szempontoknak a felvázolása, melyek e képlékeny, kultúrakutatásnak kiszolgáltatott jelenség irodalomközpontú vizsgálatát lehetővé teszik. Ehhez a társtudományokkal való kapcsolódási pontok felvázolása szükséges, mely a sorozatok más műfajokkal való viszonyából rajzolódik ki.

A sorozatoknak egyik legexplicitebb kapcsolata a reklámokkal van. Egy szappanopera szükségszerűen reklámozza önmagát (hogy a következő epizódhoz nézőket toborozzon), a médiumot (a tévécsatornát, amely stabil nézőközönséget folytató filmekkel biztosítja), illetve szponzorainak termékeit (célcsoporttól függően háztartási kelléket, mobiltelefont stb). Az észak-amerikai sorozatok, a szappanoperák történetileg is erőteljesen kötődnek a reklámokhoz, mivel funkciójuk a népszerűsítés volt (kezdetben a folyóiratoké, később a mozié, rádióé, majd a televízióé és természetesen a szponzorok – leggyakrabban háztartási cikkek, tisztálkodási, higiénés kellékeket gyártó cégek – termékeié). Ez a jellegzetesség máig megmaradt, gyakran vehetünk észre márkanéveket, termékeket, szolgáltatásokat népszerűsítő bevégeket.

A beépített reklámok mellett a sorozatok a bemutatott világgal, életformákkal is felszólítják nézőiket a fogyasztásra. Robert C. Allen⁴ elsősorban a latin-amerikai tévéregényekkel kapcsolatban emeli ki a társadalmi modernítésben betöltött fontos szerepüket. A filmek ablakot nyitnak a piacorientált világra, az általuk bemutatott luxus életmódot mutatják fel követendő példának, melyre a befogadók vágyhatnak.

A sorozatokat – más, kereskedelmi csatornán sugárzott filmhez hasonlóan – többször is reklámok szakítják meg. A hirdetési blokkok elhelyezését azonban nem csupán az eltelt idő alapján határozzák meg, ahogyan ezt a játékfilmekben teszik, ahol az eredetileg megszakítás nélküli történetet 20, illetve 40 perc után önkénye-

⁴ Robert C. Allen 1995.

sen félbevágják. A sorozatok esetében a reklámok tudatos beépítését figyelhetjük meg. Egy epizódot, hosszától függően, két vagy három szünet szakít meg, melyek egyben a fejezet struktúráját is megalapozzák. A sorozatok sajátosága, hogy az egyes epizódok végén a befogadót úgy kell felcsigázni, hogy az másnap is leüljön megnézni a folytatást. Ennek érdekében egy olyan izgalmas jelenettel kell zárulnia a fejezetnek, mely befejezetlen, így folytatást kíván. A végső bonyodalmat olyan mellékbonnyodalmak előzik meg, melyek minden egyes szünet előtt megjelennek. Ezeknek célja, hogy a reklám alatt se kalandozzanak a nézők más csatornákra, hanem várják, mit hoz a folytatás. Az alárendelt bonyodalmak nem olyan „erősek”, mint a végső bonyodalom, mivel szerepük is az érdeklődés rövidebb idejű, a reklámszünetre korlátozódó fenntartását szolgálja, szemben a végső eseménnyel, melynek egy egész napon át kell fenntartania az izgalmat.

A szünet tehát nem csupán szükséges rossz, hanem a tévéregények műfaji sajátossága is, amely a sorozat narratívájába tudatosan beépített mellékszálakat hoz be. A fő műsort megszakító képek, a reklámok mosolygó, boldog, gyönyörű női, az ajánlóban bemutatott történetek, melyek épp olyanok, mintha a megszakított műsor részei lennének, egy újabb narratívává állnak össze. Ez a megszakított műsor történetészába ékelődve azzal összeolvad, és a cselekményt kiegészítő mellékvonalként funkcionál. Így például a reklámblokkok által felerősödik a sorozatoknak a piacorientált, fogyasztói világra ablakot nyitó jellegzetessége.

A filmeket megszakító szünetekben a reklámok mellett más műsorok is szerepelhetnek. A Magyarországon legtöbb tévéregényt sugárzó csatorna, a Zone Romantica, mely kifejezetten latin-amerikai sorozatokra specializálódott, olyan rövidfilmeket is bemutat az epizódok részei között, melyek magát a csatornát, illetve a sorozatok világát népszerűsítik. A filmajánlók mellett találkozhatunk például olyan rövid jelenetekkel, melyekben hétköznapi emberek beszélnek meg véleményüket egy-egy sorozattal kapcsolatban. A helyszínek megválasztásában is a mindennapok hangulatát igyekeztek követni, így például végighallgathatjuk, hogyan beszélgetnek a hűtlenségről vagy az igaz szerelemről egy fodrászat vagy egy műköröm-stúdió vendégei. Ezek a jelenetek is a sorozatajánlók egy csoportját alkotják, ám a hagyományos előzetesektől eltérnek abban, hogy nemcsak a filmet, hanem a hozzá kapcsolódó befogadói magatartást is népszerűsítik. A hétköznapiakba illeszkedő, a narratív időt a valós időhöz közelítő sorozatok a mindennapi élethez hasonlóan a megbeszélés, a pletyka tárgyává válhatnak. Ez egy közösséget hozhat létre (akár a bemutatott szalonokban, akár az Interneten), mely szintén a sorozatnézés örömét fokozza, így maga is népszerűsítő elemmé válik.

A sorozatok, és különösen a latin-amerikai tévéregények, szorosan összefüggnek a turizmus, az egzotikum világával is. Egy sikeres, népszerű úti beszámolóhoz hasonlóan a latin-amerikai sorozatok is olyan tájakra kalauzolnak bennünket, melyek egzotikumukkal ejtik rabul a közönséget. Ezeket a tájakat leggyakrabban a jelenetek közti vágóképekben láthatjuk (mivel a cselekmény nagy

része zárt terekben, szalonokban, szobákban zajlik, vagyis műtermi felvétel – ennek jórészt finánciális okai vannak). A tájképek kellemes zenei aláfestéssel – gyakran a főcímdallal – kísérvé jelennek meg, s szerepük a háttér, a díszlet megrajzolása, mely trópusi egzotikumával a történet meseszerűségét, távoli, álomba illő bonyodalmaikat, dúsgazdag hőseinek elérhetetlen luxuséletét hangsúlyozzák. A latin-amerikai sorozatokban (főleg a brazil típusú tévéregényekben) fontos szerepet kap a nemzeti identitás kérdése, az ország népszerűsítése, belső, illetve külső imázsának alakítása. Ez többek közt a megjelenített tájképek által történhet, melyek egy utazási prospektus képeihez hasonlóan, segítenek megkedveltetni egy országot mind a külföldiekkel, mind a hazai közönséggel.

Az egzotikus tájak tévéregényekben való megjelenését tovább erősítik a Zone Romantica csatorna *Travel club* című filmetűdjei, melyek leggyakrabban a történetek helyszínéül szolgáló távoli, trópusi tájakat, gyarmati barokk városokat mutatnak be. Ezek a rövidfilmek (csakúgy, mint a pletykaközösségeket bemutató filmajánlók) a reklámszünetekben jelennek meg, és a hirdetésekhez hasonlóan melléknarratívává szerveződve összeolvadnak az általuk megszakított epizóddal. Míg a reklámblokkok a fogyasztói magatartás történeteiként ékelődnek be a sorozatokba, addig a *Travel club* képei a sorozatok díszleteiként funkcionálnak.

A sorozatoknak és a hozzájuk kapcsolódó műsoroknak ez a nemzeti imázst építő funkciója az etnográfia, az antropológia, illetve a szociológia tudományterületei felől való megközelítést teszik lehetővé. E szempontokat egy komparatív, irodalomközpontú vizsgálat, bár könnyen eltéríthetik a szimptomatikus elemzés irányába, nem hagyhat figyelmen kívül. Ugyanakkor (a culleri javaslatot szem előtt tartva) az irodalmi tényezőt kell a központban tartania. Ezeket a műfaji kapcsolatokat érdemes úgy vizsgálni, mint egy intermedialis viszony szükséges velejáróit. A tévéregények műfaji előzményei irodalmi szövegek voltak, melyeknek hatását máig őrzi a műfaj. Az írott formából audiovizuálissá váló szövegek útját nyomon követve irodalmi témák, motívumok televíziós megjelenésének, esetleg újabb, írott formában való felbukkanásának lehetünk tanúi. Ha tehát a tévéregényeket, melyek számtalan más műfajt és tudományterületet érintenek, mint műfajok, illetve médiumok közt vándorló irodalmat vizsgáljuk, helyi értékükön tarthatók a társtudományi elemek. A tévéregények irodalommal való szoros kapcsolatának feltárásához elengedhetetlen a vele rokon műfajtól, a szappanoperától való megkülönböztetése.

Tévéregény és szappanopera között gyakran nem tesznek különbséget sem a mindennapi nyelvhasználatban, de gyakran még a kritikában sem. Magyarul az angol soap opera, illetve a spanyol és portugál telenovela szavak tükörfordítását

használjuk.⁵ Véleményem szerint e két szó műfaji különbségeket takar, és ennek megfelelően megkülönböztetésük is ajánlatos. A különbség alapjaként a két műfaj közti földrajzi távolságot (USA, illetve Latin-Amerika) említhetjük meg elsőként, mely elsősorban a származásukat érinti, ugyanis nem zárhatjuk ki annak lehetőségét, hogy az Egyesült Államokban tévéregényt, Braziliában pedig szappanoperát gyártsanak. Ennél sokkal fontosabbak azonban a máig élő műfaji különbségek.

A mai televíziós folytatásos narratívák közvetlen elődjének a XIX. században népszerű, folyóiratokban megjelenő tárcaregényeket tartják. A folytatásos regények segítettek fogyasztót toborozni a napilapoknak, magazinoknak. Az Egyesült Államokban az 1910-es évektől a mozisorozatok már a rendszeres mozilátogató közönséget segítettek megteremteni. A 20-as években az amerikai rádiókat árasztották el a napközben sugárzott sorozatok, melyek az otthon lévő háziasszonyokat szoktatták rá az egész napos rádiózásra. Az 50-es évektől a televíziós szériák vették át az uralmat, és máig töretlen sikerrel árasztják el az adókat. A sorozatok e különböző megjelenési módjaiban közös, hogy valaminek az eladására törekedtek, a népszerűsítés eszközei voltak. Az USA-ban a legfőbb szponzorok a háztartási kellékeket gyártó cégek voltak (Colgate, Procter&Gamble), mivel a legjobb célközönségnek a háziasszonyok számítottak, és számítanak máig is. Innen a szappanopera elnevezés.

Latin-Amerikába az Egyesült Államokban aratott nagy sikereik hatására érkeztek el a szappanoperák, majd jelentősen átalakultak. Elsősorban Braziliában vált jellemzővé a népszerű regények sorozatként való feldolgozása. Ezek a megfilmesítések a médium- és műfajváltással járó átalakítások mellett a regényforma legfőbb jellegzetességeit, így például a szövegek befejezését is megtartották. Többen (Nico Vink, Ana M. Lopez stb.) ezt tartják az észak- és dél-amerikai sorozatok közti fő különbségnek, ugyanis a szappanoperák végtelenített történetek, melyek csak gazdasági motivációk (a nézettség csökkenése) hatására fejeződhetnek be.

Véleményem szerint a tévéregények az irodalmi formák más jegyeit is aktívan őrzik, mondhatni a népszerű folytatásos regények televíziós megjelenéseiként élnek köztünk. Emellett természetesen a szappanoperák tulajdonságait is magukon viselik, így például a reklám funkcióját is betöltik. A tévéregények eredeti célkitűzésüket tekintve azonban – szemben a szappanoperákkal, melyekben elsősorban a népszerűsítés, a reklám szerepe dominált – az általuk feldolgozott irodalmi

⁵ Magyarul gyakran találkozhatunk a telenovella kifejezéssel is. A spanyol és portugál szó magyar átírását azért nem tartom követendőnek, mivel a novela, ami spanyolul és (elsősorban brazil) portugálul regényt jelent, magyarul a boccaccio-i hagyománynak megfelelő rövid, önálló történetre vonatkozik. Ezért inkább a szó magyar megfelelőjeként a regény elnevezést tartom kifejezőbbnek. A regény tele- előtaggal való kombinálása a magyar nézőkben a *Szomszédok* című sorozattal kapcsolódik össze, ami azonban nem követte a telenovella műfaji hagyományait, ezért helyette a tévé-előtagot használom. (Lásd még: Pál Ferenc: *A jövő regénye a telenovella?*)

művek terjesztése volt, eljuttatásuk az írni, olvasni nem tudó tömegekhez. Ez a funkció, valamint az irodalmi gyökerek hatása a mai napig jól kitapintható a tévéregényekben.

A műfaj legkorábbi képviselőihez hasonlóan ma is gyakran találkozunk olyan tévéregényekkel, melyek irodalmi szövegek feldolgozásai. Az egyik legközismertebb, a brazil Globo társaság által elkészített *Isaura* (magyarul *Rabszolgasors* címen futott). Bernardo Guimarães regényének újabb feldolgozása született meg 2004-ben (mely már nem pusztán a regény, hanem a világhírű tévéregény feldolgozásaként is értelmezhető). Ez utóbbit a szintén brazil Record tévétársaság készítette el, és hazánkban is nyomon követhettük a történetet.⁶ Egy irodalmi szöveg audiovizuális feldolgozása számos más műfajban is megoldható, a tévéregény esetében azonban e médiumváltás nem tekinthető egyszerű adaptációnak, sokkal inkább átdolgozásról, mint feldolgozásról van szó. Az eredeti regény ugyanis a sorozatok műfaji követelményeinek rendelődik alá, ami igen hosszú, bonyodalmakban és ismétlésekben gazdag szöveget kíván meg. Így a történetet megtoldják mellékszálakkal, újabb szereplőket építenek be, tehát kitérítik az eredeti szöveget.

Deleuze és Guattari⁷ a könyv hasonlataként a rizóma fogalmát hozzák be, mely végtelen szerkezetet alkot az állandó elágazások, az önmagán belüli burjánzás által. Umberto Eco *A rózsza nevében* szintén erre a szerkezetre reagál az apátság könyvtárának bonyolult labirintusát értelmező Vilmos figurájával. Ahogy a regény híres utószavában írja: „Végzetül ott a háló, vagyis az, amit Deleuze és Guattari rizómának neveznek. A rizóma olyan, hogy bármelyik útja kereszteződhet bármelyik másikkal. Nincs közepe, nincs széle, nincs kijárata, mert potenciálisan végtelen. A találgatás tere rizómatér.”⁸

Az irodalmi műveket feldolgozó tévéregényekben, így például az *Isaura* esetében is ezt a szerkesztésmódot figyelhetjük meg. A sorozat erősen kötődik a könyvhöz, hiszen a központi konfliktus (az *Isaura* szabadságáért való küzdelem) megmarad, ugyanakkor szálaira bontja a szöveget, a legkisebb elemét is burjánzó történetté alakítja, rizómává olvassa Guimarães regényét. Az eredeti szöveg így szétbomlik, és olyan szerkezetté alakul, melyet minden pontján a megszakítottság, az elágazás jellemez, mely számtalan csomópontot kialakítva állandóan kapcsolatot létesít újabb és újabb elemekkel, melyek szerteágazó konnotációs láncon keresztül hálózják be a sorozat száznegyven epizódjának gigantikus mezejét. Deleuze és Guattari a rizómát a hagymák, a gumók, illetve a gazonnövények szerkezetén át mutatják be, amelyek bonyolult burjánzásban fonják be életük terét. Ezt a műkö-

⁶ A sorozatot a Zone Romantica csatornán vetítették 2006-ban, *Isaura, a rabszolgályné* címmel.

⁷ Gilles Deleuze – Félix Guattari 1996.

⁸ Umberto Eco 2002, 607.

dést ismétlik az irodalmi szövegeken alapuló tévéregények is. Az újabb szálak magva megvan a regényben, a sorozat nem tesz mást, mint hogy egyes elejtett megjegyzéseket olyan gócpontokként értelmez, melyekből kibontható a sorozat burjánzó cselekményszövedéke.

Nánay Bence⁹ a filmes adaptációkon belül kiemeli az avantgárd, kísérleti filmeket, melyekben az irodalmi előszöveg csupán egy szükséges keretet ad a műveknek. A kísérleti film nem egészen nézőbarát műfajának az irodalmi szövegre való utalás csupán egy olyan alapot jelent, mely segít a befogadónak a narratíva felismerésében, a film élvezetében. Ezen belül pedig az alkotók (egyéb narratív, nézőbarát kötöttségektől függetlenül) úgy kísérleteznek a filmen belül, ahogy kedvük tartja. Az irodalmi szöveg tehát csak alibi, ami arra szolgál, hogy nézőt toborozzon az alkotásnak. Érdekes párhuzam, hogy a tévéregények esetében az irodalmi előszövegek olyan szintű szétszalazásával találkozunk, az eredeti történet olyannyira elsikkad a burjánzó narratív szálak közt, hogy az adaptáció módját tekintve a Nánay által említett kísérleti filmekre emlékeztetnek. A feldolgozás módja ugyanakkor eltér abban, hogy míg a kísérleti filmek a szükségszerűen alkalmazott kereten belül szabadon mozoghatnak a filmes eszközökkel és azok újragondolásával, addig a tévéregények igen szigorú szabályok szerint rendeződnek sorozattá.

A keret, melyet az előszövegek jelentenek, a kísérleti filmekhez hasonlóan a tévéregényekben is csupán alibinek tűnhet, mely egy, a többihez megszólalásig hasonló sorozat alapját biztosítja. A tévéregények esetében azonban azt tapasztalhatjuk, hogy a kísérleti filmekkel szemben – melyek az előtörténettől független, külső elemeket építenek be irodalmi keretükbe – ezek épp ezt a keretet bővítik ki, azon belül szövik végtelenné történeteiket. Az előszöveget rizómaként bontja szálaira a sorozat, a keret feltöltése épp e keret burjánzásával következik be. Az irodalmi szöveg tehát nem csupán egy háttérben tartott kerettörténet, hanem a tévéregény szerkezetének minden részében felfedezhető szervező erő.

Irodalmi szövegek nem csupán egyértelmű adaptációkként kerülhetnek be a tévéregényekbe. A műfaj kezdeti, irodalmi témái helyett ma már sokkal gyakoribb a saját történetek alkalmazása. Az irodalmi gyökerek azonban ezeknél a sorozatoknál is gyakran megjelennek különböző intertextek, toposzok formájában. Így például olyan figurák, történetek tűnhetnek fel egy sorozatban, melyek egy egész sor irodalmi előszöveget, kontextust hoznak magukkal. Így történt ez *A bátor Juan atya*¹⁰ című argentin tévéregény esetében is, ahol a karakterek között felfedezhettük Robin Hoodot, Dr. Jekyllt és Mr. Hyde-ot, de megjelent maga Jézus is a szenvedéstörténettel és a keresztre feszítéssel, illetve az alvilággal szövetkező Faust alakja is.

⁹ Nánay Bence 2000.

¹⁰ A sorozatot a Romantica csatorna vetítette 2005-2006-ban.

A szövegek vándorlása nemcsak egyirányú lehet, vagyis nemcsak az írott formából készülhet audiovizuális termék, hanem fordítva is megtörténhet, a televíziós alkotás is átkerülhet egy írott médiumra. Ez történik például akkor, amikor egy népszerű sorozat folytatását készítik el regény formájában. Ahogyan a tévéregény őriz irodalmi formákat és toposzokat, úgy a belőlük készült regények is őrzik a televíziós műfaj bizonyos formai jegyeit. A Magyarországon is igen nagy sikert arató *Vad angyal* című argentin sorozat írott folytatásában például megfigyelhető az epizódokra tagolás, a rövid, gyorsan pergő, a történetben jelentős újdonságot nem hozó, mégis érzelemgazdag jelenetek, valamint a rövid, egyszerű mondatok. A szövegek, toposzok, karakterek, illetve szerkesztési formák vándorlása a különböző médiumok között még érdekesebb, amikor egy feldolgozott irodalmi művet ültetnek át újra írott formába, ahogyan az az *Isaura* esetében is történt. Született ugyanis regény *Isaura visszatér*¹¹ címmel, mely már egyértelműen a sorozat, nem pedig a regény folytatásának tekinthető.

A marketing, a szociológia, az antropológia, az etnográfia és persze a médiatudományok mellett a tévéregények egy lehetséges irodalomközpontú vizsgálatának a filmművészet és irodalom kapcsolatával is számot kell vetnie. Azzal a jelenséggel, hogyan vándorol át az írott szöveg egy audiovizuális médiumra, illetve hogyan tér vissza az írott formához. Pethő Ágnes szerint a film olyan műfaj, mely más művészetek kifejezőeszközeit integrálja. A filmet mint különböző médiumok összeszővődését vizsgálja, melyek egymáson nyomot hagyva, palimpszeszt szerkezetet alkotnak.¹² Ez a jellegzetesség a tévéregények esetében az irodalmi vonások erőteljesebb feltűnésével jár együtt. A televízióban feltűnő szövegekre audiovizuális kifejezőeszközök rakódnak, melyek más (a film műfajába épülő) médiumok konnotációs mezőit is magukkal hozzák. Így például a képi vagy zenei intertextek tovább bonyolíthatják, árnyalhatják a felidézett irodalmi toposzt.

A tévéregények irodalomközpontú vizsgálatának nemcsak arra kell választ adnia, hogyan változik az írott szöveg televíziós műfajjává, hanem arra is, mi az, ami alkalmas erre az intermediális útra. Culler szerint a 2004-es ACLA jelentés után a komparatiztika legnagyobb kérdése, hogy hogyan boldogul a világirodalommal. Felmerül a kérdés, hogy globalizálódott világunkban milyen szövegek hasonlíthatók össze, illetve mi alapján válogatható ki a hatalmas anyagból az a szövegcsoporthoz, mely világirodalomként tanítható. A válogatás szükségszerűen bürokratikus és (többnyire) eurocentrikus – állítja Culler. Megoldásként azt javasolja, az elemző tegye explicitté a normát, illetve a nézőpontot, aminek alapján az összehasonlítást végzi, hogy az ne legyen implicit, és így bürokratikusnak tűnő. Félő azonban, hogy

¹¹ Isabela Guimarães 2004.

¹² Pethő Ágnes 2002.

még ebben az esetben is maradnak olyan implicit előfeltevések, normák, melyek a bürokratikuság vádját hozhatják magukkal.

A tévéregények vizsgálatában is felüti a fejét ez a probléma. Egyrészt maguk a sorozatok is egy ilyen jellegű válogatást hajtanak végre, amikor kijelölik előszövegeiket, illetve a számukra felhasználható témákat, toposzokat. Ezek többnyire népszerű művek közül kerülnek ki, melyek nem szükségszerűen az „alacsony” irodalmat jelentik. Egy „magas” irodalminak tekintett mű is szerepelhet azok közt a jól ismert, népszerű irodalmi témák közt, melyeket (mivel jól felismerhetőek) előszeretettel alkalmaznak a sorozatok. Így például a Faust-téma tévéregényben való megjelenésében Goethe művére való utalások voltak a legjellemzőbbek (pl. Mephisto alakja kutya formájában jelent meg). A Faust-téma korábbi előfordulásai közt egy népkönyv, valamint Marlowe Doktor Faustusa is szerepel, mindkettő meglehetősen vulgáris, populáris vonásokat mutat. Ezzel szemben a sorozat nem ezeket használta fel, bár kulturális „szint” szerint közelebb állnak hozzá, mégsem annyira népszerűek, mint a „klasszikus” Goethe. A népszerűség fogalma tehát sokkal inkább az ismertség, mintsem valamiféle kulturális szinteződés alapján értelmezhető a tévéregények esetében.

A művek természetesen nem eredeti gondolati teljességükben szerepelnek a sorozatokban. A tévés műfaj a filozófiai tartalmakat, az alkotó fogalmi gondolkodást mellőzve építi be ezeket az előszövegeket, a hiányt pedig közhelyekkel, emocionális tartalmakkal tölti föl. A népszerű szövegekből csupán annyit őriz meg, amennyi azokból népszerű, vagyis a legközismertebb karakter- és történetelemeket.

A világirodalom problémájának szempontjából az is igen fontos, hogy honnan, milyen nemzeti irodalomból merítenek a sorozatok. Ennél azonban még fontosabb, hogy az elemző ezekből mit ismer fel, illetve mit tart relevánsnak. A Culler által felvetett probléma itt rajzolódik ki a legélesebben, ugyanis az, ahogyan egy elemzés a sorozatban fellelt intertexteket felismeri, tárgyalja, fontosságukat megszabja, hasonlóan bürokratikus lehet, ahogyan a Culler által kritizált világirodalmi válogatások.

Culler megoldási javaslatát elfogadva, megállapíthatjuk, hogy egy európai nézőpontból valószínűleg a latin-amerikai világban népszerű szövegek közül azok válnak számunkra fontossá, amelyek nálunk is népszerűek, így a hazai közönség befogadásában is szerepet játszhatnak. A sorozatok azonban már maguk is elősegítik ezt a fajta értelmezést, mivel a gyártók sok esetben a világpiacnak, nem pedig szűkebb nemzeti, kulturális csoportoknak készítik filmjeiket. Mind a szappanoperák, mind a tévéregények globális jelenségek, a legnagyobb gyártók az egész világot ellátják termékeikkel. Természetesen bizonyos sorozatok valahol jobban eladhatók, valahol kevésbé aratnak sikert, aminek okai a kulturális különbségekben is keresendők. Tény azonban, hogy a nagyközönség a termékek (formai és kulturális) homogenizálódását hozta magával. Bourdieu szerint minél nagyobb közönséghez szól valami, annál lekerékítettebb a szöveg, annál inkább homogén, nem

megosztó vagy kirekesztő. Így például a televízió is homogenizál, és egyben banalizál is.¹³

A homogenizáció erősen jelentkezik a nemzeti jellegzetességek felmutatásában is. Jesús Martín-Barbero megjegyzi, a sorozatokban megjelenő nacionalizáció gyakran sematikus, sztereotípiákkal dolgozik, így nemzeti helyett transznemzeti jelleget ölt.¹⁴

A tévéregényekben ennek a homogenizációnak megfelelően alakulnak át a felhasznált előszövegek is. Többnyire a piac által diktált, erősen európai szemléletű kultúrának megfelelő elemek kerülnek be a sorozatokba. Véleményem szerint azonban ez a fajta homogenizálódás nem feltétlenül értendő negatívumként, az eredeti művek értékcsökkenéseként. A szövegek tovább folytathatják vándorútjukat, ebben a regiszterben való feltűnésük nem elvesz értékükből, csak tovább gazdagítja történetüket.

A tévéregények kezdeti funkciója, az irodalom népszerűsítése, eljuttatása a nagyközönséghez érezhető a felbukkanó előszövegek által. Amennyiben a sorozatok irodalmi szövegeket, toposzokat feldolgozó, továbbforgató funkcióját tartjuk vizsgálatunk középpontjában, akkor lehetővé válik egy olyan vizsgálat, mely bár nem hagyja figyelmen kívül a műfaj kultúrába ágyazottságát, mégis megmarad irodalomközpontúnak. Ennek jelentősége abból fakad, hogy az irodalom korábbi, populáris regiszterének bizonyos funkcióit egyre inkább átveszi a televízió. A szórakoztató irodalom olvasása helyett gyakran inkább egy szórakoztató tévéműsor megnézését választják az emberek. E műsorok pedig, irodalmi gyökereiknek megfelelően, ugyanazokkal vagy hasonló eszközökkel élnek, mint írott rokonaik. A sorozatok irodalomközpontú vizsgálata többek közt ezért is szükséges, ám ez csak úgy jöhet létre, ha a műfaj elemzését nem hagyjuk feloldódni a kultúrakutatás végtelen területében, hanem megőrizzük az összehasonlító irodalomtudományon belül is.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Allen, Robert C. (szerk.) 1995: *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. Routledge, London & New York; Allen, Robert C.: Introduction; Martín-Barbero, Jesús: Memory and Form in the Latin American Soap Opera.
- Bourdieu, Pierre 2001: A láthatatlan struktúra és hatásai. In *Uő: Előadások a televízióról*. Ford.: Erőss Gábor. Osiris, Budapest.
- Culler, Jonathan 2006: Whither Comparative Literature. *Comparative Critical Studies* 3, 1–2.

¹³ Pierre Bourdieu 2001.

¹⁴ Jesús Martín-Barbero 1995, 281.

- Deleuze, Gilles–Guattari, Félix 1996: Rizóma. Ford.: Gyimesi Tímea. *Ex Symposion* 1996/15.
- Eco, Umberto 2002: *A rózsa neve*. Ford.: Barna Imre. Európa, Budapest.
- Guimarães, Isabela 2004: *Isaura visszatér*. Totem, Budapest.
- Nánay Bence 2000: Túl az adaptáción. In Gács Anna, Gelencsér Gábor (szerk.): *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. JAK-Kijárat.
- Pethő Ágnes 2002: A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái. In Uő (szerk.): *Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Scientia, Kolozsvár.
- Zima, Peter V. 2004: The End of Artistic Autonomy? Literature and the Arts Between Modernism and Postmodernism. In Barend van Heusden, Liesbeth Korthals Altes (szerk.): *Aesthetic Autonomy: Problems and Perspectives*. Peeters, Leuven–Paris–Dudley, MA.

KOVÁCS FLÓRA

AZ EGYENSÚLYTALANSÁG (DÉSÉQUILIBRE), TOVÁBBÁ A PLURALITÁS JEGYE A QUÉBECI DRÁMÁBAN ÉS SZÍNHÁZBAN

„a kulturális identitás eszméje nem csupán a fehér és nem fehér közötti, hanem a különbözőféle fehérek közötti konfliktusban fejlődik ki” (E. W. Said 2002, 602. old.)

A kanadai irodalom tanulmányozása során a tudományok közötti mozgás szükséges. Ezen interdiszciplinaritás nélkülözhetetlenségét vonja maga után az a tény, hogy a kanadai irodalom egy multikulturális társadalom produktuma. Tekintettel arra, hogy ez az írás a kanadai korpuson belül a drámával és a színházzal foglalkozik, az interdiszciplinaritás szemlélet még erősebb. Jelen dolgozat a többnyelvűség jegyéből kiindulva, a „közöttiség” és az *egyensúlytalanság (déséquilibre)* attribútumán keresztül próbálja a québeci drámát oly módon szemügyre venni, hogy Jonathan Culler *Whither Comparative Literature?*¹ tanulmányának hangsúlyosabb elemeit figyelembe véve a pluralitás tényét emeli ki.

1. Interdiszciplinaritás a kanadai irodalmi művek kapcsán

A komparatisztika útjait taglalva Jonathan Culler kitér az 1993-as riportra,² amely riport az összehasonlító irodalomtudomány és más tudományok érintkezésére, továbbá ezen más tudományok kutatásainak összehasonlító irodalomtudomány általi felhasználására utal. A kanadai irodalom tanulmányozásakor az interdiszciplinaritás elengedhetetlen, márcsak a Kanadában megfigyelhető többnyelvűség miatt is, amelynek mind politikai, mind pszichológiai hozadéka fellelhető. Kanadában a kétnyelvűség érzékelhető markánsabban (emellett nem zárható ki a többnyelvűség sem, erre példa az indián őslakók nyelvhasználata). A jelenség tanulmányozása előtt meg kell adni annak definícióját. Ez az írás két kutatóra hivatkozik: Bloomfieldre és a kanadai William F. Mackey-re. Bloomfield azt

¹ Culler, Jonathan, *Comparative Critical Studies* 3, 1–2, 85–97.

² Jonathan Culler idézi a 'Comparative Literature at the Turn of the Century' in Ua.

tekinti kétnyelvűnek, aki az adott két nyelvet egyazon időben sajátította el, és azokon anyanyelvi szinten képes megnyilvánulni; Mackey szerint két- vagy többnyelvű az, aki két vagy több nyelvet „felváltva használ szóban vagy írásban”.³ A kanadai irodalom vizsgálata számára a nyelvek „váltogatása” bír fontossággal. A többnyelvűség maga után von egy nyelvhasználati sajátosságot, amely nyelvhasználat legfőbb jellemzője a kódváltás. Az egyén pillanatnyi beszédkörnyezete, nyelvismerete határozza meg a kódváltás természetét, illetve a szociális és etnikai implikációk, amelyeket a dráma kapcsán Kürtösi Katalin hangsúlyoz G. D. Keller munkáját tárgyalva.⁴ A kódváltás így a nyelvészeti stúdium mellett a szociológiát is beemeli a kanadai drámairodalom vizsgálódásába, ugyanis a drámatudománynak mindenképpen taglalni kell a szereplők nyelvét, minden egyes szereplőjét, tekintettel arra, hogy nyelvük (*langage*) autonóm,⁵ így az magán hordozza az adott figura nyelvének (*langage*) összes attribútumát.⁶

A legegyszerűbb kódváltás a másik nyelvre való áttérés, vagyis az angolról a franciára, a franciáról az angolra, illetőleg más anyanyelvi beszélők számára az említett nyelvek valamelyikére, esetlegesen egy ezeken kívüli másik nyelvre.⁷ (Ebben az esetben, ha az adott individuum birtokol a másik anyanyelvét illetően elegendő nyelvi kompetenciát, akkor a másik anyanyelvén nyilatkozik meg.) A kódváltás politikai aspektussal rendelkezik. Egy francia kanadai író irodalmi produktumában feltűnő angol szavaknak mindenképpen politikai célzata van. Gilles Deleuze szerint a kisebbségi irodalomban „minden politika”.⁸ A kódváltásnak azonban létezik más, a nyelvcsere-től különböző módozata is. Az utód, aki ír, saját irodalmi nyelvet (*langage littéraire*) akar magának, ezért szakít az Anyanyelvével (*langage*). Létrehoz az anyanyelvén belül egy nyelvet, ami csak az övé, azaz megteremt az anyanyelvén belül a kisebbségi nyelvet.⁹ „Minden írás — ha az hordoz valamilyen jellegzetességet, amely csak és kizárólag alkotójának jegye és eltér a többségitől — a minor irodalom produktumának tekinthető. Így a kisebbségi

³ Bővebben: Kürtösi Katalin 1987, 94.

⁴ Kürtösi Katalin 1997, 207–217.

⁵ Vö. Abirached, Robert 1994.

⁶ A szereplő akaratlagos „nyelvdeformálása” is beleértendő a *langage-problematikába*, hiszen az esetben a deformálás jegye is a szereplő nyelvének attribútumává válik.

⁷ A kanadai irodalomnak és annak nyelviségének vizsgálatakor az indián népeiséget és e népeiség nyelvét is figyelembe kell venni.

⁸ Deleuze, Gilles 2003, 1. Karácsonyi Judit fordítása. A francia eredetiben: „tout y est politique”, Deleuze, Gilles 1975, 30. old. A továbbiakban az idegen nyelvű egységek magyar megfelelőjét, ha létezik magyar fordítás, akkor abban adom meg, ha nem, akkor saját fordításban közlöm. A már létező fordítás adatait a lábjegyzetben tüntetem fel.

⁹ Deleuze, i. m.

jegy hasonlít a signature-höz (kézjegyhez),¹⁰ hiszen ez az alkotáson belüli jegy csak az enyém, megkülönböztet mindenki másétől, éppúgy, mint a kézjegy.”¹¹ A kisebbségi jegy a kanadai irodalom tárgykörében kétszeresen lelhető fel: egyrészt a nyelvcsere (egy francia vagy egy angol vagy egy indián őslakó kisebbségivé válik akkor, amikor egy másik etnikumú, nyelvű környezetbe lép be), másrészt a minor irodalom és a signature tárgyalt attribútumainak birtoklása miatt.

A kódváltás problematikája elvezetett az Apa nyelvével való szakításon keresztül a Julia Kristeva¹² vezette pszichoanalitikai iskola meglátásaihoz, majd a kisebbségi deleuze-i definíciójához, Deleuze által pedig beemelődött a filozófiai diskurzus.

2. Kultúra és a Másik kultúrája

Két-, illetve többnyelvűség intézményes szinten oly társadalmakban jelenik meg, amelyek két, illetve több egymástól eltérő kultúrával rendelkeznek. Az említett társadalmak multikulturálisak, és ezen létüknek köszönhetően a „közöttiség” jegyét magukénak tudhatják.

Ahhoz, hogy a multikulturális, többkultúrájú, társadalomban létrehozott művészeti produktumokat tárgyalni lehessen, különböző kultúra-definíciókat szükséges ismertetni. A kultúra emberi tevékenység eredménye, eltér tehát a természetitől, a naturálistól.¹³ Camille Camilleri a kultúra milyenségét elemezve a csoporthatást emeli ki. A csoporthatás az, ami a kisebbségi jegyet implikálja a deleuze-i diskurzusban, ugyanis, ha a kisebbségi irodalomban „minden politika”, akkor csoporthatás előzi meg,¹⁴ hiszen „a szűk tér következtében minden egyes személyes ügy azonmód a politikához kapcsolódik”,¹⁵ „a politikai mező már minden

¹⁰ A kézjegyről bővebben: Bennington, Geoffrey—Derrida, Jacques 1991.

¹¹ Részlet szakdolgozatomból: A harc megjelenési formái Roch Carrier *Háborúunk!* *Yes, Sir!* című művében; témavezető: Dr. Kürtösi Katalin, habilitált egyetemi docens; SZTE BTK, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 2005.

¹² Kristeva, Julia 1996.

¹³ Camille Camilleri erre hívja fel a figyelmet, „The cultural order is ‘artificial’ in the proper sense of the world; that is, it is created by human art. It is distinct from the natural order.” idézi Pavis, in Pavis, Patrice 1996, 3. Az idézett szöveg magyarul: „A kulturális rend ‘mesterséges’ a szó igazi értelmében; emberi tevékenység által létrehozott. Különbözik a naturális rendtől.” Ezt hangsúlyozza Clifford Geertz is: „System of symbols, created by people [kiemelés tőlem – K. F.], az idézett szöveg magyarul: „Ember által létrehozott szimbólumrendszer” idézi Pavis, in Pavis, uo. 2.

¹⁴ Nem véletlen ez az egyezés a Pavis által kiemelt korpuszban, hiszen ebben a könyvében az elméletíró Pavis az interkulturális előadások milyenségét tárgyalja.

¹⁵ Deleuze, Gilles, 2003, 1. Karácsonyi Judit fordítása. A francia eredetiben: „son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique” in Deleuze 1975, 30.

kijelentést (énoncé) megfertőzött”.¹⁶ Slavoj Žižek, Homi K. Bhabha, Gilles Deleuze és Patrice Pavis írásait érdemes meg”össze”olvasni. Žižek és Bhabha a Másikkal szembeni sajátosságot tárgyalja.¹⁷ Mind a két említett elméletíró kiemeli a Másikat tárgyalva az öröm és a vágy fogalmát, továbbá kapcsolatba hozza azokat a szexualitással. A Másik kérdésköréhez kapcsolt tény: „a faj és szexualitás állandó jelzői a különbségtétel módozataivá alakulnak”.¹⁸ Roch Carrier *La guerre! Yes, Sir!*¹⁹-ében a szexualitás kapcsán felmerülő differencia fontos, e differencia az angoloknak a franciákról alkotott sztereotípiákhoz köthető véleményében nyilvánul meg. Az angolok francia-szemléletében a francia szexuális túlfűtöttségének attribútuma hangsúlyos. Carrier említett művében a Másikat reprezentálja Harami, a keleti is. A keletinél a szexualitás tényében feltűnő különbségtétel még markánsabb. Ez a különbségtétel megjelenik Michel Foucault-nál az *Histoire de la sexualité*-ban, ahol Foucault a szexualitást érintő szokásokat tárgyalva a nyugatihoz a *scientia sexualis*-t, míg a keletihez az *ars eroticá*-t társítja.²⁰

Bhabha gondolatmenetét követve: a francia kanadaiak és az angolok egymáshoz, azaz a Másikhoz való viszonyulása Roch Carrier *La guerre! Yes, Sir!*-ében²¹ hasonlóképpen írható le, mint Roland Barthes *L'Empire des Signes*-ében a nyugatinak Japánhoz való pozicionálása, ugyanis Bhabha Barthes-interpretációja szerint „Japán csak az anti-Nyugat lehet”.²² Carrier-nál a francia kanadaiak és az angolok is a Másiktól való különbözőségüket hangsúlyozzák. A francia kanadai lét legfőbb attribútuma a *nem-angol* lét; az angol lét legfontosabb jegye a *nem-francia (kanadai)* lét. Ezen „anti”-jegy Jean Claude Germain *A canadian play/Une plaie canadienne* [Egy kanadai darab/Egy kanadai seb] drámájában²³ is fellelhető, csak ott a szerepek közötti mozgást a nyelv jelöli, így amikor a szereplő angol eredetűből átlép egy francia szerepébe, akkor a nyelve *nem-francia* lesz. A Germain-nél

¹⁶ Ua. 2. A francia eredetiben: „Le champ politique a contaminé tout énoncé.” In uo. 31.

¹⁷ Nem lehet elsiklani afőlött, hogy Žižek kifejezetten a rasszizmust vizsgálja. A felhasznált kanadai korpusz a rasszizmustól való eltekintést vonja maga után, a Másikhoz való viszony rasszizmusban gyökerező jegyeire nem tér ki. Vö. Žižek, Slavoj 2006.

¹⁸ Bhabha, Homi K. 2002, 631. Sári László fordítása. Az angolban: „the epithets racial or sexual come to be seen as modes of differentiation”. in Bhabha, 1995, 67.

¹⁹ Carrier, Roch 1998.

²⁰ Foucault, Michel 1976; 1984; 1984. Foucault szerint a nyugati kultúra birtokolván a szexualitás tudományát tud arról beszélni. A szexualitásról való beszéd azonban megfékezi magát a szexualitást. A keleti kultúra ezzel ellentétben az *ars eroticá*-t jeleníti meg, ami pedig a beszéd helyett a ki-nem-mondást preferálja, így tartva meg a tudást (*le savoir*).

²¹ Carrier, i. m.

²² Bhabha, i. m. 633. Az angolban: „Japan can only be the Anti-West” in Bhabha, i. m. 261.

²³ Germain, Jean Claude 1983.

megjelenő alak *nem-francia* nyelvére a Deleuze által leírt *continuum intesif* attribútumai jellemzőek, azaz a szereplő *nem-francia* nyelve a kontinuitás jegyét viseli: már nem angol, de még nem is francia (legalább is a *bon usage* alapján), már a *devenir* (a *leendőség*) útjára lépett.

Ha e nyelvi problematikát nem a barthes-i elmélet szerint elemezzük, hanem Deleuze-nak a *Philosophie et minorité*²⁴-ben [Filozófia és kisebbség] leírt gondolatai alapján, akkor azt figyelhetjük meg, hogy a kanadai korpusz esetében mindig a viszonyítási pont (az etalon-méter)²⁵ a legfontosabb tényező, ugyanis a szereplő nyelve, nyelvváltása (a nyelvet itt *langue*-nak kell érteni) a kommunikációs környezet függvénye. Pavis a kisebbség-többség kapcsán a politikai implikációkra fókuszálva a dichotómia kikertülésének nehézségét említi. A dichotómia a többségi és a kisebbségi nyelv adott szituációban való megjelenésében manifesztálódik. („Itt nehéz kikertülni a dichotómiát az uralkodó és az uralt között, a többség és a kisebbség között, az etnocentrikus és a decentralizált kultúrák között.”²⁶) Mind a francia, mind az angol kisebbségivé válhat Kanadán belül annak fényében, hogy mi az adott tartományra jellemző többségi nyelv. Barthes és Deleuze elmélete így összeolvasható; a különbség a terminológiából adódik. Deleuze írja a Black-English-t hozva példának:

»Ez mondható el a kisebbséginek mondott nyelvekre is: nem pusztán alnyelvek, idiolektusok vagy dialektusok, hanem olyan potenciális ágensek, amelyeknek köszönhetően a többségi nyelv minden viszonylatában és minden elemében a kisebbségivé válás útjára lép (pl. a Black-English). Vagyis megkülönböztetjük egymástól a kisebbségi nyelveket, a többségi nyelvet és többségi nyelv kisebbségivé válását. Ezért mondta Pasolini, hogy a *közvetett szabad beszéd* lényege nem

²⁴ Deleuze 1978.

²⁵ Uo. Magyarul: „A többség olyan ideális állandót feltételez, amely etalonként meghatározza a többség fejlődését. Tegyük fel, hogy ez az etalon-méter, ez az állandó a *standard nyelvet beszélő-városlakó-heteroszexuális-értelmes-felnőtt-him-nyugati-fehér-ember*” in Deleuze, 2003, belső borító, Gyimesi Tímea fordítása. A francia eredetiben: „Majorité implique une constante idéale, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue, se comptabilise. Supposons que la constante ou l'étalon soit *Homme – blanc – occidental-mâle-adulte-raisonnable-hétérosexuel-habitant des villes-parlant une langue standard.*” in Deleuze 1978, 154–155. o

²⁶ Pavis i.m. 4. o.: „Here it is difficult to avoid the dichotomy between dominant and dominated, between majority and minority, between ethnocentric and decentred cultures”.

is az A nyelvben, de nem is a B-ben ragadható meg, hanem „abban az X nyelvben, amely nem más, mint az A nyelv, amely éppen B nyelvvé válik”²⁷

A kanadai kapcsán a tárgyalt X nyelv helyettesíthető – tartománytól, beszédkörnyezettől függően – *nem-angollal* vagy *nem-franciával*.

A multikulturális társadalmak milyenségükből következően, illetve a *continuum intensif* attribútumával rendelkező nyelv, az X nyelv – az adott korpusz kapcsán a nem-francia vagy a nem-angol – megjelenésének köszönhetően a „közöttiség” jegyével rendelkeznek.

3. A „közöttiség” és az „egyensúlytalanság” („déséquilibre”) jegye

A multikulturális társadalmak két-, illetve többnyelvűsége maga után vonja a nyelvek közötti állapotot. Ennek az állapotnak legfontosabb attribútuma a „közöttiség”, és az *egyensúlytalanságot* (*déséquilibre*)²⁸ valósítja meg. Az *egyensúlytalanság* drámában/előadásban megjelenő attribútumának vizsgálatát megelőzően egy színházelméleti alapvetést kell közölnünk. A színházi nyelv két komponensből áll: artikulált nyelvből (*langage articulé*) és gesztusnyelvből (*langage des gestes*, az artaud-i terminológia szerint). Mielőtt az *egyensúlytalanságot* tárgyalnánk, meg kell határozni a szó jelentését. A *Révai Nagy Lexikon* a következő definíciót adja az *egyensúly* szóra: „a testek azon állapota, midőn a rájuk ható erők dacára nyugalomban vannak és abban is maradnak [...] Az egyensúly stabilis, ha a helyzetéből kimozdított test magára hagyatva, abba ismét visszatér; labilis, ha csekély mértékben való kimozdítás után is a magára hagyott test nem tér vissza eredeti helyzetébe”.²⁹ Tekintettel arra, hogy az *egyensúlytalanság* szót nem közli a lexikon, csak az *egyensúly* szó szemantikai mezejéből vonhatunk ki egységeket, mégpedig abból a célból, hogy a szó negatív konnotációjú párjához közelebb kerüljünk. A színházi nyelvnek mind a két szintjén az *egyensúlytalanság* megjelenési módját szükséges tisztázni. Az artikulált nyelvi szinten feltűnő *egyensúlytalanságnak* megfelel a labilis *egyensúly* definíciója, hiszen a szereplők „kimozdított” nyelve, a deleuze-i X nyelv, ami nem a szereplők anyanyelve, soha nem térhet egyensúlyi állapotba, ugyanis nem is volt abban. Állapota az állandó kimozdítással jellemez-

²⁷ Deleuze 2003, belső borító, Gyimesi Tímea fordítása. A francia eredetiben: „C'est la même chose pour les langues dites mineures : ce ne sont pas simplement des sous-langues, idiolectes ou dialectes, mais des agents potentiels pour faire entrer la langue majeure dans un devenir minoritaire de toutes ses dimensions, de tous ses éléments (cf. le Black-English). On distingue alors les langues mineurs, la langue majeure, et le devenir-mineur de la langue majeure. C'est pourquoi Pasolini montrait que l'essentiel, dans le «discours indirect libre», n'était ni dans une langue A, ni dans une langue B, mais »dans une langue X, qui n'est autre que la langue A en train de devenir réellement une langue B«” in Deleuze 1978, 155.

²⁸ Déséquilibre: „egyensúly hiánya, aránytalanság” in *Francia- magyar szótár*.

²⁹ Egyensúly szócikk in *Révai Nagy Lexikon*.

hető, azaz az *egyensúlytalanság* állandó létrehozásával, vagyis magával az *egyensúlytalansággal*.³⁰ A színház gesztusnyelvi szintjén a mozgásban ábrázolt *egyensúlytalanság* a színpadon megjelenített másképpen járásban, a mindennapitól eltérően lehető fel. Összegezve megállapítható: az *egyensúlytalanság* manifesztálódhat a színház artikulált nyelve és gesztusnyelve között, továbbá e két nyelven belül is, azaz magán az artikulált nyelven belül és/vagy a gesztusnyelven belül. A következőkben a tanulmány részletesen bemutatja az említett *egyensúlytalanság* jegyét Roch Carrier és Michel Tremblay egy-egy drámáján keresztül.

Roch Carrier *La guerre! Yes, Sir!*³¹ című kisregényében és annak drámaadaptációjában, színházi előadásában az *egyensúlytalanság* mind az artikulált nyelv (az angol katona hibás francia nyelvében), mind a képiség (a hóban lépkedés és bukdácsolás ábrázolása) szintjén feltűnik. Ez utóbbi a színház gesztusnyelvének (*langage des gestes*) szempontjából azért jelentős, mert a nyelvi *egyensúlytalanság* tökéletesen megvalósul a képben is, vagyis a színházi nyelv artikulált (*langage articulé*) összetevője és a képi összetevője (*langage des gestes*) egyenrangú lesz. A színpadon bemutatott test által létrehozott *egyensúlytalanság* hangsúlyossá teszi a nyelvükben is egyensúlytalan szereplőket. Carrier művében a nyelvi *egyensúlytalanságot* a franciául hibásan beszélő katona és a kétnyelvűség köztességét hordozó Molly és Bérubé jeleníti meg. Tekintettel arra, hogy nem nevezi meg Carrier a francia nyelvet hibásan használó katonát, a néző/olvasó csak annyit állapíthat meg e figuráról, hogy egy a koporsót a hóban cipelő katonák közül. Vajon a katonák a hóban is megpróbálják biztosan, az egyensúlyt megtartva szállítani a koporsót? A kérdésre a válasz igen, ha nem vesszük figyelembe az Eugenio Barba által ismertetett mozgást érintő meglátásokat. Barba a *Papírkenő*³² című kötetében kitér az *egyensúlytalanságra*, amelyet a pantomimmal és minden színházi mozgással hoz kapcsolatba. E mozgások mellett Sztanyiszlavszkijt idézve említi még a katonák járását:

»A palánk mögött csak a katonák törzsét, vállát és a fejét láthatta. „Úgy látszott, mintha nem is mennének, hanem korcsolyáznának vagy síelnének valami teljesen sima felületen. Siklást lehetett érzékelni, nem pedig léptek zökkenéseit.”³³

A katonák járása tehát egy „más járás”, amely hasonló jegyeket mutat a színpadi járással, hiszen maga a katonai felvonulás is előadás. E mozdulatsor nem a természetes, megszokott járás mozdulatsorait követi, ugyanúgy, ahogy a katona francia nyelve sem a megszokott nyelvet – azaz nem a standard franciát, de még csak nem is a standard québecit – imitálja. A katonai mozdulatot – legalábbis ab-

³⁰ A labilis *egyensúlyt* az *egyensúlytalanság* egy módozatának tekintjük.

³¹ Carrier, i. m.

³² Barba, Eugenio 2001.

³³ Uo. 34. Sztanyiszlavszkij idézet in Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin 1988, 388–404.

ból a pontból, ahonnan Sztanyiszlavszkij látta — az *egyensúlytalanságnak* nem a töredezett, szaggatott mozdulatsorfajtája, hanem a látszólagos „siklás” jellemzi.³⁴

A nyelvi *egyensúlytalanság* attribútumával szintén rendelkező két szereplő, Molly és Bérubé kétnyelvűsége kétséges. Oly ritkán szólalnak meg a másik anyanyelvén, különösen Bérubé, hogy az *egyensúlytalanság* nyelvi reprezentánsát a másik nyelven meg-nem-nyilatkozás tényében kell keresni. Vajon miért nem használja az adott szituációban a szereplő a másik (anya)nyelvét? A nyelvi kompetencia hiánya feltételezhető indoknak minősül. A nyelvben megjelenő *egyensúlytalanság* mellett Molly és Bérubé alakjánál ugyancsak fontos a mozgás kapcsán feltűnő *egyensúlytalanság*. Bérubé a hóban hátán cipeli Mollyt. Járás közben meg-megdöccen, az egyensúlyt különös, szokatlan testtartással igyekszik megtartani. Ebben az esetben a katonai mozdulatsortól különböző szaggatott, töredezett *egyensúlytalanságnak* lehetünk tanúi. (Szükséges megemlíteni, hogy Bérubé katoná, így a feljebb említett *egyensúlytalanság*-fajta is képes használni.) Molly mozgásánál az *egyensúlytalanság* abban lelhető fel, ahogy a nő próbál Bérubé hátán fennmaradni. A két szereplő nyelvében a csend és a sajátos mozdulataik úgyszintén az *egyensúlytalanságot* mutatják.

Michel Tremblay drámáiban, akárcsak Roch Carrier imént idézett művében, az *egyensúlytalanság* hangsúlyos pozíciót foglal el. Ez az *egyensúlytalanság*, a tremblay-i drámák mély pszichológiai rétegei miatt, kevésbé látványos. Legkézenfekvőbb megnyilvánulása az angol szó francia mondatba lévő beemelése. E megjelenés sem véletlenszerű, ám az angol és a francia nyelv érintkezése miatt némely szavak átemelése nem feltétlenül bír a legnagyobb jelentőséggel. Tremblay drámáiban a nyelvi szinten ábrázolt *egyensúlytalanság* a francia nyelv szerkezetét módosítja. A szereplő alakít a francia nyelv grammatikáján: egy ige vonzatát változtatja meg. Az angol nyelv oly erőteljesen hat az adott szereplő nyelvére (*langage*), hogy a másik nyelv (az angol) az anyanyelv grammatikai szerkezetét képes megmászítani. A gallicizmus bizonyos megszokott szerkezeteit törli szét. A francia nyelvet elemeire bontja, és az angol nyelvből egységeket épít be a franciába. E nyelvi formák nem minden egyes québeci szerzőnél jelennek meg, így nem tekinthetők általános érvényűnek, a szerzői nyelv (*langage littéraire*) részét képezik, az adott elemzés szempontjából pedig az *egyensúlytalanság* nyelvi megvalósulásai. Tremblay színpadi műveiben a mozgásban manifesztálódó *egyensúlytalanság* ugyancsak összetett. A *Le vrai monde?*³⁵-beli [Az igazi világ?] apánál egyszerű lenne azt a megállapítást tenni, hogy az *egyensúlytalanság* az ügynöki lét természetellenes, behízelt mozdulataiban gyökerezik, amely mozdulatoknak hála sikerül a terméket

³⁴ Itt nem teszünk különbséget a különböző nemzeteknél megjelenő különböző katonai mozdulatsorok között; az európai tekintjük standardnak a kanadai kapcsán; a nézőpont, amelyből Sztanyiszlavszkij a felvonulást látja, szintén nem indokolja a különbségtevést.

³⁵ Tremblay, Michel 1987.

eladni. Az *egyensúlytalanság* ellenben a saját lánya felé közeledésben ragadható meg, a vérfertőzést előkészítő mozdulatokban. Az apa természetellenes vágya nem valósulhat meg, vagyis a mozdulatok, amelyekben az *egyensúlytalanság* feltűnik, megszakadnak, hiszen egy harmadik személy lép be, ily módon az apa nem kerülhet szexuális kapcsolatba saját lányával. Az artikulált nyelvben és a képi nyelvben is felbukkan tehát az *egyensúlytalanság* Tremblay drámájában és annak színpadi előadásáiban, csakúgy, mint Carrier-nél.

Az *egyensúlytalanságnak* a két megjelenési formája, az artikulált nyelvi szinten és a gesztusnyelvi szinten lévő, nem választható el élesen egymástól. A képi elem,³⁶ amihez a mozgás kapcsolódik, éppúgy, mint az artikulált nyelv, jelrendszer, azaz nyelv. A mozgás nyelve a pantomim-művészet nyelve. Mihai Măniuțiu elméletében a pantomim-művészet nyelve nem idegen semmilyen előadó nyelvéből, hiszen szerinte minden előadó először pantomimes.³⁷ A színházi aktus tehát nem a szóból születik, legalábbis nem az artikulált nyelv szavaiból, hanem a mozgás nyelvének elemeiből, jobban mondva *a* nyelvből. „A szó a hisztrió létrejöttével párhuzamos támaszt és annak értelmi igazolását képezi – de nem egyenlő a létrejövással.”³⁸ Ha a szó nem a létrejövással egy pillanatban, akkor a mozgás megformálása utáni fázisban keletkezik, vagyis akkor, amikor a színésznek – nem a pantomimes művésznél – már elengedhetetlenül szüksége van az artikulált nyelvre. A második fázis és az első fázis megteremtődése közötti időbeli eltolódást – azt, hogy az első fázisban jött létre a mozgásnyelv és majd csak utána, a második fázisban az artikulált – a néző nem érzékeli, ugyanis számára az előadás során ez a két nyelv együtt van jelen, egymást kiegészítve, különleges *egyensúlytalanságukban* egyenrangúan.³⁹

A tárgyaltak szerint, legalábbis a kanadai drámák/előadások jelentős hányadánál, az artikulált nyelvi összetevőben szintúgy, mint a gesztusnyelviben fellelhető az *egyensúlytalanság*, így e drámákban/előadásokban az artikulált és a gesztusnyelvi összetevő nem egymás oppozíciójában fogalmazódik meg, hanem egymás kiegészítésében. Az *egyensúlytalanság* jegye a drámák/az előadások majdnem minden szintjén, legyen az az artikulált nyelvi, a gesztusnyelvi, a pszichológiai, a társadalmi szint, megtalálható. Ezeken a szinteken a multikulturális társadalmak irodalmára oly jellemző hibrid irodalomnak/„hibrid megnyilatkozás formáinak”⁴⁰ attribútuma(i) is fellelhető(ek). A hibriditás az angol és a francia pro-

³⁶ aminek még léteznek alcsoportjai (pl: a díszlet, a kosztüm, a világítás), amelyek külön-külön nyelvvvel rendelkeznek

³⁷ Măniuțiu, Mihai 2006.

³⁸ Ua., 151.

³⁹ Itt nem a mozgásszínházról nyilatkozunk.

⁴⁰ Bolobás, Enikő 2005, 696.

duktumok esetében nem a gyarmatosító és a gyarmatosított között kialakuló kulturális állapotot jelöli, hanem a Pavisnál tárgyalt interkulturális színházat, amely mint olyan, a hibriditás attribútumán alapul („[ez] létrehoz hibrid formákat, amelyek igénybe veszik többé-kevésbé tudatos és akaratlagos vegyítését a kimutathatóan különböző kulturális tér előadói tradícióinak.”⁴¹). Ez a színháztípus teremt (egy) művészeti produktumot/produktumokat, amely(ek) a posztmodern működési elvére a „vagy-vagy”-gyal szemben az „és-és”-re épül(nek).⁴² Ez a működési mód nem idegen az *egyensúlytalanságtól*, hiszen magából a multikulturalitásból eredeztethető a nyelvi *egyensúlytalanság*, amelynek hozadéka éppen a Deleuze által definiált X nyelv. Az a nyelv, amely az addíció tényét viseli, vagyis azt, hogy már nem az A nyelv, és még nem is a B. Ebből a köztességből implikálódik: ez a nyelv egyben az A is és a B is, azaz mind a két nyelv attribútumaival rendelkezik. Az interkulturális színház, legalábbis a fentebb idézett Pavis elmélete alapján, ezt a működési módot hasznosítja, ugyanis a hozzáadás technikájával él. Különböző előadói tradíciókat vegyít. Az X tradíciót alkalmazza – a deleuze-i diskurzus szavaival –, amely nem más, mint az A tradíció, ami éppen a B tradícióvá válik;⁴³ az A tradíció belép a B tradíció halmazába, annak elemeit és azok attribútumait veszi birtokába. A két kultúra, a két tradíció között „megnyílik a határ, helyet engedve immár a hibrid megnyilatkozás formáinak”.⁴⁴

Culler tanulmánya az interdiszciplinaritás jelentőségének kiemelésével elvezetett több, a komparatistikával szorosan érintkező tudományhoz (nyelvészet-hez, pszichoanalízishez, filozófiához, színháztudományhoz). A kanadisztika tárgykörét olyan módon segített szemlélni, hogy a tárgykörben magában benne rejlt, tudományok közötti jegyre hívta fel a figyelmet, és emellett hozzájárult ama kijelentés igazolásához, amely szerint az interkulturális színház a posztmodern színházi reprezentánsának bizonyulhat.

⁴¹ Pavis, i. m. 8. Az angolban: „this creates hybrid forms drawing upon a more or less conscious and voluntary mixing of performance traditions traceable to distinct cultural areas.”

⁴² Said is ezt a működési elvet preferálja: „a »vagy-vagy«-gyal szemben én az »és«-t részesítem előnyben”. in Said 2002, 609. Mihai Măniuțiu színházi kontextusban használja az «és-és» műveletét, amely műveletet a színház velejárájaként kezeli: „A színház legitimálja a párhuzamos tapasztalást, a többszólamú életet...[...]... Legyél *és-és*, nem pedig *vagy-vagy*, távol egy időre a korlátozó ideáltól, melyben különlegességed, egyediséged karikatúrája lakozik...” in Măniuțiu, i. m. 157.

⁴³ Deleuze passzusát használtuk az interkulturalitás színházra applikálva.

⁴⁴ Bollobás Enikő Bhabhát idézi; in Bollobás, i. m. 696. A szöveg nem a kanadai diskurzus kapcsán jelenik meg, hanem a hibriditást tárgyalva, így relevánsnak tűnik a beidézése.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Abirached, Robert 1994: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard.
- Artaud, Antonin 1964: *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- Bhabha, Homi K. 2002: A Másik kérdése: sztereotípiá, diszkrimináció és a kolonializmus diszkurzusa. Ford. Sári László. In Bókay Antal–Vilcsék Béla–Szamosi Gertrúd–Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris Kiadó, 602–614.
- Barba, Eugenio 2001: *Papírkenő*. Ford. Andó Gabriella, Demcsák Katalin. Budapest, Kijárat Kiadó.
- Bennington, Geoffrey–Derrida, Jacques 1991: *Jacques Derrida*, Paris, Ed. du Seuil.
- Bollobás Enikő 2005: *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris Kiadó.
- Carrier, Roch 1998: *La guerre, yes sir! (La trilogie de l'âge sombre I.)*, Montréal, Stanké. Magyarul: Carrier, Roch 2000: *Háborúzunk! Yes, Sir!* Ford. Kürtösi Katalin. Szeged, Lazi.
- Culler, Jonathan 2006: Whither Comparative Literature? *Comparative Critical Studies* 3, 1–2, 85–97.
- Deleuze, Gilles–Guattari, Félix 1975: *Kafka — Pour une littérature mineure*, Paris, Ed. de Minuit. Magyarul (részlet lefordítva): Deleuze, Gilles–Guattari, Félix 2003: Mi a kisebbségi irodalom? Ford. Karácsonyi Judit. *EX Symposium*, Veszprém, 45–46. szám, 1–9.
- Deleuze, Gilles 1978: Philosophie et minorité. *Critique* no. 369, février 1978, 154–155. Magyarul: Deleuze, Gilles 2003: Filozófia és kisebbség. Ford. Gyimesi Tímea. *EX Symposium*, Veszprém, 44–45. szám, belső borító.
- Derrida, Jacques 1996: *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée. Magyarul: Derrida, Jacques 1997: *A másik egynyelvűsége avagy az eredetpoézis*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. koll. dianoia, Pécs, Jelenkor Kiadó.
- Déséquilibre. In Eckhardt Sándor (szerk.): *Francia–magyar nagyszótár*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992, I. kötet, 583.
- Egyensúly. In *Révai Nagy Lexikona DVD*, Informania Kft, Budapest, 2005.
- Foucault, Michel 1976–1984: *Histoire de la sexualité I–III*, Paris, Gallimard. Magyarul: Foucault, Michel 1996: *A szexualitás története I: A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Budapest, Atlantisz; Foucault, Michel 1999: *A szexualitás története II: A gyönyörök gyakorlása*. Ford. Albert Sándor, Szántó István, Somlyó Bálint. Budapest, Atlantisz; Foucault, Michel 2001: *A szexualitás története III: Törődés önmagunkkal*. Ford. Sujtó László. Budapest, Atlantisz.
- Germain, Jean Claude 1983: *A canadian play/Une plaie canadienne*, Montréal, vlb éditeur 1983.

- Kristeva, Julia 1996: *Sens et non-sens de la révolte, Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Paris, Fayard.
- Kürtösi Katalin 1987: A kétnyelvűség fogalma és irodalmi megnyilvánulása. In Fried István (szerk.): *A komparatiztika kézikönyve (Bevezetés az irodalomtudományba)*, Szeged, József Attila Tudományegyetem, 93–117.
- Kürtösi Katalin 1997: Code-switching and bilingualism in drama: Canadian examples. In éd. par Klaus, Peter: *Québec–Canada, Cultures et littératures immigrées*, Neue Romania, Berlin, 207–217.
- Măniuțiu, Mihai 2006: *Aktus és utánczás*. Ford. Zsigmond Andrea. Kolozsvár, Koinónia.
- Pavis, Patrice 1996: *The intercultural performance reader*, London, New York, Routledge.
- Said, Edward W. 2002: Bevezetés a posztkoloniális diszkurzusba. Ford. Farkas Zsolt. In Bókay Antal–Vilcsek Béla–Szamosi Gertrúd–Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris Kiadó, 602–614.
- Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin 1988: *A színész munkája: Egy színinövendék naplója*. 2., jav. kiadás, Budapest, Gondolat. A plasztikus mozgás (II. rész, IV. fejezet), 388–404.
- Tremblay, Michel 1987: *Le vrai monde?* Ottawa, Leméac.
- Žižek, Slavoj 2006: Szeressem felebarátomat? Köszönöm, nem! Ford. Incze Éva. *Apertúra* 2006. ősz II/1. [<http://apertura.hu/2006/osz/zizek> – 2006. december 2.].

ÁRTH ÁKOS

OSSZIÁN UTOLSÓ ÉLETE

(MÁRTON LÁSZLÓ: *MINERVA BÚVÓHELYE* CÍMŰ REGÉNYÉRŐL)

A XVIII. század végi Magyarországon – miként egész Európa-szerte – egyszerre homályos, körvonalazatlan és anakronisztikus és egyszerre konkrét, irodalompolitikailag is okadatolható vágy élt a szellem embereiben egy, a kelta Ossziánhoz hasonlító, „rendes nemzeti poéta”, az őstörténetet is megszólítani képes magyar „bardus” felléptetése iránt. A kortársak egybehangzó véleménye, valamint a típusgyártó irodalmi emlékezet szerint ezeknek a kívánalmaknak a pályakezdő Johann B. felelt meg leginkább, Márton László regényének főalakja, vagy ahogyan mifelénk többen ismerik: Batsányi János. A két név – Osszián és Batsányi – közötti relációt, a szaktudományos igyekezet egzakt megnevezéssel fordításnak és írói minta- vagy példakövetésnek mondaná. De épp e két fogalom (fordítás és példa) által közrefogott, igen bonyolult kölcsönviszony az, mely Mártont, többek közt, munkára indíthatta: feltárni a magyar Osszián életének híres/hírhedt epizódjait, szinte logikusnak tűnő, egyenletes menetelését a száműzetésbe, vagyis a dicső ossziáni költősors magyar végzetként rögzülő léteit. Az ugyanis látszik, a Batsányiból Johann B.-vé válás (szintén fordítás), nem vagy nem így történt volna meg az ossziáni szerepajánlat elfogadása nélkül, a műben felrajzolt linzi magány visszavonhatatlan eredménye a verses regény narratíváját magáévá tevő felújulás-kori, preromantikus ideálnak, melybe az európai érzékenység szépről szóló formaábrándjai éppúgy belefértek, mint a nemzeti-patrióta gondolat hívószava. És valóban; hány élete is volt Ossziánnak? Sok, főként, ha a kelta előidők mozgalmas életű dalnokán túl a ránk hagyományozott mű egykorú sikerére, kritikai fogadtatására, hosszan elhúzódó szerzőség-vitájára, példátlanak mondható, feltartóztat-hatatlan kultuszára, késői hatástörténetére gondolunk. És hány élete volt Johann B.-nek? Ugyancsak számos, hiszen egyrészt előttünk áll a XVIII–XIX. századi magyar művelődésnek, irodalom- és politikatörténetnek egyik legérdekesebb, legváratlanabb életrajza, a maga Tapolcáról induló, Kassán, Bécsen át Párizsig jutó, majd Linzben kényszerűen megpihenő szellemföldrajzi tájékozódásával. Ennek az életútnak szinte minden állomása külön-külön regényterjedelmű kibontást és cselekményidézést tenne és tett is már lehetővé: a Batsányi-alak pedig, mint szét-tartó szerepek sokasága teret engedett a legkülönbözőbb írói-költői célkitű-zéseknek. A megvalósult változatok általában esztétikai önértékükön túl többet

árulnak el a historizáló beleérzés és a témaválasztás koronként eltérő lehetőségeiről, preferenciáiról, s Márton regényének indítékait kutatva is főként megelőző könyveinek prózapoétikai és történeti elgondolásaihoz kell visszalépünk. Természetesen vannak művészetrajzért szinte kiáltó művészetek, és vannak olyanok, amelyek levetik magukról, elutasítják a tudományos vizsgálódáson túli „civil” érdeklődés ilyen formáit. Az élet eredendő regényessége a legtöbb esetben valóban létrehívja a maga későbbi, önkéntelen életregény-változatát, míg a kevés kiugró adattal szolgáló (a biográfiától az irodalmi helyzetteremtés rögzült műfaji kódjait, a regényes, románcos jelleget megvonó) életek nem vagy csak nagy szépírói erőfeszítések árán „regényesülhetnek”. És vannak esetek, ritkán – de például a tárgyalt regény ezek közé tartozik –, mikor egy nagyrészt regényes élet nem-regényes részlete válik regénytémává. A 30 éves linzi magány minden hagyományos íráselképzelésnek ellentmondó ábrázolása (hiszen az internáltság egyszerre jelentette a térbeli bezártságot és a belőle következő időbeli monotóniát) tudomásom szerint egyetlen esetben merült még fel, mint figyelemreméltó irodalmi kihívás: köztudott, bár keveset emlegetett tény, hogy Németh László hosszú időn át egyfelvonásos drámát tervezett írni az idős költőről, mely végül sohasem készült el, de amely most értékes kontrasztanyagát, netán előzményét jelenthetné a *Minerva búvóhelyének*, és megfordítva is: amelyhez valamilyen viszonyt – a tételes cáfolattól a kiigazításig, jóváhagyásig – minden bizonnyal létesíteni kellene az időben újabb munkának.

De Batsányi életeit szaporítja az a speciális, furcsamód gazdag művészi utótörténet is, mely életműve megkésett olvasásából/értékeléséből, elsajátításából adódik, s amellyel mint valós nehézséggel, az anyag részéről felmerülő szimptomatikus ellenállással mindenkinek számolnia kell, aki a kérdéshez közelít. A *Minerva búvóhelye* nem titkoltan része, késői utóda, sok ponton bírálója és helyreigazítója, párbeszédet kezdeményező megújítója és mindenképpen legsikerültebb szépirodalmi produktuma annak a mintegy másfélszáz éves irodalom- és művelődéstörténeti, nemritkán az alakuló-élő irodalomban is testet öltő törekvésnek, mely Batsányi ellentmondásos-bonyolult, kevésbé kiismert szerepeit igyekezett tisztázni, illetve személyét-művét visszajuttatni-elhelyezni kora mérvadó művészeinek-gondolkodóinak sorában. Ahhoz azonban, hogy világosabb legyen, Batsányinak az elhallgatás/kiradírozás és kultusz közt egyensúlyozó hazai megítéléséhez milyen viszonyt létesít Márton könyve és beszélője/beszélői, röviden fel kell idéznünk a Batsányi-tisztelet néhány markáns pontját, külön kiemelve azokat, melyek hatékonyan alakították a könyv feltételezett értékvilágát, műltszemléletét. Látszólag minden Toldy Ferencsel (a könyv névhasználata szerint: Schedellel) kezdődött (és végződött is majdnem), aki először a Kazinczy-iskola ifjú tutoraként heves támadást intéz az összegyűjtött verseit itthon megjelentető „költőidegen” ellen, majd elkésett 1847-es linzi békítő látogatása után saját korábbi nézeteit átigazító akadémiai emlékbeszédet mond az elhunyt felett, később (1865) pedig kiadja annak általa

korrektül összeválogatott műveit; s mindezzel nemcsak újraalapítja és helyreállítja Batsányi megkopott nevének hitelét, nimbuszát, olvasásának szaktudósi tekintélyét, de látványos rekanonizációs gesztusaival lehetővé is teszi a róla való nyílt, értelmes és higgadt diskurzus kialakítását. De éppoly beszédek Márton elhallgatásai, mint választásai, irányított okfejtései: számos – a regénylogika kikövetkeztetésével érthetően elhagyott – epizód (pl.: Orczy Lőrinc; a kassai Magyar Museum stb.) mellett a Kazinczy-kérdés tűnik fel teljes hiányával. Azért is érdemel külön figyelmet a jelenség, mert a XIX. század harmadik harmadától datálható komolyabb Batsányi-kutatásban, melyhez a regénynek áttételesen, néha direkt módon is sok köze van, már jelentkezik és később is kitartóan mutatja magát az az ellenpólusok taszító hatására kiépített féltudományos magyarázatkísérlet, mely a két nagy férfiú dokumentáltan rossz viszonyára vonatkozik: az argumentumok változó szinten és színvonalon hol az egymást kioltó személyiségjegyek szinte fizikai összeférhetetlenségét regisztrálják (már Toldy is erre a temperamentum-különbségre hivatkozik válogatásának előszavában), hol a származásbéli, szociológiai-társadalmi távolságokban látják a fő vitaokot (Halász Gábor Batsányi kapcsán pl. „a plebejus lobogó gyűlöletéről” beszél, „mely szinte őrvöngve dicsóítja a függetlenséget.” [L. Uő: *Bacsányi*, Nyugat, 1935. február]), egészen addig a mélyebb művészi-poétikai oppozícióig jutva el, melyet Szerb Antal kockáztat meg *Magyar irodalomtörténetében* (1934), s amely a magyar költészetfejlődés főbb irányát-történetívét, Kazinczy egyre inkább kiteljesülő „hegemóniáját” mint valamiféle eltorlaszoló, fékező, regresszív formai gátat szembeállítja a Batsányi-féle eleve-nebb tartalom, beszédfolyam sajnálatosan korán elhalt jeladásaival. Márton egyik figyelemre méltó teljesítménye, hogy nem ebből a csábító és irodalomtörténetileg kidolgozott, bármikor jól beilleszthető sémából jut el Johann B. és kora sorsösszefüggéseinek a vizsgálatához. A regény kivonja a forgalomból a Schiller-Goethe-féle összetartások, Zeitgeist-ra hivatkozó együtthaladás-teóriák negatív magyar változataként rögzült irodalmi „köztudalmat”, hogy nagykorúsítsa Batsányi szellemalakját és hagyatékát, egyben megkímélje művét attól a dramaturgiai csapdától, mely több, a témába vágó szépirodalmi alkotást megmerevített már súlykolt problémarendezésével (Pl.: Koroda Miklós: *Megvilágosodott már...* [1942] c. regénye; Sumonyi Zoltán: *Kazinczy és Batsányi* c. történelmi játéka stb.).

A Batsányiról való mai beszédnek tehát egyrészt túlságosan is élő, sarkított, jó ideje felülbírálatlan véleményekkel, másrészt pedig a nehezen, késve véghezvitt kollektív olvasás hiánybetegségeivel kell szembesülnie, mivel csak részben tudott bekapcsolódni a magyar klasszika újraolvasásának utóbbi lendületébe, sokkal inkább megmaradt az életmű kvázi-töredékességét kipótoló, helyreállító filológiai egyeztetés szintjén. A kultikus szokásrendnek azok az aktusai, önmegjelenítési alkalmi, melyek a XIX. század közepén egyszerre mint a visszaszorított politikai nyilvánosság helyettesítő fórumai kezdenek el működni, és számos személy közös tiszteletében méltó „tárgyra” találnak (L. Kazinczy 1859-es centenáriumának

ikonográfiáját!), Batsányi esetében több évtizedes késéssel jelennek meg szórványosan: Thaly Kálmán híres 1877-es Figyelő-beli méltatásától és a Bayer Ferenc által írt első életrajztól számítható az emlékezetét aktívan támogató kiterjedtebb munkálkodás és azt övező társadalmi figyelem, de legkarakteresebb megnyilvánulásai és igazi kultuszképző alkalmai (mint pl. az 1934-es újratemetés Tapolcán; szoborállítások; emlékünnepségek; összkiadások vagy Horánszky Lajos sok legendát továbbéltető, de máig alapvető 1907-es monográfiája) már mind a XX. századra esnek. Itt lép be a Márton regényét is érdeklő, általa intenzíven beszédbe vont „danciátlan memória” kérdése, hiszen jelzésértékű, ahogy Batsányiról szólva az irodalmi szaknyelv is néha „ellágyul”, apológiákra, dicsőítésekre vagy olyan megszemélyesítésre hajlik, mely a lírai én, a beszélő identifikálásakor a szerzői név által jelölt hányatott étellel lép azonnali és közvetlen kapcsolatba. Mindezek oka még, hogy a valós intervallumtól függetlenül sok esetben szinte friss szerzővel van dolga a Batsányi-olvasásnak (gondoljuk el, hogy a politikai nézeteit és bonapartizmusát, franciaországi kapcsolatait tisztázó *Der Kampf* csak 1963-ban került elő!), vagyis olyan életművet kell tartósan szóra bírni, mely nem, vagy késve ment át a korábbi évszázad kánonképző eljárásainak szokásos menetrendjén, így régebbi utóéletének egy egész, pótolhatatlan szelete hiányos, működésének emlékei sűrűn – még a hivatalosságban is – összeegyeztethetetlen ellenváltozatokban feleselnek egymással. Képzeltető-e, hogy ugyanazon törekvést festik (igen nagy időtávból persze) Arany János szavai Batsányi kapcsán „kinek az újítás dolgában igen mérsékelt nézetei voltak s ki a »jó magyarság örve alatt egy lapályt is szívesen megtúrt«” (idézi: Horváth János: *A magyar irodalom fejlődéstörténete* c. munkájában) és az erdélyi esszéista, Gaál Gábor szavai, melyek szerint: „Batsányi nagyon is előre akart. Batsányi a magyar idők s az emberiség ideje előtt járt, és szinte még ma is ott jár. Az még mindig nincs, amit igazán akart.” (*Batsányinál Linzben* [1926] – In Uő: *Vidéki történet*, 1977). Progresszió és maradiság, értékörzés és sértődöttség lezáratlan polémiajának ugyan helye van Márton regényében, de általában távol tartva elbeszélőit az ideológiai megítélés kényes helyzeteitől, nem rekeszti be a vitát, inkább egy lehetséges, működő kritikai viszonyt létesítve a nem vagy részben létező és a nem vagy részben működő hagyománnyal, többször ellentmond a korábbi beidegződéseknek. A Batsányit tárgyaló írások mintha nehezen szabadulnának az utóidejű jóvátételnek, a kollektív felejtésből jövő büntudatnak, és a megkésetttségében tragikus igazságszolgáltatásnak a szándékaitól, talán ezért szorult vissza a kutatás fokozatosan arra a két területre (a filológiai forráskutatásra és a lokálpatrióta megemlékezésre), melyben főszerephez juthatnak e kívánalmak. Fokozottan igaz ez a Batsányi-regények, -színdarabok, -esszék, szubjektív portrék esetében, melyek nemritkán az életrajz köntösébe bújtatott, alig rejtve aktualizáló ideológiai példázatok vagy a nagy előd (aki ekként volt már szabadkőműves, forradalmár, az európai szellem magyar úttörője, antiklerikális polgári gondolkodó stb.) szenvedései, a rokoneszme történelmi képviselője előtti

hódolat jelei. A *Minerva búvóhelye* épít erre a jelenségre, és figyelmen kívül is hagyja azt: közelítésmódjának, a tárgy kezelésének érdekessége, hogy képes úgy feltárni a probléma egészét és részleteit, mintha megtörtént volna a nemzeti irodalmi panteonba vételnek avagy kizárásnak szükséges előmunkája, ünnepélye, mellyel a Batsányi-olvasás valójában sokáig adós volt, vagyis mintha egy lezárt konszenzuális térben munkálkod(hat)na mindvégig. De a regénynek Batsányira éppen mint ilyen köztes figurára van leginkább szüksége: mint magyar és nem magyar íróra, mint idegenre és honosra, olyanra, aki félig él és félig meghalt már, aki egyszerre új és egyszerre régi, vagyis a kényszerű jogfosztásként kiszabott internáltság idővel mint az elbeszélés alapötletét magában rejtő allegorikus tér-idő szerkezet áll, mely alkalmat kínál a tudományos forradalmakhoz igencsak hasonlító kultúrtörténeti haladás eszméjének élményesítésére a felvilágosodás, vagy (Batsányi szóhasználatával) a „lassú forradalom” visszaalakulásának nyomon követésére. A Batsányi-portré méltányosan kritikus, olykor az anekdota eszközeivel színesített elfogulatlansága nagyjából két szövegmozzanat bravúros összjátékának köszönhető: a rendőrállam megfigyelő apparátusának és módszereinek a leírások külső körével azonosított szenvtelensége, mely egyszerre felelősségteljes, formailag konzekvens, pontos és részletes beszámolót nyújt a szóban forgó esemény(telenség)ekről, valamint az ez alól mentesítő gondolatszabadságnak a csapongó, monomániás fordításgyakorlatokba vagy belső szófüzésekbe menekülő cenzúrazatlan belvilága, mely függő beszéddé átírt néma monológ-sorozatként olvasódik. (Egyébként írás és gondolat itteni kiélezett viszonya követi a valóságos Batsányi klasszikus hülomorfikus, önvédelmi joggyakorlatokon kierielt nyelvszemléleti felfogását: egyik legelőbb szövegében, 1795-ös *Védőiratában* a gondolatról úgy értekezik, hogy az az írást, a művelődési tevékenységet nemcsak időben előzi, de szabadságfokban és határtalanságban is. A gondolat mindenféle cenzúra és felügyelet elől elzárt vad magánterep (miként a természet, a test is), ahol a vélemény és a tapasztalás korlátlanul élvezheti szabadságát, járhatja saját rejtekútjait. Íme, máris egy megoldás a regénycím enigmájára, mi lehet Minerva örökös búvóhelye, a bölcsesség háboríthatatlan birtoka?)

A Márton-regény kvalitása, a választott és jól-váltogatott elbeszélésmódok, a regénytípus-megidézések sikere akkor mérhető le igazán, ha a művet szembesítjük egy, a primér témát tekintve rokon vállalkozással, a másik ismertebb Batsányi-regénnyel, Koroda Miklós könyvével. A komparatív megközelítés persze mindjárt igaztalannak tűnhet, mert a két művet összemerve rögtön látszik, hogy míg Koroda a két világháború közti életrajz-irodalom szabványdarabját hozta létre, annak átlagszínvonalától alaposabb háttérismerettel és néha több szellemességgel, de kiszámíthatóan konzervatív elbeszélés-technikával; addig Márton a könyv kapcsán számos kísérletet folytat le, mind a különböző eredetű és célú prózai műfajok egyeztetésének-vegyítésének terén, mind általánosabban, a művészeletrajz valóságösszefüggéseinek, referencialitásának kérdése irányában. Korodánál ezentúl kitaró élményünk, hogy regényszerű

didaxissal, ismeretterjesztéssel van dolgunk, amire mik sem hívják fel jobban figyelmünk, mint azok a regénylogika részéről szépírói kitérőnek minősülő jelenetek, melyekben a történetmondás egyenletességéért felelős arányosító tényezők kevésbé jutván érvényre először terjengősséghez vezetnek, majd visszavetik a már-már kontrollálatlan-dokumentálatlan világgépzést a legszigorúbban zárt eszmei alapzathoz, ahol a funkciótlan betéttörténeten áttetszik újra a pozitivistá történettudomány vagy az irányított véletlent felügyelő oktató/elbeszélő szellem-ujja. Márton az igen statikus, a történelmi jelentőség és hitelesség igazolását szolgáló jelenetezési rendet átformálva az egyes fejezetek közötti éles váltások helyére (melyek a fiktív történet szegmentációját igyekeznek az élettörténet vázába visszaerőltetni) éppen e történelmi „holtidőt”, szándékosan előállított üresjáratokat, a feljegyzetlen magán- és köztörténelem érintkezési pontjait, a temporális egyhangúság érzékletes ábrázolását állítja, mint a mozdulatlanság látens cselekményességét. Szinte törvényszerű, hogy a Koroda-féle reprezentatív művészéletrajz, áltörténelmi regény a befogadóközpontú, jól bevált kívánalmainak, a túl-szabályos mimézis rendjének megfelelően éppen ott függeszti fel Batsányi életútját (miután A felvilágosult, A forradalmár, A vádlott és A bujdosó éveit végigkövette), ahol Márton majd felveszi a fonalat: a linzi magány és elzártág néma évtizedei előtt. A klasszikus életrajzi regényben (és e nézőpontból szinte lényegtelen, hogy az ábrázolt személy valós figura volt-e) egy egész, jól-rosszul felépített világ szolgál háttérül, tologatható kulisszaként, alakul és alkalmazkodik folytonosan a kiválasztott egyéniség fejlődéséhez, e változások sebességéhez és módjához, a parabolakéntértésben célt érő intencióhoz, miközben egy pillanatra sem lehet kétséges, hogy a szöveg narratív logikájának centrumában, elrendező középpontjában a személyiség klasszikus egységű elgondolása áll. Márton munkáiban felszabadítja a prózanyelvet ezen instrumentális, rövid visszacsatolásokra kényszerített, a fikcióban megfeszítetten előretempózó kötelességteljesítés alól, és a történet tulajdonképpeni idejét az elbeszélői idő szinkron történetiségében feloldva sokszor formailag is mellőz bármilyen megjelölt és nézeteit kisajátító iránypontot. Batsányi alakja ekként a kor lehetséges centrumainak, csoportosításainak, feltérképezett halmazainak egyik viszonyítási pontját adja, mely praktikusán összeköti az életvilágban távoli, de az elbeszélői tudatban relatíve egymás mellé sodródott párhuzamos valóságokat/életrajzokat. S még az is könnyen meglehet, hogy kiderül, nem ő a könyv valódi főhőse.

Ennek egyik leghihetőbb jele, jelentkezése az, ahogyan a széttartó történet-szálakat egybegyűjtő főalakról a gyorsan mozgó elbeszélői tekintet először pillanatokra átúszik egy-egy másik arcra, majd hosszabban elidőzve azon, elősorolva mind a regényes tényeket, melyeket felidéz gazdája, végül alig-alig talál vissza a Batsányi név által jelölt tájékozódási csomóponthoz. Hafner József, Hingenau báró, Tholdalagi Stefánia és Hoch rendőrigazgató vagy a városba látogató Beöthy Ödön figurája (akinek felléptetéséért, azért, hogy időben érkezhessen történetünk

színhelyére, az író nem rest fél évvel későbbre dátumozni a pozsonyi kormányhivatal fennmaradt figyelmeztető jelentését), vagy Wurzbach kisasszony többszörös szerepösszevonás révén előálló alakja, mind azt tanúsítják, hogy a mű igyekszik elkerülni a klasszikus életrajznak-portrészornak azt a hamis belátását, mely a jelentős személyiség utólagos megítélésének piedesztáljáról következtet vissza a valamikori személyek által létesített csoportnálzat mintáira, és a szabad kifutású kommunikációs-ismereti sorokat egy hierarchikus, egy-bemenetű látványtervhez hasonítja. Ha az életírást a történetírás sajátos, mikrotörténetet rögzítő változatként értékeljük, akkor látható, hogy annak példaadó darabjaiban az egyéni sorsfordulatai hasonló összesítésben és felfogásban jelenhetnek meg, mint a nemzetek, népek kollektív élete; azzal a különbséggel, hogy ami ezeknél a sorsmagyarázat igazságát garantáló elvont metafizikus figyelmeztetés rangját kapja, azt a priváthistóriában részlegesen a személyiség transzcendens eredetének, ideális egységének kívánatos-központosító pátosza helyettesíti. Márton, aki sokszor bizonyította már, hogy a nyitott történelem elgondolásának konzekvens kutatója, elkötelezett művésze, és aki látszólag mit sem tud a történelem – Hayden White tanulmánya óta oly közismert – terhéről, a legtermészetesebb mozdulatokkal fordítja át a személytelen történeti idő megértésének eredményeként előálló kaotikus struktúrákat, irányíthatatlan vonalakat a biográfia látszólag meghittebb, rövidebb intervallumára. Úgy függeszti fel egyúttal a kiteljesíthető, teleologikus történetmondásnak a korábbi feltételeit, hogy a visszabontás negatív mozdulataival képes utalni egy, a régi helyén megelégedő, új típusú látás kereteire is, melyben a korábbi szövegviszonyok egyirányú világvonatkozását felcseréli a szöveg és az ugyancsak textuálisan tételeződő világ többszörösen átjárható, transzparens és mozgalmas valósága. Ebből a megváltozott indítékból – és vélhetően nem az irodalmi megbotránkoztatás harsány vágyából – következik, hogy Batsányi-képe több ponton eltér, el mer térni a költő életrajzának „hivatalos” (de a rendelkezésre álló írásos dokumentumoknak csak egy általánosan elfogadott értelmezésben élő) verziójától. Mit számít, hogy a regény számos alkalommal megváltoztatja a kikutatott források legegyszerűbb tényeit is (ezekre a korrekciókra persze mindjárt önmaga hívja fel elsőként olvasója figyelmét), mikor ugyanez az elbeszélő mód felnyitja és olyan idegen minták termékeny befogadására, átélésére is alkalmassá teszi a lezárt életrajzot, mint az ossziáni sors mindvégig derengő lehetősége vagy az ókori bölcs, Boëthius Minerva általi szabadításának élő legendája. A könyv történelmi szereplőválogatása néhány esetben alig van tekintettel az elfogadott, kommentált történeti emlékezet ítéleteire (és ebben a szerzőt nem csak az esszéiből, kritikai munkáiból megismert autonóm véleményezésének igénye segíti): így lesz például abból a Hafnerből – akit már a legkorábbi ismertető is az idős író egyetlen támaszaként, hagyatékának megmentőjeként és gondozójaként, linzi síremléke ápolójaként valóságos arkangyali pózba emeltek – rendőrségi besúgó, vélhetően csak hogy személye által az egyre redukáltabb (Monarchia → Felső-

Ausztria → Linz → Ország utca → Lambach-féle alapítványi ház → Batsányi lakószobája) regénybeli mozgásteret egyforma biztonsággal és kellő bennfentességgel uralhassa a mindenre kíváncsi elbeszélő nyelv.

Ha másként tekintünk hirtelenjében erre a lakószobára, melybe (egyik) narrátorunk időről időre, változó indokkal visszalátogat, talán úgy tűnik, hogy a regény szempontjából az nem más, mint olyan „rezervátum”, mely Batsányin keresztül az eszmetörténeti félmultnak szolgál menedékkül, s ami e képtelenül hosszú élet felidézett szakaszaiban az európai szellemfejlődésnek szinte minden állomását külön szemlélteti, méghozzá egy szenvedélyes – bár legjobb indulatú bírálói szerint is ekkor már „túlhordott, bőbeszédű, átlagszintjén jóval alulmaradó” művekbe merülő (Lásd: Keresztury Dezső: *Batsányi János* – in Uő: *Örökség*, 149.) – észjárás által. „Rezervátumnak” nevezhető még oly megfontolásból a regénytér és -idő, ahogyan koncipiált és citált jelenéhez, az 1844-es évhez, vagyis a reformkorhoz, a régmúlthoz való viszonyt kialakítja: nem annyira a tárgyvalóság szintjén, mint inkább az összefogó, nagyobb formát kiadó kisebb struktúráknak (melyek: a beszédegységek felépítése, hangulatíve, a bekezdések klasszikus metszésű tagolása, a tartalmak beosztása, a szerkesztésben megnyilvánuló szintaktikai, nyelvtörténeti tudatosság) a mélyén olyan nyomokat talál és rejt el, amik általában megmaradnak eseti emlékeztetőként, nemegyszer a szöveg reflexivitásának feltűnő jeleként, de önfeledt tipológiai mintakövetéssé nem fejlődnek szinte sosem. Vagyis a múlt-olvasó írásmunka végül is nem kulminál egyetlen nagy felismerésben, egy archaikus prózaállapot felújításában, a regény megőrzi eszmei-stiláris heterogeneitását (így nem lesz a Minerva utazó- vagy életrajzi regény, memoár vagy történeti munka, novellafüzér és irodalomtörténeti jegyzetgyűjtemény sem, holott a legtöbb jelzett irányba igenis megindul). A könyv elsődleges ideje, a reformkor olyan komplex problémakör, mely tudományos, művészi és profán világképeinek, nyelvhasználatának és átalakulóban lévő elbeszélői módszereinek a változatossága szempontjából kellő kihívást tartalmaz az egyidejű többidejűségek, szinkron diakronitások és a szétszórtságban felfedezhető szisztematikus összerendezettség „történetesíthető” példáit kereső regényíró számára (a kérdésről lásd nagyhatású, vitaindító tanulmányát: *A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben* – in Uő: *Az áhítatos embergép*).

A mű implikált-beleértett feladatainak sorát gyarapítja az a részben már említett törés, mely ugyancsak a korszak historiográfiáján hagyott olvasható nyomot, s ami a történetész szaknyelv professzionalizálódó, tisztuló szókinccs-metodikája útján átvezet majd a történelemnek a regényestől mint költőtől-koholtól elkülönülő modern definícióihoz. A narratívakutatások által rendre a XIX. század derekán kijelölt fordulatot ugyancsak magába fogadja a *Minerva búvóhelye*, hiszen szokatlanul ép grammatikai készlettel dolgozó, a nyelv kiegyensúlyozott, magában harmonikus állapotáról számot adó történetmondása során azon a szétválasztatlan, közös zónán (a premodern és modern, régi és új többszörös váltásánál)

egyensúlyoz nagy könnyedséggel, a veszélyérzet legkisebb jele nélkül, mely a regényes történetírás és az egykorú történettudomány számára egybenyitott porondul szolgált, s amelyre ma legtöbbször mint megszólíthatatlan-elavult beszédhagyományra tekintenek, s csak igen keveseknek jut eszébe hamisítatlanul mai-korszerű prózapoétikai kérdésekkel ihletért, használható alapanyagért erre a területre látogatni (e keveseket, pl. Láng Zsoltot, Háy Jánost, másképp Sándor Ivánt vagy Mészölyt, Parti Nagyot a kritikus Márton számon tartja). Ha a régies történetíráshoz kapcsolódó, hasonló világnézeti alapon nyugvó, egyben e paradigma hosszan tartó virágzását jelző történeti táblaképfestészet későbbi sorsára gondolunk, vagyis arra a folyamatra, melyben a történelem centralizálatlan (sem istenítélet, sem sorsközösség, sem nagy személyiség köré nem szervezhető) eszméje e képi műfaj lassú elhalásához(?), átalakulásához(?), ellehetetlenüléséhez(?) vezetett, azt mondhatjuk, hogy a modern regény történeti vagy a történelemtől megérintett változata még egészen jól járt. Ha általában el is mondható, hogy a XX. századi történeti tudat művészi megfogalmazásai számára járhatóbb utat biztosított a képen, az elkülönített eseményen, a megnyugtató linearitáson túl a felbontott időiség és annak térbeli modellezése, szóval valamiféle polihistorikus helyzetű adat, melynek fontosabb tartozéka az esemény megosztott emlékezete, nyelvei, mint az esemény képe; akkor ugyancsak megfontolást igényel a Márton-regénynek az ikonikussal, képivel szemben megnyilvánuló ambivalens álláspontja, feltételes érdeklődése. A műben ugyanis a köztes idő, a szimultaneitás koncentráltan képszerű visszaadása olyan szövegtérbe kalauzol, mely Linz könyvméretű víziójában egyszerre jeleníti meg a táj végleges, perspektivikus nézetszerintiségét, mint tünnető szöveges vonalhalót, és egyszerre ad teret a (légballon vagy Hingenau báró gondolatai által magasba szökő) „szárnyas képzelet” rögzíthetetlen nézőpontjainak. (Márton, aki a legkiválóbb mai tájleírók egyike, egész új utakat választva nem létesít ugyanis lelki kapcsolatot a tér rejtőző lényegével, az idővel, mint Nádas Péter, nem is tekinti a tájat a nyelvjáték önkiszolgáló terepének, retorikus játszóterének, mint sokszor Esterházy, hanem a környezet többtízezer és párszáz éves együttes múltját, mint gyakori horizontváltások által befogható, alapvetően nem nyelvi tapasztalatot a dialogikus beszédbe-vonás hosszas erőfeszítéseivel egyediségében adja vissza. És éppen ez az egyediség, a táj szétszerelt, a leírásban darabjaira hulló, majd gondosan helyreállított kohéziója különbözteti meg Monarchia-utazását pl. Lugosi Lugo László kontrasztos fotó-vállalkozásától, mely Rohbock metszeteit reprodukálva, kettőzve, *Tükrözések* közt osztja meg.)

Nem véletlen, hogy a könyv elbeszélői eljárásait, ábrázolástechnikáit jellemezve a XVIII–XIX. század uralkodó képtípusai felé kell mindegyre fordulnunk (melyek persze az intermediális fordíthatóság közvetlenebb, hatékonyabb módjait éppen a szöveges alakzatokkal fennálló generikus érintkezésekből, a megosztott, messzi eredet közös tudásából vezették le). Hiszen ahogyan a tájleírás mögött felsejlik a tér én-központú érzékelésének, ebből következő antropomorfizáló

ábrázolásának és/vagy historizáló kiemeléseinek a korabeli metszeten megszokott módja, vagy ahogyan a regény képes visszaadni a karakterizálás által az (ön)ismeretnek azt a változását, amit az árnyképtől, portrérajztól, metszett arc-mástól a fénykép médiumáig terjedő megrázó erejű képtörténeti váltás eredményezett, az mind az akkori századforduló hasznavehető, szépnek és igaznak elgondolt képformáiról felgyűlt tudásunkat hasznosítja. Érthető, hogy mikor a megörökölt történetek újramondásának, ideológiai semlegesítésének és átszerkesztésének programja foglalkoztatja elbeszélőket, akkor rövid úton újra és újra csak a képhez, képtörténethez vagy az írásos anyag esetében hasonlóan valamiféle megismétlést, materiális hordozhatóságot és a jelentés átvitelét nyújtó lejegyző- és hitelesítő rendszerekhez jut el: könyvekhez, illusztrációkhoz, különböző kéziratokhoz, hamis meghívókhoz, igazi periratokhoz, illetve a rendőrségi jelentéseknek kedélyesen olvasható labirintusához, melyek közt legalább olyan nehéz a mai olvasónak eligazodnia, mint mondjuk a litográfiai eljárás jelzett lépéssorrendjében. A könyv több szabályos ekphrasist tartalmaz, de mind közül legfontosabb Vinzenz Kininger műve, a *Minerva és Arachné vetélkedését* elbeszélő rézmetszet, melynek egy példánya a regény tanúsága szerint a bécsi Képzőművészeti Akadémia tanárával meghitt barátságot ápoló Batsányi tulajdonában van, ami annyit tesz, hogy az elbeszélő számára szinte bármikor megtekinthető. A mitológiai történet képváltozata – mely a klasszikus elbeszélőmód emblémája a műben, egyben a mítoszi világértelmezés kettősségére és a tipizálható történetek allegorikus feloldására utal –, Batsányi esetében annak a mély értelmű meghasonlásnak, félreértésben formálódó megértésnek az egyéni lehetőségét hordozza, mely jelképes jelentőségű, amennyiben már maga a kép, mely a képben megjelenő (a szövönő és isteni kihívója műveivel azonos) képek eltérő természetét vallatja, a megértés művelésének-művészetének korántsem regényes, hatalmas múltjába kapcsolódik. Az olvasótól az elbeszélőig, az elbeszélőtől választott, megérteni kívánt tárgyáig (jelesül Batsányiig), majd a regényalaktól a mű lehetséges világait sokszorozva magában rejtő könyvekig vagy illusztrációkig megtett út, s mind e közbülső mű-fokok által beígért további látens valóságok egy olyan, szinkretikus módon kiépülő, elvileg lezárhatatlan és személytelen megértési processzust hitelesítenek, mellyel az olvasó, a láncreakciók bármely szintjére vissza- vagy előrelépve, konkrét kapcsolatot kezdeményezhet. Az elbeszélő külön érdeme, hogy a médiumtörténeti, lejegyzéstechnikai (mindannyiszor a leírás módusát tekintve is fontos következményekkel járó) megfigyeléseit nem szorítja tudomány- vagy művelődéstörténeti esszébetétekbe, hanem a szereplők invenciózus párokba rendezése, összevonása és szembesítő párhuzama révén egyfajta „képviseleti” rendszerben megszemélyesítve közli az absztraktumokat. A kép történeti etimológiája, alakfejlődése Kininger, Senefelder és Daguerre, végül Hafner közvetítésével kapcsolódik mindig vissza Johann B. történetébe, vagyis a figurák közeli-távoli ismerősként való megjelölésével familiárisakká válnak ezek a

technikai-művészi tapasztalatcserék, inkább látszódnak a generációk közötti állandó váltás/szakítás szükségletének, mint messze ható vizuális fordulatoknak.

A Batsányi-alak szerepkijelölése miatt is igen fontos a látható jelek ábrázoló-képességébe és igazságértékébe vetett hit alapos felülvizsgálata, hiszen az önmagát *Látó*ként megnevező s ezzel a pusztán „versszerzőktől” hivatását/karakterét egyértelműen megkülönböztető „valóságos poéta”, „született igaz nemzeti költő” egy olyan optikai alapú metafora, költő-ethosz éltetésében-fenntartásában érdekelt, mely a műben jól láthatóan, állandóan szemben találja magát a kor egyre újabb vizuális kihívásaival, helyettesítő eszközeivel, trükközéseivel, általában az emberi szem működését meghamisító-másoló speciális eljárásokkal. Batsányi irodalmi önértelmezésének egyfelől úgy jelenti alapját a *Látó* költő alakja, hogy nem titkol-tan, egy igen előkelő költészettörténeti sorba iratkozik fel választása jogán, melyben közvetlen előzményeként valószínűleg a „Magyar Néző Bessenyeijének, a magyar Spectatornak szuggesztív, megrendült világszemléjét kell fölfedeznünk” (Szauder József: *Bessenyei és a fiatal Batsányi*. In *Uő: Az estve és az álom*, 127.) Másfelől viszont, jelentős költészetének számos helyén, olykor még értekező prózájában is, immár nemcsak egyszerűen a vállalt hagyomány szelleméből következően, gazdagon variálja és konzekvensen emlegeti a látás emberi princípiuma köré csoportosítható művészi-hazafiúi tetteket. (Legismertebb, *A franciaországi változásokra* szerzett versében is az utolsó sor fokozhatatlan intenzitású figyelmeztetése előtt a megszólítottak helyzetét kíméletlen élességű képekben közlő *Látó* nyilatkozik meg.) Vagyis olyan, mintha a lejegyzőrendszerek állhatatlanságáról, a valóság művészi fordításairól indított, a könyvben mindvégig zajló polémiában Márton lejegyzőjének legfőbb ellenfele, leghitlenebb vitapartnere éppen Batsányi volna, hiszen felelősségteljes lírai hozzáállásával, a megszólaló hangban mindig önmagára ismerő *Látó* poétikai programjával nem férhetnek össze a hamisítványok, álszerzői kitételek, másolatok vagy a technikai sokszorozás megjelenése révén: az egyenrangú változatok, szimulákrumok újfajta világ-képei. „Elvégre minden hasonlóság csalás, minden alakmás, mely a láthatatlant láthatóvá teszi, hazugság” – vonja le a konklúziót Johann B. a regény egy pontján, éppen Minerva, a bölcsesség megjelenése, lehetséges látogatása felett elmerengve. Ez a főhős által az igazságot szigorúan a látható dolgok, reáliák körére csupaszító gondolatkíséret – bizonyosan nem véletlenül – a regénykompozícióban igen közel található egy másik jelenethez, melyben Daguerre fényszínházát, a dioramákat bemutató Rotundát keresi fel a Párizsba menekült középkorú Batsányi. Az elbeszélés-menetben a szabályos kronológiát metonimikus jelentésszervezésre (pl. a nap, a fény köré felépített lehetőségek), válogató retrospektivitásra cserélő mindentudó elbeszélő talán itt, ebben a minden történeti valószínűséget nélkülöző jelenetben rögzíti egyik leghatásosabb látomását a meghasonlott korról: annak a szellemi folyamatnak a közérthető, átélhető példája tárul elénk, mely Batsányit a körülmények kényszerítő hatására, a sulykolt beláttatás világtörténelmi mintáin keresztül

szembesíti ifjúkorának, a felvilágosodás eszményeinek letűnésével, enyhébben szólva: hiányos véghezvitelével. A műben itt sötétül el először a filozófia nagy századának messzire sugárzó Napja, mely mondani sem kell, a *Látó* szupermetaforájához kapcsolódó literális létszükséglet egyben; úgy Batsányi, mint kortársai művében az írás mindenkori horizontjára függesztett szellemi irányzék. A kötetben azonban nem uralkodik el a fényhiánynak a terjeszkedő eszmei sötétséggel, a bölcsesség elrejtőzésével azonosított napfogyatkozás előtti félelme, anarchiája, mivel a közlés kerüli a részvételtől/tanúságból következő totalizációnak a mű nyelvbe is átszivárgó veszélyeit. A megilletődött elbeszélői hang helyett mindegyre a kvázi-főszereplő, Batsányi annak a leváltott, részben mégis eleven hagyománynak a megszólaltatója, éltetője, mely szubsztancia és akcidencia, lét és megjelenés, a látható, érzékelt jelenségek és rejtett természetük vizsgálatánál megmarad eredendően dualista ismeretfogalmánál. (A regény a történeti létnmegértés eme lépcsőzetességét és feltételeit mindvégig ötletesen és empatikusan állítja be mint a szereplők cselekedeteit irányító háttér-indítékot, az egyéni törekvésen is átütő megalapozást, de sosem rangsorolja azokat a korszerűség vagy tudományosság normatív követelményei felől.) E kettősségek vizsgálatának egyik legelterjedtebb példája, hasonlíthatatlanul mély stúdiuma éppen az ember önmegfigyelésén alapult, egyrészt a humán lét legteljesebben átértett külső-belső megosztottsága miatt, másrészt mert egy olyan szemlélet, mely a tulajdonságok észleleti képéhez mindig azok leghasznosabb, pozitív funkcióit kapcsolta, örömmel ismert a szívben a lélek templomára, a szemben a feltétlen igazság helyére, az agyban a bölcsesség rendes szállására, illetve zavarosabb korokban – s ilyet rajzol elénk a regény – kényszerű búvóhelyére. Az idős Batsányi mint Minerva-menedék, igen összetett élő példázattá válik a műben annak a dialektikus jelenségnek, ahogyan egyetlen szervezetben (és e szervezet éppúgy jelölheti az emberi kondíció különleges világban-létét, mint maga a világ – természeti, történelmi és politikai értelmű – folytonos egyensúlyra törekvését) megfér, kiegyenlítődik vagy kioltja egymást egy lehetőség, feltétel vagy tulajdonság ellentétes indíttatású, de egy gyökerű hiánya-túltengése. Ekként nem lehet a bölcsesség után vágyódó maga bölcs – miként Carl Gustav Carus, Márton mintatudósa kifejti a tartományfőnökhöz írott szép levelében –, de szinte nyíltan kíváncznak ide a regényből olyan további párhuzamos eszmeifuttatások, melyek a naptest éji sötétsége és az azt övező gázburok vakító fénye; vagy az emberi látószerv vakfoltja és a mellette tömörülő látóidegek éles képe közötti különbségekkel foglalkoznak. A bölcsesség és a fény utáni vágy (lásd Minerva-kultusz), mely a felvilágosodás eredeti képzetéhez, ismétlődő toposzaihoz tartozó alaki-anyagi fundamentum, a legjobb esetben is ezen evidenciák birtokolhatatlanságának belátásáig juthat csak, vagyis a mű igen csavarosan szolgáltatja vissza a *Látónak*, illetve az ebbe a figurába foglalt mentalitástörténeti tanulmánynak szomorú igazát, mivel az egyedül a beletörődő lemondás sztoikus nyugalmaiban található/találkozhat a bálványozott eszmei ösképpel, ideával; csak ekkorra, ennyi belátás és lassan a

regény végére érve válik éppen annyira kiszolgáltatottá és kárvallottá, megértővé és nyitottá, hogy kiérdemelje élethosszú fáradozásának végső-foghatatlan eredményét. Márton elbeszélője itt (Minerva megjelenésének vélt és a napfogyatkozás valósnak tűnő pillanatában) a leírás láttató képességének mindenkori fogyatékkára hivatkozva búcsúzik el hőstől. Az ezután belépő anonim megfigyelő/„látó”, aki az Orsolya-szüzek templomának tornyából lelkes tudósítást közöl az előtte lezajló ritka tüneményről, mintha kilépést jelentene az események sorának aktív továbbmondásából, idézetként/intertextusként is felfogható beszámolója már a történeten kívüli, idegen tekintet összegezve-lezáró konklúziójának tűnhet. Narratív üresjárat vagy ama bizonyos történeti holtidő jól működő alakjában, vélhetnénk (és bizonyos olvasás számára valóban az), de mintha a zárlat némiképp emelt hangú, a napjelenségtől megilletődött dikciójában egyúttal az ossziáni idő irodalmias, nagy ívű, és – általunk már-már elfeledett – archaizáló mintavétele tűnnék fel újra. S így ott, ahol Johann B.-é véget ér, elkezdődik Osszián utolsó élete.

De hogyan, mikor a Látóval először szinte egygé nőtt, később megtagadott, az utolsó évtizedekben ki sem ejtett, le sem írt költőnév (Ossziáné) éppen, mint az átmenet felvállalhatatlan példája, a visszavont bizalom negatív emléke kerül elő minduntalan a regényben? A sors különös fintora és a mű kiérlelt, finom következtetése, hogy a korai Osszián-bámulat elmúlása után (ami egybeesik Macpherson szerzőségének kimutatásával) lesz-marad éppenséggel foglya Batsányi vagy Johann B. az ossziáni sors számára hiteltelen, immár mértékadó valóság és valódi hős nélkül zakatoló narratívájának, sőt, pontról pontra elkezd valóra váltani terméketlen igazát. Konkrétan felvetődik, hogy a „Macpherson uram” visszafordító áleredetiségét, kérdéses hozzájárulását bizonyító közismert vádak vajon nem egyeznek-e meg szinte kísértetiesen azokkal a feltevésekkel, konspiratív elméletekkel, szövegkritikai aggályokkal, melyek Batsányinak a hírhedt 1809-es napoleoni proklamációban való részvételére vonatkoznak (l. 163.)? Nem ugyanazért bűnhődött-e Osszián és az eljárás végén Linzbe internált költő? És vajon nem ismert-e ott saját helyzetét, lehetetlen költőségét látva újfent Ossziánra, mint a szülőföld, ország, nép és történelem nélkül elhangzó üres dal gazdájára? Lehet, hogy azért kezdte a fiatal költő a hajdani nagy mű, a „gael” hőseposz fordítását mindjárt annak legvégén, az utolsó ének búcsúszavával, mert ráérezett, az irodalmi munkálkodás kiteljesülő-összeálló hétköznapjain, átfordított énekek során át sosem érkezhetsz meg oda. Máshová és máshogyan azonban igen, s mikor Batsányit – mint regényalakot – itt magára hagyjuk, akkor már éppúgy, csak éppannyira van jelen egy valós (szöveg)térben, a Promenádnál padján ülve egyedül, a napfogyatkozás helyi látványára készülő város zshivájában, mint e tér álomvalóságként tételeződő, istenségekkel és archetípusokkal megtöltött társaságában, talán éppen az *Utolsó ének* nagyszabású sorsösszegzése és értelmes elmúláshoz erőt adó, vadromantikus díszletei között. A helyviszonyok szövegbeli relativitása, egybeesései és változékony formái azt az igen egyszerűnek tűnő, ám lehetetlen teret létesítik, melyet Batsányi egy költői

töredékében a balsors elleni menekvés egyetlen irányaként a következő emlékezetes paradoxonnal jelöl meg: „Enmagamba költözöm!” (Idézi: Dr. Szinnyei Ferencz: *Bacsányi János*, 1904, 171.) E bonyolult alakzat valósulása egyértelműen a regény térszemléleti kettős- vagy többeslátását dicséri, mellyel képes rá, hogy a zárlat részelemeit és a szüzsé egybegondolt egészét reális és irreális színben egyként tüntesse föl, s hogy a természeti csoda tüzetes-részvétlen leírása fölé, a visszahangzó élethasonlat erejével odaidézzé Osszián–Batsányi–Johann B. (itt már ki tudja, melyikük) több szövegrétegtől eltakart, de átütő, mindent magyarázó tételmondatát: „Miként az enyészeti fekete felhő a napnak orcájára borul, s dicső pályája végén ragyogó futásának fényét meghomályosítja: úgy rekesztődik gyakorta szerencsétlenséggel élete a legnemesebb hadakozónak.” (*Osszián utolsó éneke* – Batsányi János ford.). Egyszerűsége elhiteti, beláttatja, igazolja a regényes ténnyel – amit régóta sejtettünk, s e könyv mindvégig tudott: hogy bár *élet* és *ének* fordíthatatlanul külön íródik, különfut, valahol mégis van bűvőhely, van találkozás.

(Jelenkor Kiadó, Pécs, 2006, 272 oldal, 2100 Ft)

LAZA KOSTIĆ *SANTA MARIA DELLA SALUTE* CÍMŰ VERSÉNEK MAGYAR FORDÍTÁSAI

A műfordítás mint aktív befogadás

A fordítás recepciós szempontú felfogása helyet biztosít számára a hagyományalakításban, a kanonizáció folyamatában. Ugyanakkor ezt a kanonizációt célszerű zohari *dinamikus kanonicitásként* felfognunk: „Az első esetben (amelyet statikus kanonicitásnak nevezhetünk) az adott szöveget végleges formába öntött műként fogadják el, és belehelyezik azon felszentelt szövegek sorába, amelyeket az irodalom (a kultúra) meg kíván őrizni. A másik esetben (amelyet dinamikus kanonicitásnak nevezhetünk) az adott irodalmi modellnek sikerül a játéktáron keresztül a rendszerben produktív alkotóelemként meghatározni önmagát.” Téves volna ezek után azt állítani, hogy a műfordítás szerepe kevésbé fontos az eredeti mű megalkotásához képest.

A mostani munkában megvizsgáljuk Laza Kostić, a klasszikus szerb költő *Santa Maria della Salute* című versének magyar fordításait. Nem fogunk a fordítás értékelésével foglalkozni, mert ahogy Bányai János állítja: „Ugyanazon irodalmi szöveg több fordítása közötti eltérések nem az eredetinek sikeres és kevésbé sikeres megfeleléséről szólnak, hanem az irodalomértés történeteiről, még akkor is, ha valóban vannak, és természetesen vannak, jó és jobb fordítások.”¹

Kostić említett versével kapcsolatban a főbb kérdéseink a következők: hogyan értelmezi a műfordító az eredeti szöveg poétikáját a stílus, a forma és a tartalom szintjén? Látni fogjuk, hogy mindegyik fordítás önálló világot alkot, a *Másik* ama tekintetét, amely különböző módon olvassa Kostić költeményét.

„Szimfonikus poéma”

Laza Kostić (1841–1910) a szerb romantikus irodalom egyik legfontosabb figurája. Az alkotói pálya végén keletkezett *Santa Maria della Salute* c. verse (1909) ugyanakkor küszöbversnek tekinthető, egyszerre viseli magán a szerb romantikus költészeti jellemzőket és azok merevségének meghaladását is: „A

¹ Bányai János: *Fordítás – összehasonlítás*, In Uő: *Mit viszünk magunkkal?*, Forum, Újvidék, 2000, 87–88.

nyelvújításból kinövő, a nemzetet nyelvi közösségazonosságként értelmező romantikát olyan költemény zárja le és haladja meg belülről, amelynek egy idegen nyelvű és idegen betűkkel írott mondat a címe [...]”² Értelmezésében továbblépést is mutat a később jelentkező szimbolizmus irányába. Hiszen a vers feltehetően a költő elfojtott szerelméhez, Lenka Đunderskihez íródott, aki huszonnégy évesen meghalt, miután az ötvenéves Kostić nem vehette el feleségül (és emiatt egy idősebb nővel, Juliana Palanačkival házasodott össze, ám titokban mindig is Lenkára vágyott). Lenka személye a versben összeolvad a mindent megbocsátó Szűzanyával, a velencei *Santa Maria della Salute* templom pedig ennek a mennyei házasságnak a jelképes színhelye lesz. Ugyanakkor a *Santa Maria della Salute* éppen a zene által lép túl a logocentrikus költői szó felfogásán (akárcsak a francia szimbolista költészetben, l. pl. Mallarmé munkáit). Ugyanakkor bár a vers hasonlít a szimbolista poétikákra, mégsem azonosíthatjuk azokkal. Kostić műve küszöbvers, a két korszak határán született. Milosevits Péter az adott korszakban élő hasonló költők kapcsán kiemeli: „A hangsúlyozottan nagy gondolatoknak, a végső dolgokon való töprengésnek súlyos, ünnepélyes hang felel meg, az eszmék elvontsága nagyszabású látomásokban oldódik fel. E felfokozottság és fennkölttség különbözteti meg őket a hűvös szépségű esztétizáló modernségtől, melyhez amúgy sem tartoznak még. De ez a fennkölttség választja el őket a népiesség könnyed egyszerűségétől is. Két korszak határán állnak, magányosan, idegenül, s mindegyiküknek van legalább egy darab par excellence nagy verse.”³

A szakirodalom gyakran kiemeli a *Santa Maria della Salute* zeneiségét, dallamosságát. Például Miodrag Popović úgy véli, hogy ebben a versben a zene „magasabb költői (szellemi) értelmet kölcsönöz annak, ami a versekben cselekményként zajlik az alsóbb, földalatti szinteken”;⁴ Milan Kašanin kiemeli, hogy itt nem „a szavak csengéséről, a rímek hangzásáról, a külső hangokról van szó – mint Rakićnál vagy Bojićnál; –, megtalálhatjuk ezt is Kostićnál: a Salute szóhoz húsz rímet talált, a költemény végén tizet egymás után – hanem zenei koncepcióról és zenei alakról van szó”.⁵ Kašanin a verset zenei szimfonikus

² Milosevits Péter: A népiesség vége. In Uő: *Az emberiségkölteménytől a trükkregényig*, ELTE BTK – Szláv Filológiai Tanszék, Budapest, 2004, 89.

³ Milosevits, i. m. 100.

⁴ „daje viši pesnički (duhovni) smisao onome što se kao radnja zbiva u donjim, prizemnim slojevima pesama.” Miodrag Popović: *Istorija srpske književnosti. Romantizam. Knjiga druga*. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1985, 326. [Ahol nincs feltüntetve a fordító neve, ott a szerb szöveg tolmácsolása a dolgozatíró, O. R. munkája.]

⁵ „zvonkosti reči, o zvučnosti rima, o spoljašnjem zvuku – kao kod Rakića i Bojića; – ima u Kostića i toga: za reč Salute on je našao dvadeset slikova, na kraju pesme deset jedan za drugim – nego se radi o muzičkoj koncepciji i muzičkom obliku”, Milan Kašanin: *Prometej (Laza Kostić)*. In Laza Kostić: *Pesme 1*, Priredio: Vladimir Otović, Matica Srpska, Novi Sad, 1991, 23.

poémának nevezi. Miodrag Pavlović egyenesen azt állítja, hogy a *Santa Maria della Salute* a szerb költészet „legjobb hangzású verse”.⁶

Mindkét felfogás világosan mutatja, hogy Kostić költeményében a zene fundamentális jelentőséget kap, azt is mondhatnánk, hogy nagyobb hangsúlyhoz jut a logosznál, mivel kostići, azaz öntörvényű harmonikus egységbe ötvözi a racionális és az irracionális rétegeket.

Amennyiben tartalmilag nézzük meg a *Santa Maria della Salutét*, látni fogjuk, hogy egyszerre foglalja magában a spirituális és az érzéki dimenziókat. Radomir Konstantinović hangsúlyozta Kostić „erotikus kozmikusságát”, amely szellemi is ugyanakkor: „Kostić erotizmusa, amely a vulkanikus kitörések erejével fogja a kozmikus örvényekbe vetni, amikor az egység erotikus élménye az erotikus kozmikussághoz fogja vezetni – vagy pontosabban az erotikus miszticizmus kozmoszához –, ez az erotika akkor gyullad meg, amikor a halállal érintkezik.”⁷ A konstantinovići felfogásból kihalljuk az erotika és a halál szentségének bataille-i gondolatát. Miodrag Pavlović ezt az erotikát a következő módon értelmezi: „[...] ez gyengéd lázadás azzal a társadalommal szemben, amely előtt a szerelmesek leginkább szemet hunynának.”⁸

Mindezeket körvonalazva, látjuk, hogy a *Santa Maria della Salute* zenei, ritmikus alapja nemcsak a püthagóreusi szférák harmóniáját sejteti, hanem a testi szerelmet is, a hiányzó Kedvessel való testi és szellemi egyesülés vágyát. A halott, de örök, a transzcendenciába öltözött Kedves motívuma régi irodalmi toposz. Viszont Kostić felfogása éppen az említett „erotikus kozmikusság” látomásával különbözik Dante, Cervantes vagy Platón felfogásától.

Fontos tudni, hogy ez a zene a variált tíz szótagos szerb népköltészeti formán (*deseterac*) és a világirodalmi, olasz ottava rima ötvözésén alapul. Svetozar Brkić e kereszteződés miatt ezt a költői formát „Kostić oktávájá”-nak⁹ nevezte el. Kostić

⁶ „najbolja glasna pesma našeg pesništva.”, Miodrag Pavlović: *Santa Maria della Salute Laze Kostića*, In Kostić, Isto, 89.

⁷ „Erotizam Kotičev, koji će silinom vulkanske erupcije da ga baci u vrhunske kosmičke zanose, kada će erotski doživljaj jedinstva da ga odvede njegovom erotskom kosmizmu, – ili tačnije, njegovom kosmosu erotskog misticizma, – jeste erotizam što se raspaljuje isključivo dodirrom sa smrću.”, Radomir Konstantinović: *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka 4*, Prosveta, Beograd, 1983, 171.

⁸ „nežni revolt na društvo pred kojim bi ljubavnici najradije zatvorili oči.” Pavlović, i. m. 104.

⁹ „Kostićeva oktava”, Svetozar Brkić: *O genezi jednog ritma i jedne forme*, *Letopis Matice Srpske*, 1960, CCCLVI, 1.

ezt a formát használta a korábbi költeményeiben is,¹⁰ ám sehol sem olyan ötletesen mint a *Santa Mariában*.

Kostić művét több nyelvre lefordították. Magyarul hárman kísérelték meg megoldani ezt a „műfordítói feladatot”: Majtényi Zoltán, Ács Károly és Milosevits Péter. Látni fogjuk, hogy nem mindegyikük vette észre a fent taglalt formai játék jelentőségét.

Mindegyik magyar fordító más poétikát, más generációt képvisel. Köztük a legidősebb Majtényi Zoltán, munkája 1963-ban jelent meg a *Jugoszláv költők antológiájában*.¹¹ Míg az eredeti szövegben a *deseterac* (tíz szótagos) kilenc szótagú sorokkal váltakozik bokorrímeléssel, hogy a végén két egymásra rímelő *deseteracot* halljunk refrén gyanánt, ezzel hozza létre a *deseteracos* stanzát, addig Majtényi nem követi pontosan ezt a formát. Nála minden sor *deseterac*ból áll. Egyébként a magyar népköltészetben nem létezik a *deseterac*, mert itt inkább a felező nyolcas (4//4) vagy a felező hatos (3//3) a jellemző. Ez pedig azt jelenti, hogy az a vonás, amely Kostić versét a szerb népköltészethez, így a szerb romantikus poétikához köti, lefordíthatatlan, a kulturális másság jele, filológiai jegyzetekre szorul.

Majtényi fordítása egyszerűbb a forma tekintetében. Akár még azt is mondhatnánk, hogy egy lépés hátra, amennyiben figyelembe vesszük Jovan Hristić megállapítását: „Nálunk hiányzott a szerteágazó barokk poétika, amely nyomán kiépülhetett volna egy költészeti kultúra; mondtam már, hogy Lazo megjelenéséig költészetünk a *deseteracon* és a polgári költészet rövid, de szegényes melodikusságán alapult. Lazónak tehát meg kellett alkotnia a saját költői hangszereit, nemcsak úgy, ahogyan minden költő, akinek van mit mondania, erre kényszerül, hanem szó szerint újra kellett írnia egész költészetünket.”¹² Majtényi fordítása tehát megszegnyítette Kostić magyar nyelvű változatát, és ezt a redukciót sehol sem kompenzálja a munkájában. Ács Károly megoldása e szempontból hasonlít az eredetire. Csupán az utolsó, dupla ottavában tartalmaz egy kis különbséget. Az eredetiben a nyolcadik sor *deseterac* („Sve će se želje tu da probude”¹³ [Minden vágy/kívánság itt

¹⁰ Először a *The Birth of Love – Kako se rodila ljubav* című költeményében, majd a következőkben: *Imna vetru, Pevačka imna Jovanu Damaskinu, Omladina na zboru, Njenom Carskom Visočanstvu Stani Nikolejvnoj... u spomenicu* (lásd: Brkić).

¹¹ *Jugoszláv költők antológiája*. Válogatta és az előszót írta: Vujcsics D. Sztoján, Móra Ferenc, Budapest, 1963.

¹² „Nama je nedostajala razuđena i razgranata barokna poetika na osnovu koje bi se izgradila formalna kultura jedne poezije; rekao sam već, do Laze je naša poezija bila svedena na *deseterac*, i kratku, ali i siromašnu melodiju gradske pesme. Laza je dakle morao da stvara svoje pesničke instrumente ne samo u onoj meri u kojoj je svaki pesnik koji ima nešto da kaže prinuđen da to čini, već je i u najbukvalnijem smislu morao da iznova piše čitavu našu poeziju.”, Jovan Hristić: *Skica o Lazi Kostiću*, Kostić, i. m. 58.

¹³ Laza Kostić: *Santa Maria della Salute*. In *Uő: Pesme 3*. Szerk.: Vladimir Otović, Matica Srpska, Novi Sad, 1991, 110.

felébred]), amely bevezet a vers és a rímelés fináléjába. Ács verziójában itt kilenc szótagos sor áll („Minden vágy itt újra feléled”¹⁴). A szótagszám szerint ez kis különbség, viszont sokkal nagyobb eltérések vannak a rímelésben. Kostić versében ez a sor valójában két ottavát egyesít magában. Sorrendi felállása szerint ez a sor az előző ottavához tartozik, ugyanakkor a rím az utolsóhoz köti, a vers fináléjához, daktiluszi-trocheuszi végződéssel. Egyedül a negyedik és az ötödik sor különbözik, itt nincs daktiluszi-trocheuszi végződés (csupán a sor elején: zvezdama; suncima). Ugyanakkor ez a két sor így képez egy párt. Majtényi fordításában nyoma sincs ennek, ráadásul a deseteracok közé becsúsztatott egy tizenegy szótagú sort is („az ember, s a Minden, mely megújul fent”¹⁵). Majtényinél a rímelés is különbözik Kostićétől: c c c c c c c d (míg Kostić eredetije: c c c c c c c c). Ács megoldása pedig ilyen: c c c c d d d e, ugyancsak nem tartalmazza a daktiluszi-trocheuszi játékot. Ugyanakkor az ő verziója közelebb áll az eredetihez, mert az első ottáva nyolcadik strófája a szótagszám (9) és a rím alapján is hangsúlyozva van, mivel a következő ottáva elejével egyesül: „Minden vágy itt újra feléled, / sok ezer húrral zendül a lélek, / ámulatára a mindenségnek, / istenekének, emberekének, / s a csillagok új útra térnek”.¹⁶ Érdekes, hogy Ács eljátszadozik a rímmel és a jelentéssel: „istenekének, emberekének”, ezáltal kiemeli az ének szót, ami mintegy az egész verset titáni énekként értelmezi. Az „isteni” és az „emberi” az ének szó által egybetartozik, s ezzel kitágítja a vers fináléjának dimenzióit mindkét irányba. Az eredeti itt így hangzik: „zavidicemo svetske kolute, / bogove silne, kamoli ljude”¹⁷ [megirigyeljük a világ köreit / a hatalmas isteneket, nemhogy az embereket], vagyis az emberi dimenziók meghaladásaként, s nem a két dimenzió egyesüléseként értelmezhető.

Majtényi fordítása annyira nem játékos, mint Ácsé, a nehéz sorok előtt inkább a biztonságra ment, nem kockáztatott a szabadsággal úgy, mint Ács. Elképzelhető, hogy ennek oka talán abban rejlik, hogy Ács Károly maga is tapasztalt, gazdag formakultúrával bíró költő.

A posztmodern regényeket és irodalomtörténeti munkákat író, kétnyelvű Milosevits Péter fordítása a legfrissebb és formai szempontból leghűségesebb. Nála viszont tartalmilag teljes hűtlenség érvényesül. Milosevits rímélése és szótagszáma, ritmikája egyezik az eredetivel, azzal, hogy nem él a daktiluszi-trocheuszi játékkal. Milosevits fordítása azért is különös, mert a szerb irodalomtörténeti könyvében

¹⁴ Laza Kostić: Santa Maria della Salute. Ford.: Ács Károly, *EX Symposion* 1996/15–16, 53. Eredetileg Ács fordítása az általa válogatott, jugoszláv költészetet bemutató 1985-ös antológiában jelent meg: *Kiásott kard. Jugoszlávia népeinek költészetéből. Válogatott versfordítások 1945–1984*, Fórum, Újvidék, 1985.

¹⁵ Majtényi, i. m. 313.

¹⁶ Ács, i. m. 53.

¹⁷ Kostić, i. m. 110.

publikálta, ahol munkáját megelőzi a vers értelmezése. Egyedül ő vette észre, hogy Kostić tiszta rímekkel él, hogy ezek nagyjából megegyeznek ritimikailag, s ez érződik is Milosevits fordításán.¹⁸

Mint már említettük, Kostić tudatosan keverte a *Santa Maria della Salute*-ben a *deseteracot* a kilenc szótagú sorokkal. A *Dužde se ženi!* ([A dőzse házasodik] 1878) c. versben szintén megjelenik a „Santa Maria della Salute” sor, de negatív, nacionalista szövegkörnyezetben. E sorok referenciális háttere az, hogy az azonos nevű velencei templom építéséhez (1631–1656) kivágták a fenyőket Dalmáciában. Ebben a versben a Santa Maria della Salute a morálisan romlott nyugati világ jelképe, mellyel szembenáll a szláv kultúra, s így azok a fenyők is, amelyeket kivágtak a templom építéséhez. Ez a költemény formailag is kielezi a különbséget a két ellenséges kultúra között: az egész *deseteracban* íródott, nincs semmiféle variációs játék, ami a későbbi műre jellemző. Milosevits szerint: „Ami a »Nősül a dőzse!« szövegében a nemzeti dac gesztusa, az a *Santa Maria della Salute* címében és refrénjében kozmopolita műveltségi szimbólum.”¹⁹ Ezért kezdődik a *Santa Maria della Salute* úgy, mint egy ima, megbocsátás iránti fohász, maga a vers pedig azt bizonyítja, hogy a két ellenséges kultúra – a balkáni és a nyugati – kiegészíthetik egymást. Milosevits úgy véli, hogy: „Ez a fohász zárja le és vonja vissza a szerb népies romantika nemzetközpontú modelljét.”²⁰

Majtényi fordításában ezek a rétegek mind elvesztek. Ácsnál és leginkább Milosevitsnél már megőrződtek.

Fontos még kiemelni, hogy Kostić versében fontos szerepet játszanak a rendkívül ötletes „klapanciák”, amelyeket semelyik magyar fordító sem alkalmaz. Úgy tűnik, tartózkodtak attól az elvtől, hogy a fordításban érzékeljük az eredeti szöveg idegen, lefordíthatatlan mivoltát is. Milan Kašanin a következőt mondja a klapanciák kapcsán: „Mindenesetre [Kostić] sok új szava az olvasónak gondolati és zenei felfedezést jelent a metaforák komplexumában, amiben Kostić páratlan mester.”²¹ Milosevits ezt a következő módon fogja fel: „Kostić szócsinálási kényszere a népiesség korlátait jelzi.”²²

Mindezekből arra a következtetésre jutottunk, hogy a *Santa Maria della Salute* zenei rétegének fordítása szempontjából a magyar fordítók más-más füllel hallották a verset. Főleg Majtényi megoldása tér el az eredetitől, Ács és Milosevits hangolása jobban hasonlít az Kostićéra, ugyanakkor ezek tartalmilag különböznek

¹⁸ In Milosevits Péter: *A szerb irodalom története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1998, 210.

¹⁹ Milosevits, i.m. 201.

²⁰ Milosevits, i. m. 201.

²¹ „U svakom slučaju, mnoge njegove, nove reči znače za čitaoca misaono i muzičko otkriće, u kompleksu metafora čiji je Kostić neuporediv majstor.” Kašanin, i. m. 31.

²² Milosevits, i. m. 186.

tőle. Egyes különbségek akkorák, hogy megállapíthatjuk, a „Santa Maria della Salute” strófának, mint az ismeretlen, a kimondhatatlan, a nyelven túlinak, a transzcendensnek szimbóluma először Kostić versében kapott egy értelmezést, majd később a fordításokban.

Fordítások mint új versek?

Most a tartalmi különbségekre fogunk koncentrálni. Láttuk, hogy a zenei alap jelentős különbségeket mutat, és mivel a vers formája, zenei alapja fő mozgatórugónak, tartalmi összetevőnek tekinthető, már az ezekben tapasztalt fordítási különbségek is mutatják az értelmezés sokszínűségét.

Az első lényegi különbség mindjárt az elején kitetszik: a fordítások nem tartalmazzák a cirill és a latin betűk játékát. Milosevits Péter erről azt mondja: „A kevert betűkép az 1878-as Velence-ellenes versben még szembenállást és a különbséget fejezte ki, az 1909-es életműzáró költeményben viszont ugyanez a megoldás már a különböző világok összekapcsolhatóságát jelképezi.”²³ Tehát az, ami a *Dužde se ženi!* c. versben a különbségek feszültségét jelezte, a *Santa Mariában* a különbségek héraikleitoszi harmóniáját sugallja.²⁴ Ezt lehetetlen grafikailag kimutatni azokon a nyelveken, amelyek csak a latin betűt használják.

A következő izgalmas különbség a szavak fonetikai természetében rejlik. Milosevits kiemeli, hogy a refrénben minden magánhangzót hallani, kivéve az „o”-t. Szerinte ez magyarázza azt, hogy miért kezdődik a vers invokációja olyan szavakkal, amelyek tartalmazzák ezt az „o” hangot: „Oprosti, majko sveta, oprosti”²⁵ [Bocsáss meg, szűzanya/ világ anyja, bocsáss meg]. Majtényi fordítása számol ezzel, csakhogy ő a „bocsáss meg” kifejezést egymás után használja. Úgyhogy nála ezáltal jobban hangsúlyozódik a megbocsátás kérése: „Bocsáss, bocsáss meg, szent anya, szent szűz”.²⁶ Ács értelmezése már másmilyen, nála a lírai szubjektum csak egyszer fohászodik megbocsátásért: „Megbocsáss érte, kegyelem anyja.”²⁷ Milosevits változata az eredetit követi: „Bocsáss meg, szent szűzanya, bocsáss meg”.²⁸ Ugyanakkor egy lényeges különbséget már itt az elején észrevehetünk. Kostić lírai alánya a szent anyát (szűzanyát), illetve a világ anyját szólítja meg, mivel a szerb „majko sveta” mindkét konnotációt tartalmazza. Úgyhogy már itt megtapasztaljuk a szakrális és a világi lény egyesülését. Majtényinél van egy szent anyánk, aki a szent szűz, itt tehát a szent anyaság és a Szűz Mária

²³ Milosevits, i. m. 201.

²⁴ Vö. Konstantinović, i. m. 145.

²⁵ Kostić, i. m. 107.

²⁶ Majtényi, i. m. Isto, 308.

²⁷ Ács, i. m. 52.

²⁸ Milosevits, i. m. 209.

kiegyenlítődik. Ácsnál a kegyelem anyjával találkozunk, Milosevitsnél pedig szent szűz anyával. Ugyanakkor a „világ anyja” sehol sem érződik a fordításokban, ezekben inkább a szűzanyára koncentráltak. E különbségek feltehetően a magyar nyelv természetéből fakadnak, ugyanis magyarul a szent és a világ (szerbül: sveta, svet) két, egymástól fonetikailag különböző szóval fejezhető csak ki.

Az első strófa többi részei a legpontosabban Majtényi átdolgozásában kerültek vissza. Azzal, hogy az első strófa hetedik sorában bevonta a félelem légkörét: „lepledre hajlok, porban, ne sújts le”.²⁹ Vagyis nála a „szent anya, szent szűz” egy olyan szigorú lény, aki félelmetes is tud lenni, kegyetlen a büntetésben. Kostić szent nője elsősorban a mennyei tisztaság attribútumaival telítődik. Ácsnál ezen a ponton szintén másféle értelmezést látunk: „és a szememből két könnycsepp fut le”.³⁰ Itt inkább a bűnhődés kerül előtérbe, az elkövetett hiba miatti fájdalom, s a lírai alanya összpontosulunk, a szűzanya nincs is megemlítve, csak a megszólításból sejteni jelenlétét: „íme, leomlok színed előtt”.³¹ A legnagyobb különbségeket Milosevitsnél tapasztaljuk a harmadiktól a hetedik verssorig: „az idegentől, ki tölünk fát vett, / s dúcot ácsolt, min áll ez a dóm. / Halandó bízhat, ez egy imás hely, / hol a kegy túleszt a földi jón. / Bűnbánó szavam hozzád felzúg-e, / Santa Maria della Salute?”³² Ezt a feldolgozást nyugodtan tekinthetjük „impresszionisztikus” fordításnak. A tartalmi különbségek akkorák, hogy felvetődik, itt inkább már átköltésről van szó, így fordítása önálló versként hat, alig hasonlít az eredetire.

Milosevits fordítása tartalmaz egy különös megoldást, ami a kétely irányába vezet: Kostić „erotikus kozmikusságát”. Ugyanis Milosevitsnél minden egyes strófa kérdéssel zárul, vagyis az addigi állítások mind megkérdőjeleződnek, illetve kérdésként szólnak a megszólítotthoz, és nemcsak a szépség dicséretéért. Mintha Rilke *Első duinói elégiájából* származó, a modernsége jellemző kételyt hallanánk ki minden sorból: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?” [„Hogyha kiáltanék, ki hallana engem / az angyalok rendjéből?”].³³ Miért szólaltatta meg Milosevits a kétely hangját a fordításban? Talán az ő versértelmezése ad némi magyarázatot erre: „De a *Santa Maria della Salute* akkor született, amikor a szerb modernisták (Dučić és Rakić) már talán éppen Ady törzsasztala mellett kortyolgatták az abszintot Párizsban, a sarokban pedig a horvát Matoš ült.”³⁴ E felfogás szerint Kostić verse a szerb romantika végén és a szerb

²⁹ Majtényi, i. m. 308.

³⁰ Ács, i. m. 52.

³¹ Ács, i. m. 52.

³² Milosevits, i. m. 209.

³³ R. M. Rilke: Az első elégia. Ford.: Nemes Nagy Ágnes. In R. M. R.: *Verseik*. Szerk.: Kolozi László, Ictus, Szeged, 219.

³⁴ Milosevits, i. m. 202.

modernség kezdetén született. Ebben a szellemben a fordításban feltett kérdések a régi világrendben, a nemzeti egység eszményű romantikában megrendült bizalmat tükrözik, már nem azt a hitet, hogy a nemzeti mítoszok képesek lennének átértékelni, megújítani az egyént. Ugyanakkor a transzcendenciában, a világ totalitásában, a halhatatlan szerelemben való csalódás is kiéreződik az egészből. Ez vajon a posztmodern regényíró Milosevits iróniája lenne?

A többi különbség a második strófában nyilvánul meg. Majtényi többé-kevésbé pontosan visszaadta az eredeti részeit. Viszont Ács értelmezése lényegi különbségeket tartalmaz: „Mennyivel szebb a Te dicső termed / boltjait tartva állni a vést, / mint tüzelt adni hőt henye testnek, / hamuvá rontva szívet és vést; / lenni megejtett, ördögnek termett / korhadt dereglye, korcs kerítés! / Mennyivel szebb úgy szolgálni, mint Te, / Santa Maria della Salute.”³⁵ Milosevits változata a negyedik sortól mutat ki jelentős eltéréseket: „mely rútol izzik hamvadó fán, / vagy ázni vízben, mint hajólécek, / s havason lenni összetört szán? / Vajon a szépség nem örök út-e, / Santa Maria della Salute?”³⁶ Ez a „szépség” nem az eredeti visszfénye, sokkal inkább a fordításnak mint alkotásnak és variációnak a sajátja.

Néhány konzekvencia

Még sok érdekes példát említhetnénk az eltérések szempontjából, mindegyik a maga módján izgalmas. Ugyanakkor mindhárom fordításnak van egy közös vonása: az eredeti szöveg poétikájának szabad felfogását tükrözik. Vannak hasonlóságok, de sokkal több a különbség, úgyhogy feltételezhetjük, versalkotású fordításokkal van dolgunk. Természetesen, egyik tolmácsolás sem ideális, mert ahogyan a tapasztalt horvát költő és műfordító, Ivan Slamnig mondja: „[...] a kultúrából kultúrába, nyelvből nyelvbe, nemzetből nemzetbe történő ideális versátvitel lehetetlen.”³⁷ Emiatt Slamnig a költészet fordításának meghatározására az „átköltés” [’prepev’] fogalmat javasolja, ami a szószerinti fordításhoz képest „közelebb áll az adaptációhoz”.³⁸

A *Santa Maria della Salute* három magyar fordítása közül Milosevits Péteré tűnik legkülönlegesebbnek. Formai szempontból hűséges az eredetihez, tartalmilag viszont a hűtlenség mintapéldánya lehetne. Úgyhogy munkája olyan, mint Kostić házassági élete, aki míg Julcsával élt, folyton a halott Kedvesre, Lenkára gondolt. Ezért Milosevits feldolgozását posztmodern műfordításnak tekintjük: az empirikus

³⁵ Ács, i. m. 52.

³⁶ Milosevits, i. m. 209.

³⁷ „[...] idealno prenošenje pjesme iz kulture u kulturu, iz jezika u jezik, iz naroda u narod nemoguće je.”, Ivan Slamnig: *O versifikaciju prijevoda*, In Uő: *Disciplina mašte*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1965, 123.

³⁸ „nešto bliže adaptaciji”, Slamnig, i. m. 123.

szerző itt a halott szerző maszkjában jelenik meg. Csak, ahogy a színészi technikákat is differenciáltan szemléljük, úgy Milosevits fordítását is pusztán egy lehetőségnek tekintjük: a hűség/hűtlenség kérdésében extrémnek, az értelmezés szempontjából viszont a leginnovatívabbnak. Milosevits intertextuális módon alkotott: az eredeti átiratával. Ez radikális fordításértelmezésnek bizonyul, mivel relativizálja az eredeti szöveg jelentéshálóját, illetve viszonylagossá teszi az eredeti szerző pozícióját. Ugyanakkor ez a műfordítói poétika nem vonja, nem vonhatja kétségbe az eredetihez másként illeszkedő – benjamini értelemben vett – töredékek létjogosultságát, mivel a műfordítás szempontjából a különlegesség nem azonos minőségi ugrással. Inkább az említett és tárgyalt kategóriák tág értelmezési lehetőségét teszi nyilvánvalóvá. A zohari többrendszerű irodalomtörténetben mindegyik műfordító próbálkozás helyet kap, attól függően, hogy melyik szempontot vesszük figyelembe az értelmezés során. Ebből a szempontból Milosevits fordítása elsőként veti fel a szerb szakirodalomban eddig figyelmen kívül hagyott kétely értelmezésének jelentőségét. Ez a kétely a szerb romantika toposzainak viszonylagosságára, az általuk leképezett világmodell bizonytalanságára hívják fel a figyelmet. Többek között ezért is tekinthetjük Kostić versét „titáni” műnek, vagyis olyan küszöbversnek, amely fellázad az előző korszakok poétikai és világnézeti modelljei ellen.

Bármennyire is különböznek a műfordítások az eredetitől, egyben nem térnek el: mindegyik rímélése, zenéje a visszatérő, a szerb nyelvben is vendégszövegként felcsendülő „Santa Maria della Salute” refrénhez illeszkedik. Ennek vizsgálata azonban már egy másik dolgozat tárgya lehetne...

MEDGYES TAMÁS

KULTURÁLIS KONTEXTUSOK VIZSGÁLATÁNAK LEHETŐSÉGEI A TENGERENTÚLON ÉS AZ EURÓPAI UNIÓBAN

2003-ban a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Programjának keretében benyújtott, *Felszínesség, ismétlés, intertextualitás: A kortárs amerikai próza olvasása* c. doktori értekezésemet azzal konkludáltam, hogy a dolgozat egy retorikai alapú komparatív interpretációs technika lehetőségét veti fel, amelynek alapja az egyes képek, a kultúra textuális manifesztumai, metonimikusan szerveződő jelei közti „kapcsolat” lehetne. Visszaemlékezve akkori attitűdömre és újraolvasva a megállapítást, úgy tűnik, az Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéken végzett tanulmányaim végéhez érve, a doktori fokozat küszöbén eljutottam odáig, hogy komparatív elemzést végezzek. Ez az irány azóta meghatározza tudományos munkámat, melynek akkori véleményem szerint legfontosabb kérdése annak felderítése volt, hogy a posztmodern populáris kultúra olyan diszkurzusai, mint a zene, a magazinok vagy a TV *hogyan* pozicionálják a „fogyasztó szubjektumokat”, és/vagy milyen szubjektum-pozíciókat hoznak létre abban az interdiszkurzív térben, amelyben a kulturális jelentések és formák egymásra hatnak. Úgy véltem, az egyes diszkurzusok vizsgálatában főszerepet kaphatna az interakció aspektusa, a különböző jelrendszerek és a befogadók tekintetében is. A társadalmi viselkedés formáinak vizsgálata így a szövegelemzés technikáit követheti, és annak fogalmaival dolgozhat akkor is, amikor szövegről csak *az aktuális világ nyelvi struktúrája* értelmében beszélhetünk – ez a kultúra szövegeinek értelmezése és a szociális tapasztalat vizsgálata közti határok gyakorlatilag átjárhatóvá tételét, elméletileg lebontását jelenthetné.

A kulturális termékek szimbolikus jelentését érintő elméleti megfontolások figyelembevételével, úgy véltem, a kutatás során több szempontból és több kutatási tárgy tekintetében bizonyítható lesz, hogy a szövegszerűség fogalma jogosan használható a fogyasztási cikkekkel, a zenével és más, látszólag nem szövegszerűen kódolt struktúrákkal kapcsolatban, aminek belátása hozzásegítheti az értelmezést a szöveg intertextuális jellegének megértéséhez. A posztmodern és az azt meghaladó irányzatok szövegeinek jelölősorai olyan szimulációs stratégiákkal jelölik a (nyelvi) tapasztalatot, amelyek feltérképezéséhez komparatív interpretációs technika szükséges – kutatásom várható eredményét ezek alapján e technika

elméleti kidolgozásában és gyakorlati alkalmazásában határozta meg. További vizsgálatokra sarkallt az a probléma, hogy vajon a szövegekben megjelenő realitás-effektusok hogyan nyernek új jel-értékeket a megváltozott kontextusban, azaz milyen aktuális jelentéseket kapnak az intertextusok azokban a helyzetekben, melyekben mint intratextusok működnek. Amellett ugyanis, hogy a doktori értekezésben rövid kísérleteket tettem bizonyos intertextuális kontextusok felmutatásával egyes realitás-effektusok értelmezésére is, ezt a vizsgálatot, úgy éreztem, hasznos és elméletileg is indokolt lenne kiegészíteni olyan megfigyelésekkel, amelyek az egyes ismétlődések szerepét a struktúrában az adott szövegen belül magyaráznák. Az új és a régi funkció, érték közti ellentét, a már létező rendszerek és az új jelölő kapcsolatok közti eltérés ugyanis bizonytalanság, zavar alapja lehet a megértésben – ennek vizsgálata tehát ugyancsak a további kutatás célja volt.

A témában addig végzett vizsgálódás eredményei arra engednek következtetni, hogy a posztmodern metafikció és a minimalizmus irodalmának és művészetének kapcsolatát, illetve különbségét esetleg sikerrel lehet leírni a metaforikus / metonimikus jelentésképzés és szövegstruktúra eltéréseivel – és ez a különbségtétel érvényes eszköz lehet általánosabb szociokulturális változások leírására is. A kutatás folytatásával azt kívántam, kívánom megmutatni, hogy melyek azok az alakzatok, amelyekeken keresztül a posztmodern kontextusaiban megmutatkozik az intertextualitás, amelyek mintegy trópusai az ismétlésnek és az ismétlődésnek, és amelyek hozzásegíthetik a kritikai diszkurzust az említett különbségtétel elméleti megalapozásához. Prózai szövegeket elemezve, mind az általam tartott szemináriumokon, mind publikációkban igyekszem bizonyítani, hogy a minimalizmussal kapcsolatban gyakran emlegetett metonimikusság általában is igaz a legújabb amerikai irodalom szövegeire, de nem a metaforák, illetve más trópusok hiányának és a metonímiák túlsúlyának eredménye, hanem a metonimikus szerkezetű ismétlés szövegszervező elvként való működésének. Erre a témára több ösztöndíjat, kutatási támogatást igényeltem, melyek során tervezett vizsgálataim fő célját úgy fogalmaztam meg, mint annak megértését, hogy az ezredforduló társadalmi változásainak dinamizmusa, mely mindig az egyén életében mutatkozik meg és nyer értelmet, illetve a posztindusztriális kapitalizmus kulturális sokszínűsége, mely mindig újabb diszkurzív stratégiákban jelentkezik, miképpen nyújt referenciát, jelölési lehetőséget a posztmodernnek nevezett korpusz szövegei, illetve az azokat értelmező közösségek (köztük a generációs csoportok, a szubkulturális proto-közösségek) számára. Ez a kortárs prózairodalom legizgalmasabb darabjaiban – eddigi vizsgálataim szerint – mint a pontosságra törekvés, a felszínesség, a részletgazdagság és a mélységnélküliség nyilatkozik meg. Ezek azok a karakterisztikumok, amelyek retorikai trópusokon keresztül teret biztosítanak az értelmezésben ismétlésként meghatározott intertextualitásnak – ez pedig az interpretációt paradox módon mégis lehetővé teszi. E belátás segítségével eddigi kutatásaimban sikerrel értelmeztem a legújabb amerikai prózairodalom meghatá-

rozó darabjait, és néhány olyan kulturális jelenséget, melynek leírására kifejezetten a komparatistika eszköztára bizonyult alkalmasnak.

A doktori dolgozat benyújtása, a fenti kutatási célok megfogalmazása óta eltelt időben a munka tárgya és ebből következően jellege is diverzifikálódott. A szigorúan vett komparatív kutatás során, úgy vélem, követtem a fent idézett irányt, és két igen termékeny területen végzett felmérés alapján próbáltam következtetéseket levonni.

A 2003/2004-es *Canadian Studies Faculty Enrichment Program* c. pályázati kiírásra beadott pályázatomban (*Post-modern Cultures in Urban Canada* és *Contemporary Canadian Fiction* címmel) támogatásban részesült, véleményem szerint elsősorban azért, mert az általam javasolt téma általában is újszerű volt, nemzetközi tudományos feldolgozottsága pedig viszonylag gyér. Ennek oka, hogy a téma, azaz a nagyvárosi szubkultúrák interpretációs, önidentifikációs technikáinak vizsgálata olyan interdiszciplináris megközelítést tett szükségessé, melynek elméleti megalapozottságú feldolgozása nehezen hozzáférhető, gyakorlati kidolgozása pedig hosszadalmas helyszíni felmérést igényelt. Míg ez az újszerűség, határterület jelleg és módszertani problematikusság bizonyos szempontból nehézséget jelent, akadályozza a téma akadémikus közösségek általi elfogadását, másfelől különleges lehetőséget is biztosít a kulturális térkép egyes szövegeknél nagyobb egységeinek (pl. szubkultúrák, társadalmilag periferizálódott rétegek, a szocio-kulturális struktúrákban marginális közösségek kultúrájának, kánonjának) innovatív belátásokat felhasználó, komparatív értelmezésére. A 2004 őszen Vancouverben és Victoriában végzett kutatás közvetlen célja a témában Kanadában elérhető elméleti szövegek, tudományos igényű munkák, szakcikkek értelmezése volt, de távlati célként olyan interpretációs horizontok megnyitására is irányult, melyek lehetőséget adhatnak a különböző szubkultúrák, társadalmi csoportok önidentifikációját érintő általánosabb érvényű belátások megfogalmazására – illetve ezen értelmezések konkrét, helyszíni kutatáson alapuló igazolására. Az elérhető szakmai anyagok áttekintésének munkáját 2004 őszen Vancouverben elvégeztem. Megkerestem és konzultáltam a témában oktató kollégákkal a University of British Columbián és a Victoria Universityn, több diákkal, a városi közösségek szimbolikus gyakorlatai iránt érdeklődő doktorandusz hallgatóval is kapcsolatba kerültem. Az elvégzett munka beszámolóját a pályázati folyamat lezárásaként elfogadták – a kidolgozott tematika szerint az észak-amerikai poszt-modern szubkultúrák interpretációs technikáit értelmező, az ezekre vonatkozó elméleteket bemutató szemináriumaimat azóta is tartom.

A kutatás által felvetett, de meg nem válaszolt kérdések, a pusztán az elérhető szakirodalmak tanulmányozásával nem kezelhető gyakorlati problémák azonban további vizsgálatokra sarkallnak. British Columbiában, talán még inkább, mint bárhol máshol az észak-amerikai kontinensen a fiatal városi szubkultúrák a kreativitás terepeivé válnak, és képesek a szocializáció és az individualizáció, a

megértés alternatív alapjait biztosítani a társadalom bizonyos rétegei számára. Vancouver (és néhány más város is) kitüntetett pozíciót foglal el ebben a tekintetben. Szubkultúráinak vizsgálatakor az organikus közösségek helyett a proto-közösségeknek nevezett csoportok kulturális dominanciájával találkozunk. E minitársadalmak a közösségi élet összetettségével szemben szinte sohasem képesek kellően komplex alternatívákat felmutatni, a teljességnek csupán néhány aspektusát tudják artikulálni, ezek azonban éppen a szocializáció és az individualizáció szempontjából legfontosabb terepei életünknek: a szabadidős tevékenység, a zene, a képzőművészet, az irodalom és a divat. Ezért tapasztaljuk azt, hogy a szubkultúrák a kreativitás terepeivé válnak, és képesek a megértés alternatív alapjait biztosítani a társadalom jelentős rétegei számára – ez pedig különösen igaz olyan határhelyzetben lévő közösségek esetében, mint Vancouver, mely egyszerre fogadja a Csendes-óceáni térség betelepülőit, a nyugatra migrálókat, a hagyományosan vidéki környezetet elhagyókat és másokat, miközben saját jogán is a térség legjelentősebb kulturális és gazdasági központját alkotja. E szubkultúrák – a jelen kanadai társadalom meghatározó részei – leírása, interpretációs technikáiknak, szimbolikus gyakorlataiknak definiálása a kortárs kulturális kontextusok megértéséhez nélkülözhetetlen. A projekt folytatásában, esetlegesen ismét a *Canadian Studies Faculty Enrichment Program* keretében ezt a szempontot érvényesítve szeretném folytatni a kutatást, és interjúkkal, a szimbolikus gyakorlataik alapján jól azonosítható közösségek helyszíni vizsgálatával szeretném gyakorlati tapasztalattal alátámasztani és kiegészíteni ismereteimet – bővítve ezzel a tanszék oktatási kínálatát, erősítve saját felkészültségemet.

A másik, a fentihez egyébként szorosan kapcsolódó kutatás, a *Minimalism and its Cultural Context in Urban Environments* projekt az ezredforduló japán szubkultúráinak komparatív analíziséhez szolgáltat adatokat, négyéves program keretében. Célja a kortárs városi művészeti megnyilvánulások és egyéb „szimbolikus viselkedésformák” legintuitívabb és legbefolyásosabb formáinak definiálása, karakterisztikumainak azonosítása annak érdekében, hogy ezeknek a posztmodern társadalomban betöltött szerepéről képet alkothassunk. A komparatív kutatás a nyugati városi kultúrákat és művészetet tekinti referenciájának, és alapvető célja, hogy magyarázatot adjon a japán városi szubkultúrák, művészi formák globális hatásaira. A projekt jelentősége az, hogy az adatgyűjtés és a komparatív módszerekkel végzett értékelés, értelmezés mélyreható ismereteket nyújthat, és alapvető belátásokat tesz lehetővé Tokió, Osaka és Nagoya térségének szubkultúráiról – erre a belátásra pedig valóban szükségünk lehet akkor, ha jobban szeretnénk érteni, hogyan élünk mi ezen vagy más városi közösségekben. A 2005-ös, a *Japan Foundation* támogatásával megvalósult Tokió projekt a kezdetét jelentette a japán nagyvárosokat érintő kutatási programnak – ezt a projektet Japán két másik nagy városi konglomerátumában, Osakában és Nagoyában végzett kutatással szeretném kiegészíteni. Ez hozzásegít ahhoz, hogy általánosabb képet

alkothassak a kortárs japán városi szubkultúrákról, melyek közül sok teljesen ismeretlen a tudós társadalom számára, mivel a témában végzett, első kézből származó adatokra alapozó felmérések száma csekély. A kutatás első szakaszának eredményei mind publikációkban, mind előadásokon, mind szemináriumokon megjelentek. Az eredmények rámutattak a japán nagyvárosok szubkultúráinak komplexitására, és miközben nyilvánvalóvá vált a tokiói szubkultúrák egyedisége, azt is megértettem, hogy ha mélyebb, átfogó ismeretekre törekszünk Japán kortárs kultúráiról, nem szűkíthetjük figyelmünket a fővárosra. Japán három legnagyobb városi területe, mely a teljes lakosság 44%-át adja, jól meghatározható kulturális jellegzetességekkel bír, melyek gyakran elkerülik a kutatók figyelmét. A *Minimalism and its Cultural Context in Urban Environments* projekt második, összegző szakasza intenzív helyszíni felmérést tartalmaz a nem verbális jelrendszerrel működő jelentés-képzés lehetőségeiről és gyakorlatáról *Osakában és Nagoyában*. E városok, megapoliszok fiatal szubkultúrái a leginnovatívabb, legintuitívabb szimbolikus gyakorlatokat alkalmazzák, mégis kevés akadémikus figyelmet kapnak – az ezek felmérésére irányuló kutatási projekt e szimbolikus gyakorlatok jobb megértését célozza. Akár nyilvánvalóak és intézményesültek, akár rejtettek és függetlenek, e szubkultúrák jellegzetességei a nagyvárosi élet integrált részei, és leírásuk gazdagíthatja a városi művészetekről, populáris kultúráról és talán a magas kultúráról és szépművészetről alkotott értelmezéseinket is. Bár ez a kutatás természetesen nem lehet teljes, mindenre kiterjedő, lehetővé teszi a kortárs városi művészet, divat, zene és más jelenségek jobb megértését egy meghatározott kontextusban, és ezzel lehetőséget ad összehasonlító vizsgálat végzésére is. A komparatív megközelítés összekapcsolja a kultúra ezen aspektusait, és lehetővé teszi annak az intertextuális struktúrának a vizsgálatát, mely kontextust kölcsönöz a mindennapi városi élet szimbolikus gyakorlatainak, diszkurzív technikáinak. Ezek vizsgálatára ad igen jó lehetőséget Japán, különösen is annak három legnagyobb városi centruma.

A posztindusztriális társadalmak kulturális térképének változékonyságát és komplexitását érintő vizsgálatok az irodalmi, különösen is az összehasonlító irodalmi kutatások érdeklődésébe tartoztak a hatvanas évek végétől. A posztmodern jellegzetességeinek leírása és a populáris kultúra teoretizálása azonban nem feltétlenül vezetett el addig, hogy magyarázatot tudjunk adni arra, hogy a szubkulturális differenciák miként alkothatnak tulajdonképpen homogénnek tekintett világfalut, hogyan lehetséges, hogy az alapvető különbségek végeredményben egységesen a posztmodern karakterisztikumainak tűnnek. Az elméletek ugyancsak gyakran adósak maradnak az emberek valódi szimbolikus gyakorlatainak magyarázatával, mivel az ezeknek kontextust biztosító szubkulturális jelrendszerek dekonstrukciója igen bonyolult feladat. A *Minimalism and its Cultural Context in Urban Environments* projekt komparatív stratégiákat alkalmaz, olyanokat, melyek hatékonyan bizonyulhatnak annak leírásában, hogy a populáris kultúra disz-

kurzusai hogyan biztosítanak az önidentifikációt lehetővé tevő szubjektum pozíciókat nyugati és japán városi környezetekben. A kutatás átfogó célja, hogy a három nagyváros kulturális kontextusában adatokat biztosítson a legjelentősebb fiatal szubkultúrák hasonlóságainak és különbségeinek leírásához, meghatározza fő jellegzetességeiket, és átfogó képet alkosson Japán városi szubkultúráiról – ezen keresztül pedig általában a posztmodern Japánról. Az adatok értelmezése hozzásegít annak megértéséhez, hogy e közösségek milyen szimbolikus gyakorlatokon keresztül élik meg és dolgozzák fel a *valóságot*, illetve rámutat e gyakorlatok egymáshoz, illetve a nyugati szubkultúrákhoz való viszonyára. A kutatás azért is fontos lehet, mivel miközben az amerikai és európai (főleg angol és francia) nagyvárosi szubkultúrák kutatása előrehaladott, e csoportok jellegzetességei jól dokumentáltak, és Tokió városi művészetei iránt is egyre nagyobb az érdeklődés, Osakára és Nagoyára vonatkozó kutatások ritkák. Így az ezek leírására tett kísérlet, különösen is egy komparatív, a három várost és a nyugati jelenségeket egységben kezelő interpretáció jelentősen hozzájárulhat annak megértéséhez, hogy az intertextuális jelrendszerek hogyan biztosítják az önértelmezés és a szimbolikus tevékenység kontextusát Japánban és általában a posztmodern nagyvárosban.

Miközben a fent bemutatott két kutatást a jövőben is folytatni szeretném, nem lehet eltekinteni annak felmérésétől, hogy melyek azok a kutatási irányok, amelyekre a tágabb értelemben vett hazai, európai közösségnek „szüksége” van, mivel ezek az igények azok, melyek alapvetően meghatározzák a finanszírozható kutatási projektek körét – a humán tudományokban is. Az Európai Unióban a központi finanszírozásból kutatásra szánt támogatások körét az FP7 keretprogram tartalmazza. Ez a program meghatározza a 2007–2013 között uniós támogatásból finanszírozható kutatásokat, köztük a humán tudományok terén támogatható projekt-irányokat is. E területre mintegy 610 millió euró áll rendelkezésre – úgy gondolom, hogy saját kutatási irányaink kijelölésénél érdemes figyelemmel lenni erre a tényre.

A *Társadalmi-, gazdasági és humán tudományok* téma célja mélyreható, széles körben elfogadott ismeretek szerzése az olyan, Európa számára kihívást jelentő összetett és egymással is összefüggő társadalmi-gazdasági kérdésekről, mint a kibővített EU társadalmi, kulturális és oktatási kihívásai, valamint a fenntarthatóság, a demográfiai változás, a migráció és a beilleszkedés, az életminőség és a globális kölcsönös függőség, különösen azzal a céllal, hogy az érintett szakpolitikák számára továbbfejlesztett tudásalap álljon rendelkezésre. Európa erős és kiváló minőségű kutatóbázissal rendelkezik a társadalmi, gazdasági, a szociokulturális és a humán tudományok területén. Az EU-n belül a gazdasági, társadalmi, politikai és kulturális téren jelen lévő eltérő megközelítésmódok különösen termékeny táptalajt jelentenek e területek uniós szintű kutatása számára. Az említett területeken Európa számára felmerülő társadalmi-gazdasági és társadalmi-kulturális kérdések európai szinten együttműködésben végzett kutatásában hatalmas európai többletérték rejlik.

Először is az érintett kérdések és kihívások európai szinten kiemelten fontosak, és külön közösségi szakpolitikák foglalkoznak velük. Másodszor, az uniós tagállamokra vagy más országokra kiterjedő összehasonlító tanulmányok különösen hatékony eszközt jelentenek és fontos tanulási lehetőséget rejtenek magukban valamennyi ország és régió számára. Harmadszor, az uniós szinten végzett kutatási tevékenység különösen előnyös abból a szempontból, hogy Európa egészére kiterjedő adatgyűjtést valósíthat meg, és alkalmazhatja az összetett problémák megértéséhez elengedhetetlen többféle nézőpontot. Végül: az említett kulcsfontosságú kihívásokra vonatkozó hiteles európai társadalmi-gazdasági tudásalap kialakítása lényegesen hozzájárul az Európai Unióban, és különösen az európai polgárok körében ezen kihívások általános megértésének elősegítéséhez.

A támogató tevékenységektől várható, hogy azok jelentős mértékben hozzájárulnak a szakpolitikák kidolgozásának, megvalósításának, hatásainak és elemzésének, valamint a szabályozó intézkedések meghatározásának javításához a területek széles skáláján, mint például a gazdaság, a szociális, a kulturális, az oktatási és képzési, a nemek egyenlőségére vonatkozó, valamint a tudományos és technológiai területek. Emellett lehetőség nyílik az időközben felmerülő társadalmi-gazdasági kihívások megválaszolására és az új, előre nem látható szakpolitikai igényekkel kapcsolatos kutatásokra is. A komparatiztika szempontjából érdeklődésre számot tartó, támogható tevékenységek a következők:

– Növekedés, foglalkoztatás és versenyképesség a tudásalapú társadalomban: a növekedést, a társadalmi-gazdasági stabilitást, a foglalkoztatást és a versenyképességet érintő kérdések kutatásának fejlesztése és integrálása, ami kiterjed például a következő témakörökre: innováció, oktatás – beleértve az egész életen át tartó tanulást is –, a globális összefüggésben értelmezett tudományos és egyéb tudás, ifjúság és ifjúságpolitika.

– A gazdasági, a társadalmi és a környezetvédelmi célok egységesítése egy európai perspektívában: a két, egymással szorosan összefüggő kulcsprobléma: az európai társadalmi-gazdasági modellek folyamatos fejlődése és a kibővült EU gazdasági, társadalmi és regionális kohéziója vizsgálatával, figyelembe véve a fenntarthatóság és a környezetvédelem, a fenntartható városi tervezés, a környezetvédelem, az energia és a társadalom közötti kölcsönhatás, valamint a városok és nagyvárosi területek szerepének szempontjait, valamint az európai politikák és jogszabályok társadalmi-gazdasági hatását is.

– Fő társadalmi folyamatok és következményeik: mint például a demográfiai változások – többek között a migráció és a beilleszkedés –, a demográfiai változások hatásának elemzése a városi fejlődésben; a nemek kérdése, az egyenlőtlenségek; a népesség sokfélesége, az etnicitás, a vallási pluralizmus, a kulturális kölcsönhatások és multikulturális kérdések.

– Európa a nagyvilágban: a világ régiói közötti változó kölcsönhatások, beleértve a fejlődő régiókat is, a kultúrák közötti kapcsolatok és kölcsönös függőségek, valamint ezek következményeinek a megértése.

– Az Európában jelen lévő kulturális, vallási, kulturális örökségbeli, intézménybeli, jogrendszerbeli, történelmi, nyelvi és értékbeli különbségek és hasonlóságok – mint európai multikulturális identitásunk és örökségünk építőelemei – általános megértésének és tiszteletének kialakítását segítő kutatás.

– Előrejelzési tevékenységek a tudományok és a technológia főbb kérdéseire, valamint a kapcsolódó társadalmi, gazdasági kérdésekre vonatkozóan, mint például a demográfia jövőbeni tendenciáira, a tudás globalizációjára, a tudás terjesztésére, a kutatási rendszerek fejlődésére, továbbá a főbb kutatási területeken és tudományágakon belüli és az azokat átívelő jövőbeni fejlődési irányokra.

A fenti témák természetesen nem kizárólagosak abban az értelemben, hogy az egyéb forrásból finanszírozott kutatás szabadsága adott, azt azonban érdemes figyelembe venni, hogy uniós támogatás a humán tudományok és így a komparatiztika számára ezeken a kutatási területeken igényelhető, és ez fontos információ lehet a fiatal kutatók kutatási irányának meghatározásakor. Bár a tengerentúli kutatási terület ebben a körben természetesen nem értelmezhető, a nagyvárosi közösségek, a marginális kulturális csoportok önidentifikációját, szimbolikus gyakorlatait, diszkurzív technikáit érintő kutatásom, úgy érzem, beleillik a fent megjelölt irányba – így a magam részéről ezt követhető iránynak, folytatható kutatási célnak és tevékenységnek érzem.

A Szegedi Tudományegyetem BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke által eddig kiadott diákköri kötetek:

- Antik és posztmodern. (Irodalomtudományi és -elméleti tanulmányok).* Szeged, 1994.
- Szövegek között (Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet/történet köréből).* Szeged–Budapest, 1996.
- Szövegek között II. (Irodalomelmélet és -történeti tanulmányok Szegedről).* Szeged, 1997.
- Szövegek között III. (Irodalomelmélet és -történeti tanulmányok Szegedről).* Szeged, 1999.
- Szövegek között IV. (Irodalomelmélet és -történeti tanulmányok Szegedről).* Szeged, 2000.
- Szövegek között V. (Fejezetek a magyar irodalomból).* Szeged, 2001.
- Szövegek között VI. (Fejezetek a világirodalom köréből).* Szeged, 2002.
- Szövegek között VII. (Irodalomelméleti tanulmányok).* Szeged, 2003.
- Szövegek között VIII. Sággy Miklós–Tóth Ákos: Az újmagyar dal (Kortárs lírakitika).* Szeged, 2004.
- Elmélet / irodalom / történet: A komparatív megértés lehetőségei.* Szeged, 2004. Tiszatáj könyvtár.
- Szövegek között IX. (Szegedi tanulmányok az irodalomtörténet/elmélet, a néprajz, a képzőművészet és a művelődéstörténet köréből).* Szeged, 2005.
- Among Texts – Szövegek között.* Szeged, 2006.



X 39 559

Aj) EGY, KH

2000 ✓

XB 47599

Felelős kiadó:

Fried István, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék

*

Nyomdai kivitelezés: GOLD Press Nyomda, Szeged

Felelős vezető: Illés Mihály