

A "POSZTKRITIKA" ESÉLYEI "Kritika" vagy "értelmezés" a Shakespeare-művek egyetemi oktatásában?

Előadásomban számos elméleti kérdést kívánok majd fölvetni, de a kiindulásomban, s majd a végkövetkeztetésemben mégis egy nagyon praktikus és konkrét kérdésre keresem majd a választ: hogyan tanítsunk ma Magyarországon angol szakos egyetemistáknak Shakespeare-t? E gyakorlati és pragmatikus kérdésvetetés mögül remélhetőleg kihallható lesz az a szemléletbeli változás is, ami az elmúlt évtizedekben a hazai irodalomtudomány berkeiben is többé-kevésbé bekövetkezett. Mintegy tízéves tanári tapasztalattal a hátam mögött e kérdés tárgyalásakor természetesen nem tekinthetek el a diákéveim alatti észrevételeimtől, sem pedig a tanárként szerzett gyakorlati megfigyeléseimtől. Ezért hadd kezdjem a gondolatmenetet egészen személyesen!

Amikor a hetvenes évek közepén az egyetemi tanulmányaimat folytattam, végeredményben kétféle irodalomfelfogás érvényesült. Elevenen hatott még a régi, orthodox, ideologikus szemlélet, amely a műalkotásokat horizontálisan, szigorúan a történelem folyamatába ágyazva vizsgálta. Az egyes műveket a „helyes” gondolkodási formák szerint „tükör”-nek kellett tekinteni. Arisztotelésztől kezdve, Marxon keresztül Lukácsig a hivatkozottak tiszteletreméltó tekintélylistája. Ezt az irodalom természetétől idegen, külső szempontok túlhangsúlyozását ma már többnyire „deterministának” vagy „redukcionista” nevezik. Hatott azonban és érvényesült is már egy másik, frissebb felfogás, ami viszont a műközpontúságot, az „immanens” kritika művelését tűzte ki célul. Hangsúlyozták, hogy a művet mint művet, a külső körülményektől függetlenül kell vizsgálni, s a hiteles mércét nem a „történelem”-ben, hanem az „érték”-ben, nevezetesen az esztétikumban lehet és kell felfedezni. Ezidőtájt vált itthon is, különösen az angol tanszékeken elfogadott, „bevett” és népszerű kézikönyvvé Rene Wellek és Austin Warren 1949-ben írt *Az irodalom elmélete*, amely éles határvonalat húzott a „külső” (biográfiai, pszichikai, szociológiai stb.) és a „belső” (nyelvi, stilisztikai, műfaji stb.) megközelítések között, természetesen az utóbbinak adva prioritást. Ha a történelmi-szociológus szemlélet kapcsán az előbb „horizontális” szemléletről beszéltünk, akkor az utóbbi

„A »posztkritika« esélyei. »Kritika« vagy »értelmezés« a Shakespeare-művek egyetemi oktatásában?” In: *Studia Poetica*, Bernáth Árpád (szerk.), Szeged, 1990. 251–262. old.

kapcsán „vertikális” módszerről kell szólnunk. Ha e két ellentétes irányzat jellemzésére metaforákat hívunk segítségül, akkor talán úgy fogalmazhatunk, hogy a külső történelmi (azaz marxista) szemlélet számára a műalkotás „tükör”, addig az immanens módszerek a művet mintegy „műszer”-nek tekintik. Talán nem tévedünk, ha úgy véljük, hogy az orosz formalizmus, a francia strukturalizmus és nem utolsósorban az angolszász új kritika szerint a műalkotás végeredményben egy érzékeny műszer, amely mintegy magába sűríti s egyben kisugározza a világ látható és láthatatlan rezgéseit. Ezért a műalkotáshoz csakis megfelelő érzékenységgel, valamint elengedhetetlen szakmai kompetenciával közelíthetünk. Ezt a feladatot és küldetést hivatott betölteni a „kritika”, ami mint egykor T. S. Eliot mondta volt, „a műalkotások megvilágítása” és „az ízlés pallérozása”, vagy más szóval „előmozdítani az irodalom megértését és élvezetét”.¹ Mielőtt rátérnék előadásom valódi témájára, a posztkritika esélyeire, s mielőtt annak jellemzésére bevezetnék egy harmadik metaforát, szükségesnek érzem, hogy a kritikai megközelítés elavulhatatlan előnyéről, a történelmi szerepéről, de ugyanakkor annak egyre inkább megmutató korlátairól is szóljak. (A „posztkritika” kifejezést egyébként Paul Ricoeur filozófiájából kölcsönözöm,² s saját céljaimra némi módosítással alkalmazom. Az általam használt fogalom egyébként nem teljesen azonos a ma inkább divatos „posztmodern” terminussal, bár lényegileg mindkettő hasonló tendenciát takar, nevezetesen, az elterjedt dualista paradigma: „konzervatív/reakciós kontra modern/haladó” helyett egy hármass paradigmában gondolkodik: 1. prekritikus/premodern/naivitás-elvűség; 2. kritikus/modern/tudományelvűség; 3. posztkritikus/posztmodern/hermeneutika ill. hagyomány-elvűség).

Az „irodalomkritika” elsősorban az angolszász irodalmi gondolkodásban vált önálló, öntörvényű vagyis autonóm diszciplínává. (A fenti jelzők sorolásával azt kívánom csak érzékeltetni, hogy a paradigmánk értelmében a kritikai szemlélet a második fázis terméke.) Önértelmezése szerint a kritika az irodalmi művek leírását, elemzését és értékelését jelöli, de tágabb értelemben még magában foglalja az interpretációt, az irodalomelméletet és az irodalomesztétika kérdéseit is. E minden irodalommal kapcsolatos elméleti tevékenységet átölelő, mondhatnánk: „kritikai imperializmus” elsősorban Rene Wellek életművében jutott kifejezésre, aki számos elméleti – összegző munkáján túl őt

1 T. S. Eliot: „A kritika határai” In: *Káosz a rendben*, Gondolat, 1981. 504. old.

2 Paul Ricoeur, *Essays on Biblical Interpretation* ed. Lewis S. Mudge. London, SPCK, 1980. 27. old.

vaskos kötetben meg is írta a kritika történetét.³ Sokan azonban elégedettek a kritika fogalmának szűkebb, hagyományosabb értelmével, miszerint a kritika továbbra is elsősorban az ítélelképesség („judicial faculty”) gyakorlása, azaz a művek bírálatának a művészete marad, s ettől független az irodalom értelmezése vagy története. Mint tudjuk, a „kritika” kifejezés a görög „krino” igéből származik, aminek a jelentése „ítélni”, a „kritos” pedig ítélelbíró jelent. Már az i. e. IV. században megjelenik a „kritikos”, sőt a latin antikvitásban néha már különbséget is tettek a „grammaticus” és a „criticus” között. A mai értelemben vett irodalomkritikát ekkor még a filozófusok (Arisztotelész) vagy a retorikusok (Quintillianus) művelték. A par excellence irodalomkritika azonban a XVII. századi Angliában jelenik meg, egyik első képviselője Dryden volt, aki így fogalmazott: „a kritikát Arisztotelész hozta létre, s az a jó ízlés standardját jelentette”.⁴ Az irodalomkritika kezdete tehát (legalábbis Angliában) egybeesik az analitikus – tudományos gondolkodás (az általunk javasolt hármass felosztású gondolkodási paradigma második fázisának) megjelenésével. A Dryden-nel kezdődő, a Pope, Dr. Johnson, majd Coleridge, Matthew Arnold-on át folytatódó, az Eliotig, a kritikusokig, sőt egészen a dekonstrukciós iskoláig ívelő masszív angol – amerikai kritikai hagyomány célja végsősoron a művek értékelése volt, annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy miért „jó” vagy miért „rossz” egy irodalmi műalkotás. E kétségtelenül rendkívül fontos, s az ízlés pallérozását valóban elősegítő szemléletnek voltak akkor még nem nyilvánvaló hátrányai is. Nevezetesen: fokozatosan háttérbe szorult és diszkriminálódott a filológia, s ami eredetileg a „logos szeretetét” jelentette, a köztudatban gyakorlatilag azonosá vált a lényegtelen adatokat gyűjtő antikvárus ügybuzgóságával. A szavak ismerete és szeretete hiányában az ítéletet kimondó kritika viszont könnyen szubjektívvá, felületessé, sőt manipulálhatóvá válhatott. A kritika autonómiájának és egyeduralmának a másik negatív következménye az volt, hogy előfordulhatott, hogy egy – egy nagytekintélyű irodalomkritikus summás és megsemmisítő értékítélete következtében nemcsak évtizedekre, hanem évszázadokra is feledésbe merülhettek művek és alkotók. Ez történt például a metafizikus költők esetében: Dr. Johnson, a XVIII. századi kritika nagyfejedelme valamikor kimondta a szót: „Rossz Költők”, s erre a publikum engedelmesen hallgatott; a könyvek becsukódtak, s majnem kétszáz évnél kellett elteltie ahhoz, hogy egy újabb

3 Rene Wellek, „Literary Criticism”, in: *A Dictionary of the History of Ideas* szerk. Philip Wiener, New York, 1973. I. kötet 596. old.

4 Rene Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, 1-5 kötet New Haven, Yale UP, 1986.

nagytekintély, ez esetben T. S. Eliot, lefújja a port a kötetekről és rámutasson, hogy micsoda értékek aludták itt mély csipkerózsikaálmukat.

Kikerülhet-e, s ha igen, miképpen kerülhet ki a változó ízlés széljárásának kitett, nevezzük így: „korszubjektivistá” értékelő elmélet? Az irodalomról szóló XX. századi elméleti gondolkodás legalábbis számomra legeredetibb és legjelentősebb képviselője a Kanadában élő Northrop Frye is szarkasztikusan élcelődik azon, hogy miképpen változik az írók és költők árfolyama a kritikusok piacán:

„Pseudo-irodalomtudomány az az irodalmi fecsegés, amely a költők értékét felveri vagy leszorítja valami képzeletbeli tőzsdén. Eliot úr, ez a gazdag részvényes, miután piacra dobta Milont, most újra visszavásárolja. Donne valószínű elérte a csúcspontját és hanyatlani kezd; Tennyson egyelőre tartja magát, Shelley árfolyama azonban változatlanul csökken. Az ilyesmi nem lehet rendes kutatás része, mivel a rendes kutatás csak előre haladhat: a tétovázás, az ingadozás és a visszatérés legfeljebb kikapcsolódást jelentő társalgás.”⁵ (Ford.: Fejér Katalin)

Megjegyezzük, hogy Frye a frazeológiáját tekintve egyértelműen „kritikát” kíván művelni (erről tanúskodik magnum opus-a, az *Anatomy of Criticism* is), de sokat vitatott és nagyhatású elmélete szerint az értékelés nem a kritika tudományához, hanem az ízlés történetéhez tartozik. Számára az „archetipus” képezi azt a központi elvet, amit például a biológiában az „evolúció” jelent, s csak ilyen központi elv lehet alapja egy szisztematikusan előrehaladó kutatásnak. (Tehát végeredményben Frye „kritika”-fogalma közelebb áll ahhoz, amit mi értelmezésnek nevezünk.)

Említettük, hogy az értékközpontú kritika egyeduralma jellegzetesen angolszász tulajdonság volt. A németeknél a kritika sohasem szakadt el olyan radikálisan a filológiától és az értelmezéstől, mint az angoloknál. A múlt század közepén a kiváló

klasszika-filológus, Philipp August Böckh a híres *Encyclopadie*-jában⁶ különbséget tett a filológia, az interpretáció és a kritika között. Nála a kritikai értékítélet tehát szükségszerűen előfeltételezi a megértés, a hermeneutika tudományát, illetve a félreértésen alapuló értelmezés és értékelés lehetséges, csak az nem tekinthető érvényesnek. Éppen erre lett ismét figyelmes századunkban egy amerikai elméleti irodalomtudós, E. D. Hirsch Jr, aki frásaiban immár harmadik évtizedes konok következetességgel és néha talán militáns szenvedéllyel is támadja az általa „dogmatikus relativistáknak” ill. „kognitív ateistáknak” nevezett új kritika és az egzisztencialista színezetű új hermeneutika képviselőit. Hirsch a következő kérdésre keresi a választ: mi biztosítja/biztosíthatja egy értelmezés érvényességét? Hirsch szerint nem más, mint a jelentés meghatározottsága (stable determinacy of meaning), s ez a „meaning” végső soron a szerzői szándék programjával azonos.

A „meaning”-et nem a szerző pszichikai intenciójában, hanem a szerző által választott műfajban = programban kell keresni. A „meaning” képviseli azt az objektivitást, amit az olvasónak kell megérteni, legalábbis minél közelebb kell kerülni hozzá. Amit az olvasónak vagy a szerzőnek (később) jelent a szöveg, az a változó tényező, s Hirsch ezt nevezi „jelentőségnek” (significance). Elmondhatjuk, hogy amiképpen a jelentés viszonyul a jelentőséghez, úgy viszonyul az értelmezés a kritikához, illetve a tudás az értékhez.⁷

Az értelmezést elhanyagoló kritikai korszak után, e „posztkritikus” pillanatban újra az értelmezéshez kell fordulnunk, hogy rekonstruálhassuk a mű hozzáférhető jelentését, vagyis az alkotónak a műfajba programozott látásmódját. Az értelmezésnek éppen az a célja, hogy kiküszöbölje az értékelés esetleges önkényességét. Úgy látom, hogy a lényeges különbség a „kritika” és az „értelmezés” között az, hogy a kritikai értékítélet egyszer s (majdnem) mindenkorra mintegy „lezárja” a művet, az értelmezésnek pedig éppen az lenne a feladata, hogy „kinyissa”, vagyis hozzáférhetővé tegye azt. Csakis az értelmezés rendszeres művelése segíthet abban, hogy tisztuljon látásunk, hogy alkalomadtán Shakespeare egyik hősnőjével mi is beismerhessük: „our very eyes/ Are

5 Northrop Frye, „Az irodalom archetipusai” in, *A hermeneutika elmélete* Szerk. Fabiny Tibor, *Ikonológia és műértelmezés* 3. Szeged, 1987. 547. old. Eredetiben: „The literary chit-chat which makes the reputation of poets boom and crash in an imaginary stock exchange is pseudo-criticism. That wealthy investor Mr Eliot, after dumping Milton on the market, is now buying him again; Donne has probably reached his peak and will begin to taper off; Tennyson may be in for a slight flutter but the Shelley stocks are still bearish. This sort of thing cannot be part of any systematic study, for a systematic study can only progress: whatever dithers or vacillates or reacts is merely leasure.” Repr. In, *Fables of Identity*, San Diego – New York – London – Harcourt Brew Jovanovich, 1963, 7–20. old.

6 August Ph. Böckh, *Encyclopadie und Methodologie der philologischen Wissenschaft* Leipzig, 1877. Angolul: *On Interpretation and Criticism* Szerk. és ford. J. P. Pritchard, Norman, University of Oklahoma Press, 1968.

7 E. D. Hirsch, Jr *Validity in Interpretation* – New Haven, Yale UP 1965. *The Aims of Interpretation* Chicago, London, University of Chicago Press, 1976. Magyarul ld. *A hermeneutika elmélete* 385–514. old.

sometimes like our judgements, blind." (Még szemünk is/ Vak olykor, mint ítéletünk," Cymbeline IV. 2. 301–2. Lator László ford.)

Volt azonban az angol Shakespeare-kutatók között olyan is, aki eredeti és szuggesztív látásmódjával eltért az egyoldalú kritikai hagyománytól, és egyúttal lényeges felismeréseket tett a kritika és az értelmezés mibenlétéről, s kreatív és provokatív esszéivel egyszerre teremtette meg rajongóinak és ellenségeinek a táborát. Első látásra paradoxonnak tűnhet, hogy a kritika helyett saját programként az interpretációt meghirdető G. Wilson Knight 1930-ban megjelent híres kötetét, a *Wheel of Fire*-t éppen az angolszász kritika nagyfejedelme, az értelmezéstől mindig is viszolygó, a koncepciózus filozofikus megközelítésekkel határozottan óvó T. S. Eliot ajánlotta az olvasóknak. Mint írja, igaz, hogy bármiféle kísérlet a „jelentés”, mint egy felszín alatt rejtőző „mag” kibontására eleve kudarcra van ítélve, és a „mag” képzete önmagában is abszurdum, hiszen a „mag” éppen a felszín által és így a felszínben is létezik, vagyis a valóság csakis a látszaton keresztül nyilvánul meg, az interpretáció impulzusa mégsem indokolatlan. Eliot maga is bevallja, hogy Knight interpretációinak köszönhetően jobban sikerült megismernie a shakespeare-i életmű egészét, elsősorban azt, hogy az életmű végén komponált románcok (regényes színművek) a gyakran hangoztatott nézettel ellentétben nem egy kifáradt alkotó a korzülésnek tett engedményei, hanem a shakespeare-i poézis remekei. Ezt csakis akkor érthetjük meg, ha az életmű, a shakespeare-i korpusz egészét, vagyis a darabok közötti összefüggésrendszert is figyelembe vesszük. Ezért Eliot belátja, hogy noha minden interpretáció töredékes és tévedéseknek van kitéve, mégis szükségszerűen az élethez tartozik, s interpretációra mindaddig szükség van, amíg a shakespeare-i életművet a maga teljességében nem tudjuk megélni.⁸

De mit is mond Knight a kritika és az értelmezés különbségéről? Mindenekelőtt figyelmeztet, hogy e megkülönböztetést a saját használatára vezeti be és nem igényel neki egyetemes érvényességet. Azt sem tudatosítja, hogy e kettős terminológiát már a múlt század végén is alkalmazták (Moulton), és mi hozzátehetjük, hogy később Rene Wellek is utalt arra, hogy csakis az adekvát értelmezés vezethet a korrekt ítélethez.⁹

8 T. S. Eliot, "Introduction" to G. Wilson Knight, *Wheel of Fire Interpretations of Shakespearean Tragedy* London, Methuen, 1930.

9 Rene Wellek, *Concepts of Criticism* New Haven, Yale UP 1963 18. old.

A kritika Knight megfogalmazásában:

„egy olyan folyamat, amely tudatosan tárgyiasítja a szóbanforgó művet; összehasonlítja azt más munkákkal, azért, hogy nyilvánvalóvá váljék, hogy a szóbanforgó mű mennyiben múlja fölül azokat, vagy marad a színvonaluk alatt, s ezáltal elválasztja a „rossz”-at a „jó”-tól és végezetül ítéletet mond a mű tartós érvényességéről.”

Az interpretáció pedig:

„éppen ellenkező irányba mozog: megpróbál behatolni a szóbanforgó műbe, megkísérelti, amennyire ez lehetséges, hogy a művet a saját természetének a fényében értse meg. Ha egyáltalán alkalmaz külső szempontot, akkor az csak a megértés előfeltételeit szolgálja. Elkerüli az érdemek megvitatását, s mivel létezése teljes mértékben attól függ, hogy már kiindulásként elfogadta a költői mű igényelte érvényességet, ezért végeredményben – hogy prózaian fogalmazzunk – nem ismer különbséget a „jó” és a „rossz” között.”¹⁰

Hozzáfűzi Knight, hogy a kritika aktív és előremutató tevékenység, amely a költői vízió ítéletét tekinti a feladatának. Ezzel szemben az interpretáció hátratekint és a vízió rekonstruálását tűzi ki célként. Knight szerint az eredeti, imaginatív élményünket kell áttenni („interpret into”) a logika és az intellektus lassúbb tudatára, s ezzel megmentve valamit abból a gyermeki hitből, amit például a színházban tapasztalunk. Az interpretáció tehát „kritikátlanul”, passzívan fogadja magába a költői vízió teljességét, s majd saját terminológiájával próbálja meg az élményt újra kifejezni. Tehát ugyanarról a rekonstrukciós, rekogníciós, reprodukciós folyamatról van szó, amit a múlt században

10 G. Wilson Knight, „On the Principles of Shakespeare Interpretation”, in *Wheel of Fire* 1. old. Eredetiben: „Criticism ...suggests a certain process of deliberately objectifying the work under consideration; the comparison of it with other similar works in order especially to show in what respects it surpasses, or falls short of, those works; the dividing its 'good' from its 'bad'; and, finally, a formal judgement as to its lasting validity. 'Interpretation', on the contrary, tends to merge into the work it analyses; it attempts, as far as possible, to understand its subject in the light of its own nature, employing external reference, if at all, only as a preliminary to understanding; it avoids discussion of merits, and, since its existence depends on its original acceptance of the validity of the poetic unit which it claims, in some measure, to translate it into discursive reasoning, it can recognize no division of 'good' from 'bad'. Thus critics is active and looks ahead often treating past work as material on which to base future standards and canons of art; interpretation is passive, and looks back, regarding only the imperative challenge of a poetic vision.”

Böckh meghirdetett, s az elmúlt évtizedekben Gadamerrel szemben Hirsch újra megvédelmezett. Gadamer ugyanis – mint ismeretes – tetszetős módon a megértést nem passzív reprodukcióként, hanem aktív produkcióként fogta fel. Hirsch viszont arra mutatott rá, hogy ez az aktivitás magában hordhatja a figyelmetlen félreértést vagy akár a tudatos önkényességet is, legalábbis nem tesz semmiféle kísérletet sem arra, hogy annak a veszélyét kikerülje. Tegyük hozzá: sokan úgy értenek dolgokat, szövegeket, ahogyan „akarnak” érteni, de az is előfordulhat, hogy az említett dolgok vagy a szövegek színvonaláig nem érnek fel, ezért a meg-értés helyett – mondjuk így – legfeljebb „le-értenek”. Kétségtelen, hogy e „le-értés” a félreértésnek egy sajátos formája is lehet rendkívül aktív, dinamikus és kreatív tevékenység, de a befogadó értelmi művelet nem jutott el a jelentés szintjéig. Knight-ot olvasva s Gadamerrel vitatkozva önkéntelenül is az a kérdés vetődik fel bennünk, hogy a reprodukció és a produkció szükségszerűen kizárják-e egymást, hiszen Knight frásai arról győznek meg bennünket, mint egykoron meggyőzték Eliotot is, hogy létezhet egy reprodukcióra törekvő produkció, amit ezentúl kreatív interpretációnak fogunk nevezni. Knight tehát mintegy a műbe „visszabújva” óhajtja a művet az élménnyel együtt saját alkotónyelvén és kifejezőmódján újra teremteni.

Ezen a ponton újra utalnunk kell a kanadai Northrop Frye-ra, aki éppen végzős egyetemista és pályakezdő oktató volt, amikor a harmincas évek derekán G. Wilson Knight a torontói egyetem vendégprofesszora volt. Knight szellemi hatását Frye több nyilatkozatban is elismerte, s így nem véletlen, hogy a számos eltérő vonás mellett sok hasonlóságot fedezhetünk fel századunk e két rendkívül eredeti gondolkodója, irodalomtudósa között.¹¹ Szóltunk már arról, hogy a kritikai fiteletmondás, a „jó” és a „rossz” közötti különbségtétel Frye szerint sem az irodalomtudomány feladata. Több frásában is figyelmezteti az olvasót arra, hogy a műértelmezőnek (illetve a tanárnak) nem az a feladata, hogy az olvasóban (illetve a diákban) a mű iránti csodálat (vagy ellenkezőleg: a megvetés) érzését keltse, hanem az, hogy segítsen az olvasónak (illetve a diáknak) a művet „birtokolni”, azaz birtokba venni: „Shakespeare tanulmányozásának nem az a célja, hogy csodáljuk őt, hanem az, hogy birtokoljuk a műveit, az, hogy a nyelvi energia fokozatosan átjárja az olvasót és formálja a gondolkodásának az erejét.”¹² Frye az „interpretáció” helyett az „interpenetráció” (a kölcsönös egymás-

11 John Ayre, Northrop Frye, *A Biography* Toronto, Random House 1989 111–113. old.

12 Eredetiben: „The end of studying Shakespeare is not to admire his works but to possess them... so that the verbal energy filters into you and shapes your power of thinking”. Interjú az ACTA VICTORIANA-ban. vol. 114. No. 2. 22. old.

bahatolás) kifejezését érzi találónak. A mű bennem van, akkor én is benne vagyok a műben, ezért a műértelmezés nem más, mint rekreáció, azaz újateremtés: „minden olvasó újateremti azt, amit olvas; még egy személyes barát levelének az olvasása is a szövegnek az olvasó tudatában történő újateremtését jelenti” – írja Frye az 1980-ban megjelent *Creation and Recreation* című könyvében.¹³ (Végső soron Fejér Ádám is hasonlóan fogalmaz, amikor azt írja, hogy a műértelmezés célja az, hogy a műveket az olvasó számára „hozzáférhetővé tegye”,¹⁴ de Frye messzebb megy, amikor a műértelmezés feladatát újateremtésnek, azaz, szinte egyenesen művészi tevékenységnek tekinti.) Nos, a Knight és a Frye-féle kiindulópontot és megközelítést tekinthetjük végeredményben a posztkritikus alapállás modelljének, még akkor is, ha mindkét gondolkodó idioszinkretikus. Mint láttuk, ez az alapállás „már kiindulásként elfogadta a költői mű igényelte érvényességet”, vagyis már túlvan az olvasói vagy a színházi élményen, a döntésen, ami magában foglalta az egyértelmű, bár nem kifejtett pozitív kritikai értékítéletet. Az értelmező elsősorban nem a saját élményének, hanem a mű rekonstruálására törekszik, ami azonban elválaszthatatlan a saját olvasói vagy színházi tapasztalattól. Ricoeur megfogalmazásában nem a „gyanu hermeneutikája”,¹⁵ hanem a „jelentés felidézésének a hermeneutikája”, azaz nem az ftelet intenciója, hanem a szeretet elve mozgatja. Nem prekritikus naivitás vagy kultikus rajongás ez, hanem az életmű egészére igent mondó posztkritikus meggyőződés. Ezt leginkább a beigért harmadik metaforával tudom kifejezni. Ha az ideologikus megközelítésnek a „tükör”, a kritikus szemléletnek a „műszer”, akkor a posztkritikus szemlélet jelölésére a „partitúra” metaforáját érezzük találónak. Eszerint a szerző által a műfajba programozott „jelentést” az értelmező a saját formanyelvén próbálja meg mintegy újateremteni, a partitúrát ismét életre keltetni. A posztkritikus szemlélet tehát nem „objektíválja” a művet, azért, hogy azt megfételhesse, hanem a művel dialógust folytat. Nem distanciát vesz föl, hanem participál. A nyelvel folytat dialógust, mert a nyelv szimbólumteremtő erejéig kíván lehetőlni, a nyelv teljességét próbálja megszólaltatni. A kritikai vagy esztétikai paradigma szerint „rossz”-nak tekintett műben is adódhat egy-egy szimbólum vagy metafora, amelynek talán éppen az életmű egészében, az életmű kontextusában lehet kulcsszerepe. Ezért a műveket nem egymástól elszigetelten, hanem az „egész”, vagyis az életmű teljes

13 Northrop Frye, *Creation and Recreation* Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1980. 65. old.

14 Fejér Ádám, *Esztétörténet és hermeneutika* (kéziratban).

15 Paul Ricoeur, vö. *A hermeneutika elmélete* 207. old.

szövegében vizsgálja. A posztkritikus szemléletet „kontextuális-kritikának” is nevezhetjük.¹⁶ Részigazságot mondunk akkor, ha például Shakespeare egyik románcáról kimondjuk: „csapnivalóan pocsk darab”. Van némi öncélúság is abban, hogy az istenfített Shakespeare-ről mi most bátran kimondunk egy vélt esztétikai igazságot, hiszen egy ilyen mondattal sokak számára bezárjuk a művet, hogy azt aztán senki se olvassa. Pedig talán a nyelvi erő éppen e „rossz” műben revelál valamit, ami esetleg módosíthatja még az életműről alkotott képünket is. És ha rossz is a mű; a fércműveket, ha abban is halljuk a szerző „hangját”, látjuk az ujjlenyomatát, akkor az ilyen fércműveket nem lehet „szeretni”? Hiszen éppen egy ún. „rossz” mű jó rendezése (mint például a BBC Pericles-e) győzhet meg bennünket arról, hogy egy sikertelennek minősített darab az életmű egészének az ismeretében valóban újra teremthető.

Milyen következményekkel járnak ezek az elméleti észrevételek s kérdésvetetések a Shakespeare-tanításra? Itt térek vissza az előadásom elején beharangozott kérdésre: hogyan tanítsunk ma Magyarországon az egyetem angol szakos hallgatóinak Shakespeare-t?

Mielőtt az előbbiekből következő pedagógiai elveimet röviden összefoglalnám, szükségesnek látom, hogy ismét saját diákkori tapasztalataimra is utaljak. Mint említettem, mintegy másfél évtizede, amikor az egyetemre jártam, gondolkodásunkra ösztönzően hatott az ideológiai paradigmákat bátran megkérdőjelező friss kritikai szellem betörése. Mi már nem „tanulni” jártunk az egyetemre, hanem azért, hogy „vitatkozzunk”, „cáfoljunk”, „kérdézzünk”, azaz „gondolkodjunk”. Az irodalmi szemináriumokra a műveket gyorsan elolvastuk, igyekeztünk a vaskos idegennyelvű regények időtrábló és fárasztó emésztésére minél kevesebb időt fecsérelni. Az órákon ügyesen kellett hozzászólni, rendkívül „okos”-nak kellett látszani. Volt olyan Shakespeare-szeminárium, ahol az egyik évfolyamtársam egy rendkívül tetszetős teóriát fejtett ki a Romeo és Júliá-ról. Az egyébként kiváló tanárunk is nagyon megdicsérte és a következő órát az ő elméletével vezette be. Pár héttel később e barátom megsúgta: a drámát nem is olvasta. Más szemináriumon is előfordulhatott, hogy egy sikeres referátumot készítő társunk az óra után odasúgta nekünk: „ez blöff volt”. Folytathatnám a példák sorolását,

de annak illusztrálására talán elegendő, hogy a mű közeli ismeretétől elszakadt vagy elszabadult kritikai szellem öncélú, s az bármennyire kreatív is lehet, de mégis veszélyes, mert lemond a jelentés felidézésének az igényéről. Legalábbis hiányzik az értéktételest könnyen osztogató paradigmából e veszély kiküszöbölésének a kidolgozott rendszere.

E veszélyek fölismerése bátoríthat föl bennünket arra, hogy a posztkritika, vagyis az értelmezés számára ismét komoly esélyeket lássunk. A gyakorlati tapasztalatunkat mintegy alátámasztja az amerikai irodalomtudományban bekövetkezett váratlan fordulat, amiről nemrégiben Dávidházi Péter tudósított „A filológia kihívása az amerikai kritikaelméletben” című tanulmányában. Dávidházi a tőle megszokott elméleti érzékkel és filológusi alaposággal vázolta fel azt a folyamatot, ahogyan a „régii” filológiát elvető, a műközpontúságot hirdető új kritika kimerülése után a hatvanas években jelentkező hermeneutika, majd az erre válaszoló hetvenes években fellépő dekonstrukció miképpen került egyre távolabb az filológiától, hogy aztán az emancipálódási folyamat végén éppen a legradikálisabb irányzat, a dekonstrukció egyik képviselője, Paul de Man 1982-ben meghirdesse új programját: „Vissza a filológiához!”¹⁷

Meggyőződésem, hogy az egyetemi szemináriumainkon is vissza kell találnunk a jó értelemben vett filológiához, vagyis a szó, a nyelv, az elsődleges szöveg tiszteletéhez és szeretetéhez. A posztkritikai szemlélet már eleve olyan műveket választ ki, amelyek értelmezésre érdemesnek bizonyultak. Az értelmezés bázisa pedig csak a szöveg, a rendelkezésünkre álló lehetőleg tudományosan rekonstruált szöveg legyen. (Szívesen használnám az „eredeti” szót, ha a textológusok nem vitatkoznának azon, hogy van-e egyáltalán ilyen „eredeti” szöveg, hiszen maga a szerző, a redaktorok, a szerkesztők és a kiadók mindig is módosítanak a szövegen a céljuk érdekében.)

Természetesen az értelmezés előtt nem árt felidézni az olvasói vagy a színházi élményt, s Knight-tal együtt én is úgy látom, hogy az élmény segíthet a mű rekonstruálásában, vagy újratereztésében. Láttuk, az ítéletet mondó kritika tárgyiasítással elidegeníti a művet, az értelmezés segítségével viszont behatolhatunk annak a világába. Az értelmezés teljessége érdekében elengedhetetlen a jó kritikai kiadások, a szövegkommentárok használata. Kiindulásunk a mű nyelvének az ismerete, a még az új kritikától megtanult „close reading” gyakori alkalmazása, a visszatérő költői sajátosságok, mint a metaforák, vagy a mű egészét magába sűrítő szimbólumok feltárása, explorációja. Az értelmezés következő fázisaiban a releváns nyelvi elemeket egy a művön túli

16 A „kontextuális kritika” kifejezést a teológiai szaknyelvből kölcsönözöm. Az ún. „kánon-kritikai irány” (B. Childs és követői) az analitikus és kizárólag történetkritikai módszerrel szemben a Biblia egyes könyveit a Szentírás kánonjának egészéből kívánják megérteni. Tehát az egyes könyvek elsődleges kontextusa nem a „kor”, hanem a Biblia mint Szentírás egésze. Ez az „egész”, aminek a segítségével értelmezhetővé válik a rész. Ezt a Shakespeare-drámákra úgy alkalmazhatjuk, hogy az egyes drámák „kontextusa”-ként a teljes életművet fogjuk fel.

17 Dávidházi Péter, „A filológia kihívása az amerikai kritikaelméletben” FILOLOGIAI KOZLONY 30, (1984), 394–414. old.

kontextusba helyezzük, amit Eliot is és Gadamer is „hagyomány”-nak nevez. Végezetül a hagyomány által „feltöltött” szöveget visszahelyezzük a műbe. Ez már a kreatív értelmezés folyamata, a mű belülről történő újateremtése, a partitúra megszólaltatása. A tanár ebben az összefüggésben az órán szükségszerűen transzparenssé, átlátszóvá válik, hiszen ő csak eszköz: nem ő beszél, hanem a mű, nem ő csillog, hanem a mű; a tanár legfeljebb beszélteti, vagy csillogtatja a művet.¹⁸ Persze mindez csak akkor válik lehetővé, ha megfogadom a filológiát a kritikusok hangos csinnadrattája közben is tisztelő és szívesen művelő egykori tanárom pályakezdésemkor adott tanácsát: „Olvasni kell őket megtanítani!”¹⁹

MADÁCH-TANÍTÁSUNK KUDARCAINAK HÁTTERÉRŐL

Vannak kérdések, amelyeket nem szeretünk föltenni. Vannak válaszok, amelyeket nem szeretünk hallani. Mert vannak igazságok, amelyekkel nem bírunk megbirkózni. Igaz, itt, a XX. század végén gyakran vagyunk nagyra felnőtségünkkel. Ám a felnőtséggel járó önálló gondolkodás és felelősség – úgy tűnik – egyelőre nemigen kell senkinek.

A valódi művész viszont tudja, éppen azért született erre a világra, hogy rákérdezzen elhallgatásainkra. Hogy kimondja, amit talán sokan sejtene, néhányan tudnak is, csak nem merik vagy nem tudják még kimondani. Nem tudják, mert még nem érett bennük szavakká a sejtelen. Nem merik, mert félnek. Félnek az elődök összefabrikálta legendák elosztatásától, a kimondott szó erejétől, féltik jóltáplált, langyos illúzióikat, félnek az ördögtől, hogy megjelenik, ha kimondják a nevét.

Olyan ellentmondás ez, amely bizony egész irodalomtörténet-írásunkra ráveti árnyékát. De leginkább mégis az irodalom tanítása során kerül felszínre. Mert – amint mondani szokták – a papír sokmindent elbír. Tévedést, hibát, torzítást és hamisítást egyaránt. A tanári katedrán azonban átlátszóvá válnak hazugságaink, árulkodóvá mellébeszéléseink, beszédeseink elhallgatásaink.

A tapasztalat bizonyítja, e szempontból mindegy, hogy a régi, az önmagát marxistának deklaráló, valójában a marxizmust primitív történetfilozófiává silányító vulgarizálás szellemében tanítunk, ahol a műalkotás pusztán életrajzi adalékká szegényedik, s az életrajz is csak valami történelempótlék illusztrációja (egy olyan történelempótléké, melyet a magyar szakos tanár tanít, tekintve, hogy a magyar irodalom tanterv évszázadokkal a történelem tanterv előtt jár ...). Mindegy, mondom, hogy a régi vagy az új és legújabb átirrt tankönyveink sugallta – állítólag modern – irodalomszemlélet szerint tanítunk, mert a műalkotás itt sem önmagáért való, hanem csak valami nehezen kihámozható irodalomelmélet és kultúrtörténet keverékének függeléke (ezért gyakran apró betűbe szorul). Igaz, itt a lehengető műszo-áradat a réginél jobban takarja azt a tényt, hogy a művekről alig mondunk valamit.

18 a „transzparens egzisztencia” kifejezést Hamvas Béla használja, s Northrop Frye is arról nyilatkozott, hogy a tanárnak ill. az értelmezőnek „transzparensé kell válnia”, nem a tanárnak kell „csillogni” vagy „brillírozni”, hanem koncentrálnia kell, hogy „felragyogjon a mű” (Egy televízióinterjúból).

19 Ruttkay Kálmán szóbeli megjegyzése a szerzőnek 1981 szeptemberében.