

The background of the cover is composed of several large, textured rectangular blocks of color. A dark blue block occupies the top-left corner. A large green block is positioned in the top-center. A light blue block covers the top-right and bottom-right areas. A medium blue block is in the bottom-left. A small, solid red block is located in the lower-left quadrant, overlapping the medium blue and light blue areas. The text is printed in white, sans-serif font.

Horn András

MITIKUS GONDOLKODÁS ÉS IRODALOM

IRODALOM ÉS MODALITÁS

reciti

# Horváth András GONDOLKODÁSOK MŰTÉSI IRÓDALOM ÉS MODALITÁS

Horn András

MITIKUS GONDOLKODÁS ÉS IRODALOM

□

IRODALMI MODALITÁS



Horn András

MITIKUS GONDOLKODÁS ÉS IRODALOM

□

IRODALMI MODALITÁS

Szerkesztette  
Hegedüs Béla

r e c i t i

Budapest  
2018

A kötet megjelenését támogatta:

BERTA HESS-COHN STIFTUNG

Fordította: Horn András

Lektorálta: Fórizs Gergely

Az I. részt gondozta: Hegedüs Béla

A II. részt gondozta: Balogh Piroska

Munkatársak:

Jeney Éva, Lengyel Réka, Mészáros Gábor

A borító Horn Mihály festménye alapján készült (2002).



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább!* 2.5 Magyarország Licenc (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>) feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.

Köteteink a *reciti* honlapjáról letölthetők. Éljen jogaival!

ISBN 978-615-5478-67-3

Kiadja a *reciti*,

az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének

tartalomszolgáltató portálja ► <http://www.reciti.hu>

Borítóterv: Szilágyi N. Zsuzsa

Tördelte: Hegedüs Béla

TeX, Linux Libertine, Linux Biolinum

Előszó és köszönetnyilvánítás	7
Szerkesztői előszó a magyar kiadáshoz	9



## I. Mitikus gondolkodás és irodalom 11

<b>1. Bevezető</b>	<b>13</b>
1.1. A kutatás állása . . . . .	13
1.2. A mitikus gondolkodás fogalma . . . . .	20
1.3. A könyv tézisei . . . . .	21
<b>2. A mitikus gondolkodás megformálódásai</b>	<b>29</b>
2.1. Mitikus gondolkodás és az ősember: Giambattista Vico (1668–1744) . . . . .	29
2.2. A mitikus gondolkodás és az írásbeliség nélküli népek: Lucien Lévy-Bruhl (1857–1939) és Ernst Cassirer (1874–1945) . .	38
2.3. Mitikus gondolkodás és a gyerekek: Jean Piaget (1896–1980) és Heinz Werner (1890–1964) . . . . .	68
2.4. Összefoglaló a mitikus gondolkodásról . . . . .	79
<b>3. A mitikus gondolkodás visszhangja az irodalomban</b>	<b>81</b>
3.1. Mitikus gondolkodás és költői nyelv . . . . .	82
3.2. Mitikus gondolkodás és költői világ . . . . .	106
3.3. A mitikus gondolkodás reaktivizálódása és az irodalmi élvezet . .	122



<b>II. Irodalmi modalitás</b>	<b>125</b>
<b>Előszó</b>	<b>127</b>
<b>Bevezető</b>	<b>131</b>
<b>1. Az irodalmi „világok” megélt valósága</b>	<b>137</b>
1.1. Miként értendő itt a „valóság” szó? . . . . .	137
1.2. Minek a valósága? . . . . .	138
1.3. Kitérő az irodalom világszerűségéről . . . . .	140
1.4. Az irodalmi „világok” valóságjellegének kettős volta . . . . .	149
1.5. Az irodalmi illúzió esztétikai funkciója . . . . .	158
1.6. Az illúziókeltés néhány módszere . . . . .	160
1.7. Az illúziórombolás módszerei és funkciói . . . . .	167
<b>2. Az irodalmi lehetőségesség elve</b>	<b>175</b>
2.1. Minek a lehetősége? . . . . .	175
2.2. Abszolút szabad vs. abszolút kötött lehetőségesség . . . . .	177
2.3. A közömbösségi elv mint az irodalmi lehetőségesség elve . . . . .	181
2.4. Mi teszi lehetővé az irodalmi lehetőségesség elvét? . . . . .	193
2.5. Az irodalmi lehetőségesség fajtái: A lehetőségességi elv a lírában és a színdarabban . . . . .	201
2.6. Az irodalmi lehetőségesség elvének relativizálásai . . . . .	211
<b>3. Irodalom és szükségszerűség</b>	<b>223</b>
3.1. Minek a szükségszerűsége? . . . . .	223
3.2. Az abszolút szükségszerűség látszólagos volta . . . . .	225
3.3. Motiváció . . . . .	227
3.4. A szükségszerűség szükségszerűsége az irodalomban . . . . .	230
3.5. Az esetlegesség szükségszerűsége az irodalomban . . . . .	240
3.6. A szükségszerűség fajtái . . . . .	247
3.7. Az irodalmi szükségszerűség és a közömbösségi elv . . . . .	249
<b>4. A modalitások elemzésének hozama</b>	<b>257</b>
□	
<b>Összesített irodalomjegyzék</b>	<b>259</b>
<b>Összesített névmutató</b>	<b>271</b>



---

# Előszó és köszönetnyilvánítás

Jelen kötetben két, eredetileg 1995-ben és 1981-ben, német nyelven megjelent munkám jelenik meg magyarul a *Reciti Kiadó* gondozásában. E műveim szoros kapcsolatban állnak a 2017-ben magyarul is megjelent *Az irodalomesztétika alapjai* című könyvemmel. A *Mitikus gondolkodás és irodalom* részben visszaüt rá az irodalomesztétika alapjait illetően, amennyiben ott az esztétikai élvezet alapját abban vélem felfedezni, hogy a nem-emberi aspektusok, mint például a mindenkori metrum az egyes metrizált verssorokban „önmagánál van”, tehát „szabad”, mely szabadságban mi olvasók a magunk alapvető szabadságra való törekvésünkkel szintén önmagunknál vagyunk, s e szabad-lét örömét éljük meg fél-tudatosan esztétikai élvezetként. Ha a metrum tehát mint *ál-személy* kerül megélésre, akkor mitikus gondolkodás van jelen. De a mitikus gondolkodás az *Irodalmi modalitás* című könyvemhez is kapcsolódik, amennyiben a lehetőség megítélése szempontjából irreleváns, hogy az azonosságot szubsztanciális vagy véletlenszerű aspektus megmaradása garantálja-e, továbbá a szükségyszerűség megítélése szempontjából közömbös, hogy egy adott ok evilágilag reális vagy csak *másvilágilag*, fikcionálisan lehetséges-e. Mint ahogy ott a különbségtétel szubsztancia és akcidencia, úgy itt az evilágiság és másvilágiság között válik közömbössé. E racionális különbségtételek közömbössé válása igazolja, hogy Ernst Cassirer miért beszélt a mitikus gondolkodás kapcsán „Identitätsdenken”-ről, *azonosító gondolkodásról*.

A szerző/fordító köszönetét fejezi ki Johannes Königshausen professzor úrnak, továbbá a heidelbergi Carl Winter Universitätsverlag munkatársainak, amiért nagyvonalúan hozzájárultak a *Mythisches Denken und Literatur* és a *Literarische Modalität* című munkáim magyarra fordításához és megjelentetéséhez. Külön köszönettel tartozom fiamnak, Horn Mihálynak, a kötetek első, német nyelvű megjelenése során nyújtott számítástechnikai segítségéért, illetve Góczné Reszler Viktóriának, a magyar nyelvű kötet előkészítése során nyújtott technikai segítségéért.



---

# Szerkesztői előszó a magyar kiadáshoz

Horn András második kötete a *Reciti Kiadó* gondozásában a Svájcban élő tudós két önállóan megjelent művét, a *Mythisches Denken und Literaturt* (Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995) és a *Literarische Modalität: Das Erleben von Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit in der Literatur* (Heidelberg, Carl-Winter-Universitätsverlag, 1981) tartalmazza a szerző fordításában és átdolgozásában. A két mű számos ponton kapcsolódik a kiadónknál megjelent *Az irodalom-esztétika alapjai* című kötetéhez (Horn, 2017).

Horn András munkái az irodalomról való gondolkodás új, Magyarországon mindeddig hiányzó, s ezért egyszerre szokatlan, de rendkívül izgalmas útjait nyitják meg. Megtiszteltetés a *Reciti Kiadó* számára, hogy a szerző műveit megjelentetheti és a lehető legszélesebb olvasóközönség számára teheti elérhetővé.

A szak- és szépirodalmi idézeteket igyekeztünk a meglévő magyar (mű)fordítások átvételével közölni. Ha külön nem jelezzük, a szak- és szépirodalmi szövegek fordítója Horn András. A kötetet összesített irodalomjegyzék és névmutató zárja.

Jelen kötet nem jöhetett volna létre a *Reciti* szerkesztősége és az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete munkatársainak segítségével és együttműködése nélkül. Mindenekelőtt köszönet illeti szerkesztőtársamat, Balogh Piroskát és Fórizs Gergelyt, a kötet lektorát gyors és megszokottan alapos munkájukért. Nagy köszönettel tartozom továbbá munkatársaimnak: Jeney Évának, Lengyel Rékának és Mészáros Gábornak fordításaikért, a korrektúráért és a névmutató összeállításáért.

Hegedüs Béla



**Első rész**

# **Mitikus gondolkodás és irodalom**



---

## 1. fejezet

---

# Bevezető

### 1.1. A kutatás állása

Annak belátása, hogy a mitikus gondolkodás és az irodalom összefüggenek, pontosabban: hogy az irodalom mint *szépművészet* részben – méghozzá lényegéhez tartozóan – a mitikus gondolkodásból ered és a mitikus gondolkodásmódra épül, nos ez a felismerés minden, csak nem új. Rálátásom szerint a 20. században három kezdeményezés indult ki többé-kevésbé kifejezetten, többé-kevésbé „regionálisan” a fenti tézisből. Heinz Werner a fejlődéslélektan képviselőjeként vizsgálja a *Die Ursprünge der Metapher* [A metafora gyökerei, 1919] és a *Die Ursprünge der Lyrik* [A líra gyökerei, 1924] című műveiben az írásbeliség nélküli népek mindennapi nyelvében a költői nyelv három fő kategóriáját (a képet, a ritmust és a hangzást), ahogyan azok az ő rendkívül kiterjedt, a 19. és a korai 20. századból származó etnológiai forrásanyagában rögzítve vannak. (1924-es irodalomjegyzéke 555, leginkább etnológiával kapcsolatos tételt tartalmaz.) Werner műveiben megkísérli felderíteni az okokat, hogy miért kényszerültek akkoriban Afrika, Amerika, Ausztrália és Óceánia őslakosai a mindennapi beszédükben például képek, különösen metaforák használatára. Ezen okok egyikét az „absztrakcióhiányban” fedezi fel: „A melanéziaiak Új-Guineában a szégyenkezés érzését úgy fejezik ki, hogy azt mondják: »a homlokom harapdál«”(Werner, 1924: 44). Ezt a metonímiát használták (hiszen az érzés helyett a testi tünetet nevezték meg, amely az *érzéssel*

együtt lép fel), mivel „az érzelmeket azok testi tüneteitől még nem elkülönítve fogták fel” (Werner, 1924: 44). Még nem bírtak az elvontabb, „lélektani” kifejezéssel („szégyellem magam”) – legalábbis 1911 előtt. Egy másik ok Werner szerint a „kifejezés hiány”: az ewe-törzs tagjai a cipőt még 1906-ban is a „láb pajzsának” nevezték. Azért használták ezt a germán és skandináv mitológiákra jellemző stíluseszközhöz, a *kenning*hez hasonló genitivusos metaforát (v. ö. például: „bálna-út” = tenger, „hullámfutó” = hajó), mert akkoriban még nem rendelkeztek a kifejezéssel, a tulajdonképpeni szóval, ami az új dolgot jelölné. További okokat fedez fel Werner a mitikus antropomorfizmusban vagy elemberiesítésben (Werner, 1924: 45), a mágikus „pneumatizmusban” vagy meglelkesítésben (Werner, 1924: 46f), s végül a nyelvi tabuban, amit a félelemmel vegyes tisztelet táplál a halottak, a szexualitás, az ellenség és a törzsfőnök iránt (Werner, 1924: 54–75). Egy szuahéli énekben a király elestét például a következő módon fejezték ki: „Egy fa esett egy kő alá, az ágak szanaszét” (Werner, 1924: 62). Az a tény mármost, hogy Werner a költői kategóriák *gyökereiről* beszél, miközben valójában a költészet létrejöttét írja le a *korabeli* törzsi kultúrák mindennapjai alapján, annak jele, hogy szerint ezek a kultúrák mintegy konzerválták az emberiség történetének korábbi fázisait, s az emberi tudat ősbibb állapotát érintetlenebbül őrizték meg, mint az ipari társadalmak kultúrái. Ezzel feltételezi – „bizonyíték nélkül”, mint írja – „az emberiség fejlődését”, minek kapcsán „ez a fejlődés, amely időbeli mérhetetlenségben zajlott le, térbelileg a ma létező kultúrák egymásmellettségében válik érzékelhetővé” (Werner, 1919: 1). Hogy ez az úgynevezett „fejlődéelmélet” a mából szemlélve mennyiben állja meg a helyét, mi vetendő el belőle, mi tartandó viszont meg, azt később (a 2.2.1. fejezetben) fogjuk tárgyalni. Egyelőre csak ennyit erről: Werner oki viszonylatot tételez fel a költői nyelvhasználat fő kategóriái és aközött, amit ő „primitív szellemnek” nevez, és amit itt a továbbiakban a „mitikus gondolkodás” kifejezéssel fogunk illetni. Lelki primitivizmuson ebben az összefüggésben három dolgot ért: 1. Világkép és teljesítmény között még nincs különbség, viszonyuk komplex, diffúz: a mindennapi és a művészi például még egymásba olvadnak, „amennyiben a megformálás úgy tűnne, mintha művészi lenne, ha egyáltalán felmerülne a specifikusan esztétikai szükséglet.” Valójában azonban „egy egy-ségesen esztétikum-analóg („esztétoid”-ot [ästhetoid] is ír) alkotási móddal van dolgunk, mint például amikor a mágikus *formula* megfeleltethető egy későbbi korra jellemző esztétikai megformáltsági szint (poétikai-)alaki elvárásainak. 2. A megélt lelki alakzatok tartalmai és részei még nincsenek egy központi fogalom alá rendelve, és következésképpen 3. nincsenek stabilizálva sem:

Egy háromszög, melyet csak összminősége szerint fogunk fel és nem megkülönböztető jegyei, központjai alapján, nem »stabil«. Azaz minden csekély átfarmálás félreismerést von maga után: a csupán különböző módon elhelyezett háromszögek azonosságát ez esetben nem fogjuk fel. Csak például a csúcok egy középpontba állításával válik az alakzat önmagában is stabillá,



megkülönböztethetővé és azonosíthatóvá a rajta végrehajtott különböző változtatások ellenére is. (Werner, 1919: 2f)

Ugyanilyen differenciálatlanság mutatkozik meg „a homlokom harapdál” kifejezésben is, amely csak azért lehetséges, mert érzés és testi megnyilvánulás nincsenek elválasztva sem a megelevenítésben, sem az elemberiesítésben, hiszen itt élettelen és élő, nem-emberit és emberit „komplexen”, „diffúzan”, egymásban „feloldva” élünk meg. Némi alárendeltséget és központosítottságot dokumentálnak az olyan képek, mint „a láb pajzsa”, itt ugyanis nem a magukban véve lényeges *különbségek* (az alak, a nagyság, a védett testrész, a felhasználás alkalmá) döntenek a szóhasználatról, hanem a védő funkció (kétségtelenül szintén lényeges) hasonlósága. A csekélyebb stabilizáltság megmutatkozik például abban, hogy ugyanaz a „pajzs”-kifejezés a nyelvi tabu miatt a törzsfőnökre is alkalmazható lenne, mely esetben az e szóval jelzett dolog mindennemű dologisága figyelmen kívül maradna és csak az (ezúttal ideális) védő funkció kerülne előtérbe.

Werner megközelítése három okból nevezendő mármost „regionálisnak”. Először is perspektívája és tényanyaga kizárólag etnopszichológiai, ill. etnológiai; bennünket a valamennyiünkben megjelenő mitikus gondolkodás fog érdekelni. Másodjára Werner csak a költői, főként lírai eszközöknek a törzsi társadalmak mindennapjaiból történő létrejöttét kíséri nyomon; minket az irodalom *általában* foglalkoztat – a mitikus gondolkodás által való meghatározottságában. Harmadjára és főként: a konkrét okok, melyek e kultúrákban például a képes beszédhez vezetnek, mint olyanok nem általánosíthatók. Nyilvánvalóan nem szenvednek az ipari társadalmak felnőtt tagjai sem absztrakció-, sem pedig kifejezésihiányban: vannak szavaink absztraktumokra, például lelkiekre, mint „szégyenkezni”; van nem átvitt értelmű szavunk a legtöbb minket körülvevő dologra, mint amilyen a cipő. Ugyanennyire nyilvánvalóan nem hiszünk felvilágosodottságunk mérvétől függően sem a mitikusan elemberiesített természeti erőkben vagy absztraktumokban, sem a mágikusan meglelkesített dolgokban és azok „pneumatikus” összefüggéseiben. Persze ezekben a mito-mágikus eredet-okokban maradandó, megszüntetve-megőrzött antropológikus okok rejlenek, melyekre itt csak utalunk, de amelyekkel azonban – Werner megközelítését meghaladva – később részletesen foglalkozni fogunk: mint például „mitikus” hajlamunkkal arra, hogy a szellemi létezőt érzékelhetővé tegyük (v.ö. „a homlokom harapdál”); vagy hogy a fogalmi jegyek racionális hierarchiáját figyelmen kívül hagyjuk, és például egy lényeges dolgot lényegtelenné degradáljunk (v. ö.: a lábak pajzsa); s végül és főként: hogy anyagit szellemivé tegyünk, amennyiben dolgokat meglelkesítünk vagy akár elemberiesítünk – de mindezt azzal a döntő megkülönböztetéssel, hogy e mitikus hajlamaink „felülről” racionálisan át vannak formálva, hiszen mi nem hiszünk „komolyan” abban, amit ezek a nyelvi megfogalmazások látszólag feltételeznek. (Egyedül a nyelvi tabu tűnik csak történetileg, s nem antropológikusan

meghatározottnak. Ha a költészet képes beszéddel él, akkor rendszerint nem azért teszi, mert fél attól, hogy a dolgokat nevükön nevezze.)

További inspirációt a Charlotte Bühler, Lutz Röhrich és Hedwig von Beit nevéhez köthető mesekutatás nyújthat. Bühler abból indul ki *Das Märchen und die Phantasie des Kindes* [A mese és a gyermeki fantázia, 1918] című művében, hogy a mesék „olyasmit tartalmaznak, ami a gyermeki szellemnek megfeleltethető” (Bühler, 1918: 1), miáltal a mese egyfelől felhasználható „a gyermeki fantázia tanulmányozására,” másfelől azonban ennek a fordítottja is lehetségessé válik, ti. a tündérmese bizonyos vonásait abból vezetni le, amit a lélektan a gyermeki lélekről amúgy is tud. Így például azt, amit Max Lüthi az európai népmese „feleletiségének” nevez, a lelki mélységdimenzió hiányát a mesealakokban (Lüthi, 1960: 15), azt Bühler a gyermeki világszűrés külsődleges voltával, az introspekció hiányával hozza kapcsolatba:

A felnőtt ember legérettebb alkotásai kizárólag lelki problémákkal, lelki fejlődéssel és lelki konfliktusokkal foglalkoznak. A gyerekirodalomban ezzel szemben lelki probléma még nem létezik. A jellem nem önmagáért bír jelentéssel, hanem a cselekedetek miatt, melyek belőle kiindulnak. Ezek állnak az érdeklődés középpontjában, s ezek mellett csak a személy figyelemreméltó külseje tarthat számot érdeklődésre. Az élet látható dimenziói állnak előtérben (Bühler, 1918: 23).

A dolgok megelevenítését, az állatok megjellegését Charlotte Bühler azzal a gyermeki hajlammal magyarázza, mely az ontológiai réteghatárokat bizonyos túlértékelt analógiák alapján elmosza. Amikor a mesében az „állatok olyan tulajdonságokkal és képességekkel lépnek fel, mint az emberek”, akkor megjellegésüknek

kezdeti mélyebb oka a gyerek tapasztalatlansága, aki az állatvilágot éppúgy, mint az élettelen természetet saját magához hasonlóként látja és kezeli. De még akkor is, amikor tapasztalatai alapján már tudja, hogy a kutya és a ló, a szén és a gombostű sohasem fog úgy cselekedni és beszélni, mint az emberek, még akkor is átviszi játékosságának örömét az ilyen átviteleken keresztül a maga mesevilágába (Bühler, 1918: 24).

A „valóság” szó Lutz Röhrich anyag- és gondolatgazdag *Märchen und Wirklichkeit* [Mese és valóság, 1956] című könyvében korántsem csak a való világot jelöli, mint például a társadalmi környezetet a mesében tükrözve (Röhrich, 1956: 162–177), hanem – összhangban Röhrich néprajzi irányultságával – a „hitvilágot” is. Megvizsgálja többek között, milyen mértékben vezethetők le bizonyos mesemotívumok a múltbéli vagy akár jelenlegi „hit-elemekből”. Egy példa:

Az a népi hiedelem, miszerint a rész az egész helyett állhat, és mágikus módon az egész funkcióit is átveheti (*pars pro toto*), az érintkezési mágia

nagyobb képzetkomplexumához tartozik. Alapul szolgál számára a participáció, a részesülés vagy a szimpátia gondolata, mely szerint mindazon dolgok, amik valaha kapcsolatban voltak, ugyanazt a sorsot élik meg. A participáció a néphitben maradandó kapcsolatot jelent az összetartozó dolgok és személyek között szétválásuk után is. A ló- vagy medveszőr, a halpikkely vagy a sastoll a mesében hordozóját is meg tudja idézni, ha a hős segítségre szorul. Nyilvánvaló, hogy e mesemotívum alapja a *pars-pro-toto*-ba vetett hit: akinek egy rész van a birtokában, az az egészet is képes befolyásolni vagy hatalmába keríteni. És éppen ezért óv a néphit attól, hogy levágott haját vagy körmöt elhajítsunk. (Röhrich, 1956: 55)

Ami Röhrichnél többé-kevésbé implikálva marad, hogy ti. a mese vagy végső soron a néphit a legkülönbözőbb archaikus hiedelmeket őrizi, az Hedwig von Beit *Das Märchen: Sein Ort in der geistigen Entwicklung* [A mese: Szerepe a szellemi fejlődésben, 1965] című könyvének explicit tézise lesz, amennyiben – mint ahogy az alcím ígéri – meg kívánja határozni a mese „helyét az emberiség szellemi fejlődésében”. Feltételezése szerint a mese „a tudat ébredése után, de annak győzelme előtt” jött létre (Beit, 1965: 245): akkor, amikor az ember még mitikusan, de már racionálisan is gondolkodott. Az ember „profán” világában már „felismerhetők a racionális gondolkodás kategóriái. Az számít, ami szem előtt van, az ember célirányosan cselekszik, és vállalnia kell tetteinek következményeit. Mégis, a mágia birodalmában megmaradtak a mágikus gondolkodás jellemzői.” (Beit, 1965: 149) A mese így „e két világ közt ingázva létezik [...], olyan, amilyent csak egy primitív, de már a tisztán mitikus gondolkodáson épphogy túlnőtt mentalitás tud kitalálni” (Beit, 1965: 235). Erre a mesére jellemző keveredésre példa a tér minőségi jellege és annak könnyű módosulása. A mitikus gondolkodás számára mindaz, ami anyagi, egyben szellemi jellegű is, és ezért „az írásbeliség nélküli népek számára a tér képzete nem mértani vagy fogalmi jellegű, hanem minőségi jelleggel [...] bíró. A tér kiterjedése vagy iránya elválaszthatatlan tartalmától, a bennfoglalt démonikus erőktől”. (Beit, 1965: 112) Ez a hit a konkrét tér inhomogén, mindig másmilyen voltában jól megfigyelhető az *Akinek a halál volt a keresztapja* című Grimm-mesében:<sup>1</sup>

...egy szegény ember a Halált választja tizenharmadik gyerekének keresztapjául, mivel csak ő kezeli a gazdagokat és a szegényeket egyformán. A Halál a gyereket orvosnak jelöli ki, és amikor az felnőtt, mutat neki egy növényt, amivel minden beteget meg tud gyógyítani, feltéve, ha a csak az orvos számára látható Halál a beteg fejénél áll. Ha azonban a lábánál, akkor a beteg a Halálé. Az orvos így hírneves és gazdag lesz. Amikor azonban

<sup>1</sup> A Grimm-mesék címét és sorszámát az alábbi kiadás alapján adom meg a továbbiakban: Jacob GRIMM és Wilhelm GRIMM. *Gyermek- és családi mesék*. Fordította ADAMIK Lajos és MÁRTON László. 3. kiad. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2005, 179–182. A továbbiakban: GYCSM.

a király betegszik meg, a Halál annak lábainál áll. Erre az orvos hirtelen elhatározással megfordítja a beteget és meggyógyítja. A Halál megbocsát neki, de figyelmezteti. Amikor a cselt a nagybeteg és a megmentőjének eligért királykisasszonynál megismétli, a Halál a barlangjában kioltja az orvos életének lángját (Beit, 1965: 114).

Hedwig von Beit a különbséget az írásbeliség nélküli népek hasonló elbeszéléseivel szemben abban látja, hogy itt az ember már dacolni merészel a démoni erőkkal, éppen mivel az ébredező ráció nagyobb öntudatot kölcsönöz neki:

Az orvos a mesében [...] – noha mint a Halál keresztfia és a csodanövény birtokosa viszonylatban áll a természetfölötti erőkkal – démoni keresztapjával és annak parancsaival mégis egyfajta daccal lép szembe. Az ismételt engedetlenségből fölényezés beszél, mely azonban ebben és jónéhány más mesében megbosszulja magát (Beit, 1965: 114).

Ami fontos a következőkre nézve a mesekutatás részéről ebben a megközelítésben, az egyfelől az, hogy Beit szemügyre veszi a viszonyt, amely „a mesék, valamint a gyermek és a korai ember mentalitása között fennáll” (Beit, 1965: 105), s ezzel egyúttal a mitikus gondolkodással is, melynek kapcsán Vicóhoz, Lévy-Brühlhez és Cassirerhez nyúl vissza – másfelől az, hogy ő, csakúgy, mint előtte már Röhrich, tág teret szentel a mitikus gondolkodás racionális átalakulásának a mesében. (Röhrich könyve V. fejezetének címe: *A racionalizálódás útjai* [Wege der Rationalisierung].) Mindez már az irodalomra utal, csak hogy itt csupán a *mese* „területeiről” van szó, amely csak megszorításokkal sorolható a szoros értelemben vett irodalomhoz, és még irodalmasított grimmi formájában sem mutatja a mitikus gondolkodás mindazon nyomait, melyek a voltaképpeni irodalomban fellelhetők.

A jelen könyvben foglaltakhoz legközelebb Wayne Shumaker *Literature and the Irrational: A Study in Anthropological Backgrounds* [Irodalom és irracionalitás: Értekezés annak antropológiai hátteréről, 1960] című műve áll. Shumaker abból indul ki, hogy az irodalom létrehozásában, s főként befogadásában van valami nem racionális és ezért archaikus: valószínű, „hogy az irodalom – az ember eme ősrégi, sajátlagos hagyományokkal rendelkező intézménye – által előidézett lelkiállapotok bizonyos mértékig szintén archaikusak” (Shumaker, 1960: 39). Emögött az a feltételezés áll, hogy a tiszta racionalitás a világ értelmezésében egy viszonylag késői fejlődési foknak felel meg (Shumaker, 1960: 20), következésképpen a „nem-racionális lelki tevékenységek nem mások, mint olyan lelki magatartásformák maradványai vagy párhuzamai, melyek a fejlődés korábbi szakaszaiban általánosak voltak” (Shumaker, 1960: 20). Ezek az írásbeliség nélküli népek gondolkodásában érthetők meg leginkább: „A fejlődés e korai szakasza még a közelmúltban is tanulmányozható volt, és a világ sok részén még ma is az, azokban a társadalmakban, amelyeket ’primitívnek’ vagy ’vadnak’ hívunk”

(Shumaker, 1960: 21). Ezek az archaikus vonások mármost az irodalom befogadása során tértek vissza, s ezért kézenfekvő, hogy az irodalom megélésének irracionális elemeit összehasonlítsuk az archaikus gondolkodásban megfigyelhető irracionális elemekkel (Shumaker, 1960: 21), és a hasonlóságra való tekintettel („a vad szellem leírása feltűnő pontossággal [vonatkoztatható] az esztétikai elmélyülés állapotára” [Shumaker, 1960: 242]) feltegyük, hogy a befogadás során megnyilvánuló irracionalitás az archaikus gondolkodás maradványaira vezethető vissza. Shumaker persze rámutat a néprajzi és irodalmi megfigyelések közötti nagy különbségekre is: „Az átalakulások [...] időtlen időig tartottak” (Shumaker, 1960: 152). És nem tételezendő fel sem az irodalmi művek szerzőiről, sem azok befogadóiról, hogy úgy gondolkodnának, mint az írásbeliség nélküli népek tagjai vagy mint a gyerekek, csak azért, mert irodalommal foglalkozván az archaikus gondolkodás nyomai fedezhetők fel bennük:

Az irodalom tárgya és formái könnyen megőrizhetnek folytonosságot a primitív gondolkodásmóddal, mely az alkotók célkitűzéséből akár hiányozhat is. Az e fejezetben levont következtetésekre nem lenne például semminő befolyással a megtámadhatatlan bizonyítása annak, hogy Homérosz nem hitt ténylegesen abban, hogy a folyókban intelligens szellemek lakhatnak. Ő úgy ír, *mintha* hinne bennük; és az ő irodalmi gyakorlata, ami egyedül releváns itt, összhangban van a primitív hiedelmekkel. És a modern olvasó a maga részéről könnyebben hisz Akhilleuszban a folyóból való megmenekülésében, mint ahogy egy olyan elbeszélésben hinne, amelynek nincsenek gyökerei a vad és a gyermeki gondolkodás vele született tendenciáiban. Legyen bármennyire is művelt, nem áll kizárólag racionalitásból (Shumaker, 1960: 153).

A mitikus gondolkodás több irodalmi megjelenési formáját, amelyeket e könyv tárgyalni fog, már Shumaker is tematizálja, sőt ő erre alapozva még műfaji tagolást is javasol, a tragédiákban és a vígjátékokban, illetve az elbeszélő és lírai művekben fellelt irracionalitás alapján (5–7. fejezet). E mozzanatokat eme minőségükben itt nem fogjuk tárgyalni. Mi igazolja ennek ellenére a jelen könyvet? Leggyengébb érvként felhozhatnám, hogy összehasonlítható összefoglalás német nyelven mindeddig nem jelent meg, és Shumaker könyvét Európában tudomásom szerint nem recipiálták. (Igaz, megjelent a *Germanistik*ben [1962: 57f] egy recenzió Klaus Baumgärtner tollából, de ez megelégszik egy rövid tartalmi összefoglalóval és az irracionalitás szerinte túl távan felfogott fogalmának kritikájával.) Ezt a hiányt lehetne ugyan egy elkésett recenzióval pótolni, s azt követően bármely érdeklődő hozzáférhetne az angol nyelvű eredetihez. Így ezek az érvek nem igazolnák könyvem megjelentetését, ha az a Shumakerén nem lépne túl, mégpedig több vonatkozásban. 1. Shumakernek az evolucionizmussal szemben nincsenek kritikai fenntartásai, noha az árnyalt, kiegyensúlyozott megítélés ma annál is inkább

napirenden lehetne, mert az ellenkező véglet, amely az evolucionizmust szőröstül-bőröstül elvetné nagyjából a dekolonializáló folyamat kezdete óta, ideologikusan motivált tudományos divattá nőtte ki magát. A jelen könyv irodalomelméleti összefüggésben is azt a középutat szándékozta bejárni, amelyet például C. R. Hallpike (1979; használt kiadás: 1984) és Alain Finkelkraut (1987; használt kiadás: 1989) neve fémjelez. 2. Shumaker nem ad áttekintést a mitikus gondolkodás legfőbb elméleteiről, nem kísérli meg lényegének meghatározását, továbbá nem fejleszti ki semmiféle, akár kezdetleges fenomenológiáját sem. Mindezt Vico, Lévy-Bruhl, Cassirer, Piaget és Werner munkái alapján könyvem első részében óhajtom pótolni. 3. Az irodalmi mű itt releváns kategóriáit – Shumakerrel ellentétben – szisztematikus összefüggésükben kapcsolatba igyekszem hozni a mitikus gondolkodással. 4. Hogy Shumakerhez képest munkám során mennyiben derül fény alapvető dolgokra az irodalommal kapcsolatban, azt azok ítéletére kell bíznom, akik veszik maguknak a fáradságot, s a két könyvet összehasonlítják egymással. – Természetesen mindenütt, ahol alkalom adódik rá, utalni fogok Shumaker megfelelő elemzéseire.

## 1.2. A mitikus gondolkodás fogalma

A „gondolkodás” ezúttal nemcsak a szigorú értelemben vett mérlegelést, logikus következtetést, a következményekre jutó gondolkodást jelenti, hanem az általánosabb descartes-i *cogitatio*t, ami mindazt magában foglalja, ami a tudatomban van, amire az irányul, amennyiben valamit észlelek, érzek, elképzelek, akarok, cselekvőleg kivitelezek vagy amennyiben – gondolkodom. Pontosabban a gondolkodás szón itt azt a tipikus módot értjük, *ahogy* észlelek, érzek, milyen képzeitem és céljaim vannak, ahogy cselekszem, ahogy gondolkodom, amikor következtetéseket vonok le. Más szóval: a „gondolkodás” fogalma alatt világ-nézetet, mentalitást, gondolkodási és elképzelési módot értek. A „mitikus” fogalma ezzel összefüggésben arra utal, ami összehasonlítható azzal, ami a mítoszteremtő korokra és népekre nézve tipikus volt vagy ma is az. A mitikus gondolkodás a gondolkodás és a fogalomképzés olyan módja, amely ma is jelen van bennünk, azonban – írástudásunk, iskolázottságunk és a tudományos-technológiai gondolkodásmódunk miatt – immár nem ural minket, viszont hatása kimutatható az irodalomban mint olyanban és az irodalom mint olyan megélésében. A mitikus gondolkodásnak éppen az irodalomban és a recepcióban fellelhető ezen különböző formáit szándékszunk az alábbiakban bemutatni és példákkal illusztrálni.

## 1.3. A könyv tézisei

### 1.3.1. Az ember mint személy rétegezett

Az, hogy az ember mint személy (képes kifejezéssel) rétegezett, olyan gondolat, mely már Platónnál és Arisztotelésznél felbukkan (Hartmann, 1943). A 20. században mindenekelőtt Erich Rothacker fordult újra ehhez a gondolathoz továbbfejlesztve azt (1938 [használt kiadás: 1948], 1947). Rá többek között Freud mélylélektana, Nicolai Hartmann ontológiává általánosított létrétegződéstana, továbbá bizonyos agyanatómiai felfedezések hatottak, melyek szerint az emberi agy a régebbi úgynevezett agytörzsből és az újabb nagyagyból áll, s az utóbbi különösen kiterjedt kéreggel rendelkezik, a kortexszel. Ezek a részek mármost rétegezett felépítést mutatnak, minek kapcsán a régebbi rész, az agytörzs legalul helyezkedik el és anatómiailag a legelemibb, ezzel szemben viszont a legújabb rész, a kortex, legfelül, és ez egyben a legdifferenciáltabb is (Rothacker, 1948: 2ff, 144f).

Ezekhez az agyrészekhez már Rothackert megelőzően is bizonyos lélekterületeket rendeltek hozzá; ebben az értelemben beszélt az orvos Friedrich Kraus már 1919-ben mélyszemélyről és kortikális személyről. Ezeket a megjelöléseket Rothacker a maga idevágó műveiben megtartotta. Ennek megfelelően a mélyszemélyhez egyfelől „a bennem lévő életet” sorolja, másfelől „az én, főként ösztönileg és érzelmileg meghatározott 'ES'-emet” (Rothacker, 1947: 347): „az állatot és a gyermeket az emberben” (Rothacker, 1948: 145). A kortikális személy ezzel szemben „a voltaképpeni ÉN”, „intellektusom, akaratom, cselekvésem központja” (Rothacker, 1948: 3ff).

A mélyszemély az előagyhoz hasonlóan – mind onto-, mind filogenetikusan – régebbi a kortikális személynél, elemibb, kevésbé differenciált; ezenfelül „alsóbb” réteg abban az értelemben is, hogy a kortikális személy beteríti. Az emberi fejlődést ugyanis nem az jelenti, hogy az alsóbb réteget a magasabb *felváltaná*; nagyon is megőrződik (Rothacker, 1948: 4, 6), hasonlóan ahhoz, ahogy a földtani rétegeződésnél is a legalsó rétegek hordozókként megőrződnek.

Ami régebbi, primitívebb, ősi, az a személyiségünkben (csakúgy, mint az agyunkban) egész életünk folyamán megőrződik, és ennek kapcsán különböző, és különböző korú lélektartományokról van szó. Mindez abban mutatkozik meg, hogy ama megnyilvánulások, melyeket elsődlegesen a mélyszemély irányít (így reflexeink, érzéseink, érzelmeink és az ezekben gyökerező magatartási formák) a kortikális személy teljes kifejlődése után is más „stílus”-ban érvényesülnek, mint azok a magatartási formák, melyek a kortikális személyből indulnak ki. Beszédünket például más ritmika, más kifejezési forma jellemzi, ha valamit átgondolva adunk elő, mint ha indulatainktól elragadva egy majdnem tiszta „ES”-kifejezést produkálnánk és mondatfoszlányokat ordítanánk (Rothacker, 1948: 142; Rotha-

cker, 1947: 348, 353, 355). Mindkét esetben más, autonóm törvényszerűség lép működésbe, úgy, mintha különböző cselekvők lennének aktívak, mintha ugyanaz a személyiség ténylegesen két személyből tevődne össze (Rothacker, 1948: 142f).

Pszichénk ősi rétege különböző mértékben uralkodik rajtunk, legalább hat változótól függően. Az első az időbeli-diakronikus: feltételezhető, hogy velünk ellentétben a halászó-vadászó kultúra ősembere 30–40.000 évvel ezelőtt, továbbá a korai kőkorszak megtelepedett embere 8–9000 éve inkább az archaikus lélekből kiindulva élt meg dolgokat és gondolkodott – ez magyarázza a könyvben néhány helyen az „archaikus gondolkodás” kifejezés használatát a mitikus helyett. A második változó térbeli, kulturális: az írásbeliség nélküli társadalmak tagjai – érintetlenségük mérvétől (ez ma csakhogynem illuzórikus megszorítás!) és további, még ismertetendő kisebb eltérésektől függően – többet élnek meg az archaikus rétegtől, mint mi, az ipari társadalmak tagjai. Egy harmadik változó az életkoré. Ez a réteg általában inkább uralja a gyerekeket, mint a felnőtteket. Negyedikként a társadalmi helyzet: ugyanazon kultúrán belül a vidéki lakosság globálisan szemlélve inkább az archaikus mélyszemélyt éli meg, és inkább azáltal gondolkodik, mint a városi:

Érintetlenül a 19. és 20. század felvilágosult, racionalista világgképétől, részben még Európa népeinél is található 'elhitt mese', mely még nem vált tiszta fantázia-történétté. Mindenütt, ahol a modern civilizáció máza nincs vastagon felkenve, még előtérbe lép az eredendő hit, a mese-hit: maradványait felleljük kieső hegyvidékeken, különösen az Alpokban és a Pireneusokban, Írország és Skócia régi kelta területein, Izlandon, a Baltikumban, a Balkán-félszigeten és a cigányoknál. (Röhrich, 1956: 123)

Ötödjére, a pillanatnyi lélekállapotunk is releváns változó: intenzívebb érzelmek esetén minden emberben jobban dominál a mitikus gondolkodás, mint például a töprengés során; erősebb az álomban, mint ébren; jelenvalóbb műalkotások megélésekor, mint gyakorlati vagy elméleti tevékenység során. És végül hatodszorban: e dominancia mérve személyes hajlamunktól függően is mindig más módon.

Ennek kapcsán két dolgot nyomban hangsúlyoznunk kell. Elsősorban variálódó *dominanciáról* van szó, egy többről vagy kevesebbről, és nem az egyiknek vagy a másiknak nem-dialektikus kizárólagosságáról, mintha vagy csak mítosz vagy csak logosz lehetne. Minden ember mint ember mitikusan és racionálisan gondolkodik; csakhogy a gondolkodás egyik vagy másik típusa több súllyal bír időtől, helytől, életkortól, társadalmi helyzettől, lélekállapottól és személyes hajlamtól függően. Másodszorban: a mindenkori dominancia megállapítása nem jár együtt értékítélettel (így: a mitikus gondolkodás rossz, a racionális gondolkodás jó); embernek lenni és embernek megmaradni csak mindkettő révén, fantáziateli és racionális, vad és megszeliidített, mágikus és tudományos gondolkodás révén lehetséges.



### 1.3.2. A mitikus gondolkodást tanulmányozhatjuk az ősemléken, az írásbeliség nélküli kultúrák tagjain, a gyerekeken és – „magunkon”

A választ arra a kérdésre, hogy miképpen tanulmányozhatók a mitikus gondolkodás megjelenési formái, jelen könyv 2. részének tagolása előrevetíti, ami egyúttal a mitikus gondolkodás univerzalizálásáról szóló tézist is alátámasztja. Ugyanis a mitikus gondolkodás legfontosabb jegyeit Giambattista Vico felismeréseit követve (2.1.) az ősemlék, azaz az őskor mítoszaiban, bizonyos írásbeliség nélküli kultúrák kollektív hiedelmeiben – ahogy ezeket Lucien Lévy-Bruhl és Ernst Cassirer elemezték (2.2.) – és a gyermeki gondolkodásban – Jean Piaget és Heinz Werner téziseit követve (2.3.) – tanulmányozhatjuk.

Mindenesetre újra hangsúlyoznunk kell: ez a program nem jelent azonosítást, mintha például az írásbeliség nélküli társadalmak felnőtt tagjai olyanok lennének, mint a kőkorszakbeli ősemlékek vagy egy ötéves gyerek. Az alapvető különbségekről később lesz szó, melyek kapcsán persze elsődlegesen nem a különbségek lesznek a fontosak, hanem bizonyos hasonlóságok – épp a mitikus gondolkodás vonatkozásában.

Ám mindez a saját gondolkodásunkon is tanulmányozandó, azaz az ipari társadalmak írásbeliséggel rendelkező felnőttjeinek gondolkodásában. Noha e különbségekről csak ebben a részben és csak vázlatosan kívánunk áttekintést nyújtani, de ez a magunk világmegélésében tetten érhető archaikusra bizonyosan elég fényt fog vetni ahhoz, hogy búcsút mondhassunk a naiv, leegyszerűsítő felfogásnak, miszerint a logosz a modernitás korában *felváltaná* a mítoszt.

Legalább öt területet látok, ahol a mitikus gondolkodás a mi esetünkben is dominálhat vagy szükségszerűen dominál is: a mindennapokban, a vallásban, a metafizikában, az álomban és a művészetekben, mindenekelőtt az irodalomban.

Abban a mértékben, amilyenben érzelmileg viszonyulunk a *mindennapokban* az emberekhez és a minket körülvevő jelenségekhez, épp olyan mértékben vagyunk hajlamosak rá, hogy a gondolkodás elemibb fokaira térjünk vissza (Hallpike, 1984: 51). Mindenki előtt ismert a folyamat, melynek során a túlszorduló boldogság állapotában az egész világot vidámként éljük meg, miközben megelégedünk; mint ahogy éppen ellenkezőleg is: a szomorúság a világot magát is vigasztalannak láttatja. Az intenzív szülői és erotikus szeretet esetében a szeretett személlyel való azonosulás épp ennyire közismert: ami vele megy, magammal látszik megélni (Aldrich, 1931: 79). Ez nem jelent mást: az alany és a tárgy közötti racionális különbségtétel az átélés közben különböző mértékben, de szünetel. A tárgyak, melyek egy szeretett személlyel állnak kapcsolatban, nem pusztán dolgok: a valamiként elvesztett személyekre utaló emlékek nemcsak emlékeztetnek rájuk, hanem szellemi minőséggel is rendelkeznek, hangulattal, amit valójában mi kölcsönzünk nekik (Aldrich, 1931: 84f). Azokat a tárgyakat is megelevenítjük, melyek számunkra álnoknak tűnnek, sőt meg is személyesítjük őket: szidjuk a

szerszámmot, mintha ember lenne, és széttörjük, ha nem tudjuk használni (Biese, 1893: 19). Piaget említi példaként az asztallal szembeni dühünket, ha beleütünk (Piaget, 1988: 210 [első megjelenés: 1926]). Transzcendenciához hasonlatos viszonyt költünk irracionális módon az úgynevezett karizmatikus, „nem-mindennapi” személyiségekhez, akár a politikában, a pop világában, s akár néha még a sportban is: épp ez a túlemlés, annak feltételezése, hogy bármennyire meghatározatlanul is, de ez az ember valahogy több, mint egy ember, jelzi az archaikus mozzanat jelenlétét. S végül a babona: akár előjelekben hiszünk, mint péntek és 13-a egybeesésének baljós voltában, akár abban, hogy amulettekkel elháríthatjuk a bajt, minden esetben szellemi erőket tételezünk fel, melyek szemléletes, sőt dologi létezőkben lakoznak.

Az archaikus gondolkodás nyomaira a *vallásban* most csak három idézetet hozok. Lévy-Bruhl említi a Lázár feltámadásába vetett hitet, melyet művelt emberek is vallhatnak, amennyiben a Jézusról alkotott képük a csodatevés hatalmát is implikálja (Lévy-Bruhl, 1926: 338). Aldrich a következőt írja a feszületnek tulajdonított szellemről és az istenkáromlás súlyáról:

...művelt katolikusok nem imádják a faragott figurát, mely a kereszten függ, de a kép ennek ellenére is szent, mert misztikusan részesül az Isteni Hősben [...] Még a racionalistát is, aki meggyőződött afelől, hogy a világ-mindenségnek nincs legfőbb teremtetője és uralkodója, gyakran megrettentí és sérti az istenkáromlás. Isten ott van, ahol kiejtik a nevét, mivel a neve [...] misztikusan participiál benne (Aldrich, 1931: 83f).

Két kulcsszó a *metafizika* történetéből: Platón fogalma, a *metexis*, a részvétel, annak feltételezése, hogy az érzéki világ dolgai részt vesznek érzékeken feletti ideáikban (egy „jó” asztalban „jelen van” az asztal ideája); és Spinoza panteizmusa: hogy Istenről beszélünk vagy a természetről, az egyre megy, ugyanis mindenben Isten van jelen.

*Álmaink* mitikusságához néhány idézet Nietzsche-től:

Az agyi funkció, melyet az alvás a leginkább korlátoz, az emlékezet: nem mintha teljesen szünetelne – de vissza van vetve a tökéletlenség állapotába, mint amilyen valószínűleg az emberiség ősidejében mindenkinél nappal és ébren volt. Önkényes és kuszált, már amilyen, összekeveri a dolgokat a legfutóbb hasonlóságok alapján, de ugyanilyen önkényességgel és kuszált-sággal költötték a népek a maguk mitológiáit [...] Hogy adódik azonban, hogy az álmodó ember tudata mindig annyira melléfog, míg ugyanaz a tudat ébren léve annyira józan, óvatos és hipotézisekre nézve annyira szkeptikus szokott lenni? [...] (Álmunkban ugyanis hiszünk az álomban, mintha valóság lenne, azaz hipotézisünket teljesen bizonyítottnak véljük.) – Úgy vélem: ahogy az ember ma álmában következtet, úgy következtetett az emberiség ébrenlét során is sok évezreden keresztül: az első ok, mely az embernek

eszébe jutott, hogy valami megmagyarázandót megmagyarázzon, elegendő volt a számára és igaznak számított. [...] Így tehát: alvás és álmódás közben a korábbi emberlét programját még egyszer elvégezzük. [...] a fantasztikus és olcsó magyarázat e formája az első tetszés szerinti ötlet alapján pihenés az agynak, melynek nappal meg kell felelnie a magasabb szintű kultúrától a gondolkodással szemben felállított szigorúbb követelményeknek. (Nietzsche, 1964: 23–27)

Végül és számunkra kiemelten fontos: a mitikus gondolkodás az *irodalom* mint esztétikai tárgy létrehozása és befogadása során reaktiválódik. Ez – esztétikai hozzáállás esetén – a művészetén kívül is bekövetkezhet: a természet kontemplatív szemlélése során azt gyakorta fiziognomikusan, kifejezésten érzékeljük, hiszen például vidám és komor tájakról szoktunk beszélni. Pláne megtörténik ez, még hozzá szükségszerűen, a művészetben, mely a valóságot jelentéssel teliként, jelentősként ábrázolja: mint olyasvalamit, ami az emberrel szemben minden, csak nem közömbös, sokkal inkább releváns bizonyos emberek (a világot megelő művészi figura vagy/és a világot megelő művész) és egyáltalán az ember számára. A valóságnak ez a jelentésteli volta összefüggésünkben persze leszűkül a nem-emberi világ emberi jelentésseliségére, ama tényre, hogy például az irodalomban a dolgok, a növények, az állatok, de az absztrakciók is általában nem a maguk tudományosan, racionálisan megfogalmazott magukbanvalóságában kerülnek ábrázolásra, hanem úgy, hogy azok az implikált szerzőnek, az epikus vagy drámai alakoknak, a lírai éneknek „mondanak valamit”: életet nyernek a dolgok, lelket a növények és az állatok, szemléletes testet a gondolatiság, mégpedig azért, hogy így „emberformájuk” legyenek, és az ember ily módon bennük „a sajátjánál legyen” (Hegel). De, mint említettük, ez csak egy különös formája valami általánosabbnak, amit Lukács György a tudomány és a művészet közötti elkülönítés antropomorfizáló tendenciájának nevezett. Ez abban áll, hogy a művészet „a valóságból kiemeli azon vonásokat, melyek magukban véve benne lakoznak, melyekben azonban az emberhez való ’hozzaállásuk’ világosan látható” (Lukács, 1963/1: 554).

Így a műalkotásban létrejön egy ’világ’, mely egyfelől a maga megjelenési formájában a létező (és a tudományosan megismert) valóságtól minőségleg, elvileg különbözik, mely azonban másfelől annak lényegi struktúráját [...] megőrzi; egy olyan átcsoportosítást hajt azonban rajta végre [...], hogy az emberi felvevőképességhez, az emberi élményigényekhez hozzápasszítsa” (Lukács, 1963/1: 826).

Ez az antropomorfizáló hajlam tehát „nem jelent szubjektivizálást [...], hanem egy sajátságos objektivitást, mely természetesen az emberi nemmel mint az esztétikum tárgyával és alanyával elválaszthatatlanul össze van kötve” (Lukács, 1963/1: 285f).

Míg tehát a valóság mitikus, archaikus átformálása az irodalomban a művészi antropomorfizálás nagyobb összefüggésének része – mivel hát a művészet, s így az irodalom is igyekszik „minden dolgot és mindenekelőtt a dolgok összességét mindig is az emberi szubjektivitással való elválaszthatatlan, ha nem is közvetlenül 'szóvá tett' összefüggésében megragadni” (Lukács, 1963/1: 564), azaz relevanciájában általában az emberi szubjektivitás számára, de egyben úgy is, ahogy az konkrét szubjektivitások tükrében jelenik meg és ahogy az emberi szubjektivitásban felidéző hatást képes kiváltani –, a tudományt épp ellenkezőleg a *dezanthropologizálás* tendenciája jellemzi (Lukács, 1963/1: 139-206): a valóságot lehetőség szerint annak az embertől nem-meghamisított magábanvalóságában óhajtja ábrázolni, és nem – mint amivel az „embernem délibábjai” minket „ex analogia hominis” ámítanak (Bacon) – annak felénk fordított *arculata* alapján, hanem annak a művészet számára egyedül mérvadó számunkravalósága szerint.

Az ilyenformán mitikus módon antropomorfizáló művészet jelentőségét (különösen számunkra, modernek számára) már Max Weber kiemelte. Christoph Jamme szerint Weber számára

meghatározó a gondolat, hogy ugyan a mítoszok és a vallás a modern életben egyre kisebb szerepet játszanak, mivel [...] a tudomány célirányos racionalitása azzal az igénnyel lép fel, hogy mindent kiszámítson és a dolgok s az emberek fölött egyeduralmat gyakoroljon, a modern világot ennek ellenére nem képes minden varázstól megfosztani, hanem az 'varázstalanítás' révén épphogy megnő az emberek mélyebb értelem iránti igénye. [...] Weber ebben az összefüggésben hangsúlyozza a felértékelődést, amely a modern világban mint ellenméreg az elhatalmasodó racionalizálódással szemben a művészetet illeti (Jamme, 1991b: 145),

egyebek közt épp azért, mert az a nem-emberi világot nem annak józan magábanvalóságában, hanem „szubjektíven”, meglevenítve és megelékesítve ábrázolja.

Noha ez a 3. rész témája lesz, ízelítőként álljon itt mégis néhány ábrázolás régebbi és újabb időkből a reggelről, többek között Alfred Biese összeállításából (Biese, 1893: 86–90). A 19. zsoltárból (a kiemelések tőlem):

Ott [ti. az égbolton] *vert sátrat* a napnak:  
mint a vőlegény, lakából úgy kel fel,  
*s ujjong, akár a hős,*  
aki megfutja pályáját.  
Az ég egyik szélén kel  
és siet a másik szélére,  
tüze elől semmi nem rejtőzhet el.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> A Szent István Társulat *Bibliájának* 7., javított kiadása alapján.

Shakespeare 33. szonettjének kezdete:

Dicső hajnalok csókos úr-szemét  
Sok ormon láttam; zöld rét ragyogott  
Tűz-arcától; s hogy mint égi vegyész  
Sápadt folyókat bearanyozott;  
Máskor meg tűrte, hogy rút fellegek  
Mocskos rácsa lepje mennyei-szép  
Arcát, amely a vesztett föld felett  
Dugva lopta nyugatra szégyenét...<sup>3</sup>

S végül Goethe *Ajánlás* [Zueignung] című verséből (kiemelés tőlem):

*Jött a reggel, elrebbentette lépte  
az álmot, mely rámborult könnyedén;  
fölébredtem rá s kunyhómból kilépve  
friss szívvel indultam a hegynek én;  
öröm fogott el minden kis növényre,  
mely harmatosan mosolygott felém.  
Ujjongva szállt föl az égre az új nap,  
s minden vidult, csak hogy én is viduljak.*<sup>4</sup>

A Zsoltár és a Goethe-vers közötti két évezred távolság (legkésőbb i. e. 2. évszázad–18. század) csak egy kis bizonyság a mitikus gondolkodás történelem feletti megnyilvánulására a költészetben.

### 1.3.3. A mitikus gondolkodás nem csupán irracionális

Mint mindenütt, a mitikus gondolkodás az irodalomban is csak a racionalitással, a valóságot tükrözni igyekvő, empirikus gondolkodással való dialektikus összefonódottságában mutatható ki. Ezért mindig utalni fogunk a mitikus gondolati formák és elképzelések racionális, empirikus átfarmálódottságára, az archaikus és a modern gondolkodás *egymásmellettségére* az irodalomban.

### 1.3.4. A mitikus gondolkodás aktiválódása hozzájárul az irodalom élvezetéhez

E könyv negyedik tézise szerint a mitikus gondolkodás relatív és időleges, a műfajok szerint különböző fokozatú dominanciája az irodalmi recepció során részben hozzájárul ahhoz, hogy az irodalmat *élvezzük*. Ezt a pusztá állítást megfelelő helyen (3.3.) részletesen be kell majd bizonyítanunk.

<sup>3</sup> Szabó Lőrinc fordítása.

<sup>4</sup> Rónay György fordítása.



---

## 2. fejezet

---

# A mitikus gondolkodás megformálódásai

### 2.1. Mitikus gondolkodás és az ősemler: Giambattista Vico (1668–1744)

1744-ben publikált történetfilozófiai főművével, a *Scienza nuova*-val Giambattista Vico előfutárává lett a historizmusnak, mivel úgy vélte, hogy az ember természete, gondolkodásmódja, a világról és önmagáról alkotott képe állandóan változik, és ezért hiba a múltat a jelen analógiája alapján értelmezni. Ehelyett egy másmlen elvi természetű múltból kell kiindulni, és a jelent csakis abból lehet levezetni. A költészet tulajdonságaira, akár a legújabb művekben is, csak a genetikus szemléleti mód segítségével következtethetünk (Herbert Read [Read, 1969: 596] találóan Vico *genetikus* irodalomelméletéről beszél: e tulajdonságok csak történetiségükben szemlélve válnak érthetővé). Konkrétan Vico így kérdez: Honnan a nyelveinkben jelen lévő metaforák és honnan a költészet nyelve? A válasz a kérdésekre egy és ugyanaz: mindkettő az emberiség őskorára vezethető vissza. A bizonyíték erre az, hogy a természetes nyelvek tele vannak holt metaforákkal. Hogy itt egy Coseriu-tól átvett példát hozzunk fel: a latinban az „intelligere” csak ’megérteni’-t jelent, „sapere” csak ’tudni’-t. Számunkra már

nem tudatos, hogy az „intelligere” eredetileg ’(főzeléket) kiválogatni’-t jelentett, a „sapere” konkrétan és fizikálisan ’ízleni, valamilyen ízzel rendelkezni’-t. „Intelligere” ’főzeléket kiválogatni’-ről ’kiválogatni a gondolkodásban’-ra, ’kiemelni a lényeges értelmet’-re, „sapere” ’(objektíve) ízzel rendelkezni’-ről ’(szubjektíve) ízléssel rendelkezni’-re lett átvive, azután ’bölcshet lenni’-re, ’tudni’-ra (Coseriu, 1972: 95). Hasonló példákat könnyedén találhatunk a német nyelvben is, amikor például a már nem metaforaként értett „fassen” (’megfogni’|’felfogni’), „begreifen” (’megérti’|’megtapogat’), „schliessen” (’bezár’|’következtet’) szavakat használjuk.

Valamikor azonban lezajlott a konkrét-érzékelhető jelentő szó jelentésének átvitele az absztrakt-szellemi tevékenységre, s mindez természetesen együtt járt azzal, hogy a szóhasználat akkor újszerűnek, elidegenítettnek tűnhetett: hiszen a metaforák még elevenek voltak. Vico tézise mármint abban áll, hogy az emberek kezdetben csak képekben beszéltek, különösen akkor, ha nem valami konkrétumról, érzékelhetőről volt szó. Ez azonban azt jelenti, hogy a képes beszéd, a jelentés-átvitel, a metaforizálás a korábbi, a nem-átvitt értelmek vagy a nem olyanként érzettek a későbbiek. Vico számára „az összes szóképek [...], amelyeket eddig az írók szellemes találmányainak tartottak, a kifejezés szükséges módjai voltak...” Tévedés azt hinni, „hogy a prózaírók nyelve a tulajdonképpeni nyelv, a költőké pedig nem, és hogy előbb volt a próza és azután a nyelv” (Vico, 1979: 271, 272). Először volt a kép, aztán a fogalom (Dorfler, 1969: 584). Vagy, mint ahogy később [1762] és Vico ismeretében Johann Georg Hamann fogalmazott: „Költészet az emberi nem anyanyelve...” (Hamann, 2003: 176. Ehhez l.: Wohlfart, 1984: 56, 58).

Miből fakad mármint „anyanyelvünk” képszerűsége, mi volt az antropológiai oka (a történelmi antropológia értelmében) az akkor még *természetes* képes beszédnek? Vico nézete szerint az, hogy az „első népek” hozzánk képest sokkal inkább érzéki meghatározottságban éltek. Vannak ugyan, ezt hozzátehetjük, ma is még metaforikus szóképződmények (pl. *úrhajó* stb.), de a modern kor inkább a nem képszerű szóteremtésre hajlik (pl. *AIDS*, minek kapcsán megemlítendő, hogy e betegség Afrikában tipikus módon a *slim disease*, ’*vénzákór*’ nevet is viseli). Dominál szenzualizmusuk miatt „nevezték el az első költők [azaz a korai népek, H. A.] a dolgokat a legsajátságosabb és legérzékelhetőbb eszmék szerint. Emez a metonímiának, amaz a szinekdochénak forrása.” (Vico, 1979: 270). Az érzéki benyomás, a látható és a kitapintható érzéki élmény áll az előtérben a funkcionális, racionálisan levezetett és kikövetkeztetendő forma helyett; ha metonimikusan „az anyag nevét [...] használták annak jelölésére, amit belőle megformáltak, mint például a »vas«-at a »kard« helyett, mert nem tudták a formát az anyagtól elvonatkoztatni.” (Vico, 1979, 271.) A különös, partikuláris dominál, ha szinekdochikusan „fő”-t [használnak] ’ember’ vagy ’személy’ jelentésben, ami a közönséges latinitásban oly gyakori, mivel „benne mint filozófiai nemben foglaltatik a test és minden része, a szellem és minden képessége, a lélek és minden hajlama.” (Vico, 1979, 270).



Mindebből az következik, hogy Vico szerint az emberi tudat fejlődésében két fő fázis különböztethető meg: egy ősi, „poétikus” és egy későbbi racionális, prózai. Az elsőt az érzékek és a fantázia dominanciája jellemezte a fogalmi gondolkodás felett: az „első emberek [...] minden okoskodástól mentesek voltak”, viszont „igen élénk fantáziájuk” volt (Vico, 1979, 252.): a „képzelet annál élénkebb, minél gyengébb az okoskodás.” (Vico, 1979, 195.) Vico szerint ugyan a primitív ember képtelen volt az absztrahálásra (Bianca, 1967: 183), de ami hiányzott belőle a racionalitás terén, azt kipótolta képzeleti többletével (Bianca, 1967: 185f). Míg mi absztrakciókban gondolkodunk, ő elmerült az érzékiben vagy érzékiként elképzeltben:

...természetesen nem tudjuk magunkat azonosítani ezeknek az első emberek hatalmas képzőerejével, akiknek elméje egyáltalán nem volt elvont [...], hanem teljesen az érzékekbe volt mélyedve, teljesen a szenvedélyek rabja volt és teljesen beletemetkezett a testbe. [...] Ezért mondtuk fentebb, hogy alig lehet megérteni, de semmiképp sem lehet elképzelni, milyenek lehettek az első emberek gondolatai... (Vico, 1979, 255.).

Az átmenet az ősidőktől a történelmi időig, a fejlődés első fő fázisától a másodikig következésképpen egyúttal átmenetet jelentett „a képszerű beszédől a racionális, elemző beszédig” (Coseriu, 1972: 95), az absztrakt gondolkodás dominanciájához az érzékek és a fantázia felett.

Vico ezen történelmi tudattipológiájával kapcsolatban Herbert Read megjegyzi, hogy etnológiailag és filológiailag esetleg nem támasztható alá, hogy az archaikus ember költő lett volna, de – és itt Vico történetfilozófiai téziséből Read a történelemfeletti művészire nézve adekvát gondolatot olvas ki – pszichológiailag minden bizonnyal érvényes a teremtető folyamatra nézve, hogy az nem reflexív módon veszi kezdetét (Read, 1969: 596).

Áttérve az ősi világkép Vico-féle közelebbi jellemzésére: ugyan szerinte az emberek gondolkodása először fantáziadús volt és csak később racionális, de mindig is gondolkodás volt, a rendszerezésre és a megmagyarázásra irányuló szükségletnek a szülötte: azaz megismerésre irányult. Mint ilyen, a racionális gondolkodáshoz hasonlóan, kétféle dolgot célzott meg: általánosságokat és okokat (Bianca, 1967: 186, 188). Azonban mindkettőt érzéki, konkrét formában fogta fel: az okokat megszemélyesítette, míg az általánost, a *genus*, a nem fogalmát érzéki formában képzelte el, a fantázia termékeként.

A természetes okok megszemélyesítéséről és azok lelki okáról Vico a következőt írja:

Amikor az emberek nem ismerik a természetes okokat, amelyek létrehozzák a dolgokat [...], akkor a maguk saját természetét tulajdonítják a dolgoknak. Így mondja pl. a közönséges ember, hogy a mágnes szereti a vasat.

Ez az axióma az előbbinek része: mikor az emberi elme, természete határozatlanságánál fogva, a tudatlanságba merül, akkor önmagát teszi a világegyetem mértékévé mindabban, ami ismeretlen előtte. (Vico, 1979: 195.)

A pszichológiai magyarázat ma egy lépéssel kétségtelenül tovább tud menni. A megérteni akarás az önfenntartás érdekében csak szükségszerű, de nem elégséges ok arra, hogy az ember a természetes okokat önmaga analógiájaként megszemélyesítse: erre ahhoz van szükség, hogy a félelmét lebírja. „Ösfélelme” ugyanis, „eredendő idegensége a világban” megszűnik, ha saját természetét, létét a természetbe vetíti ki (Jamme, 1991b: 88). Ha a magaménál vagyok, szabadnak érzem magam (Hegel).<sup>1</sup>

Adorno és Horkheimer mind az itt tárgyalt *mítoszt* mind pedig a mágiát a félelem leküzdésének cél-okára vezették vissza: a „nem-uralt természet okozta rémület” a vele való hasonlósággal küzdhető le. Ennek kapcsán ez a hasonlóvá tétel két irányban következhetik be: ha én *önmagam*at a természethez hasonlóként képzelem el, akkor úgy vélem, képes vagyok mágiikusan hatni, a természettel analóg hatékonysággal; ha megfordítva a természetről feltételezem, hogy olyan, mint én, akkor a természetet teszem magamhoz hasonlóvá, miáltal is azt mitikusan megszemélyesítem (Jamme, 1991b: 91).

Az okok megszemélyesítése – szisztematikusan szólva – négy lépésben zajlik le: (1.) Az ember *kivetíti* a világba azt, ami vele *analóg*. A mindennapok pszichológiájából vett példával: egyfelől nehezünkre esik egyáltalán megérteni a tőlünk teljesen idegen készleteket: amilyenek mi vagyunk, olyanoknak kell a többieknek is lenniük; másfelől a mélylélektan felfogása szerint hajlamunk van arra, hogy másokról feltételezzük azt, ami mi magunk semmiképpen sem szeretnénk lenni, de alapjában véve nagyon is vagyunk: ez az ellenségkép pszichológiája. A primitív ember vagy az ősember a reális okokat a természetben csak emberiként, emberszerűként, antropomorfként képes elképzelni, ezért (2.) *megeleveníti*, sőt *meglelkesíti* a világot, animisztikusan magyaráz meg jelenségeket, így érzéseket és szenvedélyeket tulajdonít oly irdatlan dolgoknak, mint az ég, a tenger, a Föld (Berlin, 1976: 45). Ez *megszemélyesítést* (3.) jelent. Mivel azonban ezeket a megszemélyesített okokat csodálattal szemlélte, ezért azokat nem mint emberi, hanem mint isteni személyeket képzelte el: „a dolgok okainak nemtudása” volt ezen „első emberek” számára „a mindenben való csodálkozás anyja...”, mivel „az érzékelt és csodált dolgok okait isteneknek tartották...” (Vico, 1979: 253). Ez azt jelenti (4.): a természetet *istenségekkel* népesítették be, akiket a maguk analógiájára mint akarral rendelkező és cselekvő, röviden mint intencionális erőket (Coseriu, 1972:

<sup>1</sup> „Wenn ich bei Eigenem bin, fühle ich mich frei.” (Hegel, 1970a: 30).

119) képzeltek el. Abban hittek például, hogy a dörgő ég maga Jupiter (Vico, 1979: 255–256), azaz egy „dolog”, egy „test” voltaképpen szellemi valami: tudat, személy (Berlin, 1976: 44). Ám ha az eget nagy, eleven, lelkes testnek tartották, amit Jupiternek neveztek, akkor nemcsak egy testet azonosítottak szellemmel, hanem egyben *magyarázattal* is szolgáltak: a dörgő ég azért létezik, mert Jupiter van: ő idézi elő, hogy az ég létezik és hogy dörög – pontosan úgy, ahogy Neptunusz okozza a tengerek, Ceres a termés létét.

Ez azonban azt jelenti, hogy az anyagi jelenségek szellemi értelmét és szellemi okát nem azoktól elválasztva képzelték el, mint magukban való szellemi létezőket, hanem úgy gondolták, hogy *az anyagi jelenségekben* lakoznak és következtetésképpen testszerűek, képszerűek. Az archaikus gondolkodás – egyfajta gondolkodás testeken keresztül, ami annyit tesz: képeken keresztül – nem más, mint „vizuális gondolkodás” (Dorfles, 1969: 585).

De a gondolkodás nemcsak megokolni akar, hanem – még az „előtt” – rendszerezni kívánja a világ sokrétű jelenségeit, azokat összefoglalni, belőlük osztályokat alkotni, hogy a megismerésnek ne kelljen minden egyes jelenség észlelésénél újrakezdeni a munkáját. Ha egy osztály általános jellemzőjét ismerem, akkor ismerem már az osztály minden egyes elemének lényegét, s akkor a világgal könnyebben boldogulok. Ezért a gondolkodás szükségszerűen az általánost veszi célba. Az ősi gondolkodás sajátlagossága mármost Vico szerint ebben állt: a primitív ember képtelen volt ugyan absztrahálni, általánosságot önmagában, „leválasztva” elképzelni, de ennek ellenére képes volt általánosságra gondolni – feltéve, hogy az érzékszzerű vagy érzékelhető léttel rendelkezett, ha partikuláris, különös dolog jelenítette meg, ha különös formában, mint egyed lépett fel (Bianca, 1967: 183). Mivel itt világunk tarka sokrétűségének egységesítő, elrendező értelme, annak mindenkori általános vonása egyénítve van, alakká vált, az ember alakszerűen fogja fel (Wohlfart, 1984: 72), ezért az nem az elvont, racionális gondolkodás eredménye, hanem a *képzelőerőé*, a *fantáziáé*. Ezért ez az „érzéki nemfogalom” (Wohlfart, 1984: 117), amit ilyenformán a fantázia hoz létre, s ami Vicónál az *universale fantastico* nevet viseli, Wohlfart szerint Vico *Új tudományának* kulcsponája.

Mármost Vico szerint minden természeti istenség ilyen *universale fantastico*. Jupiter ugyanis nemcsak az oka ennek a mennydörgésnek, itt és most nemcsak *hasonló* ehhez a mennydörgéshez, hanem ő *minden* dörgés: ő mint érzékszzerűen elképzelt (leírt, ábrázolt) alak képviseli valamennyi mennydörgés osztályát. Ez azt jelenti: ő egyfelől a hallható, érzékileg megélt dörgés szellemi oka, másfelől – ezúttal a maga részéről érzékszzerű valamiként, alakként elképzelve – minden egyes dördülés valamennyi tulajdonságának érzékszzerű megtestesülése. Ugyanígy: Neptunusz nemcsak minden tenger bennük lakozó oka, hanem egyúttal háromágú szigonyt viselő istenség és a világ valamennyi tengere (Berlin, 1976: 44).

Csakhogya *universale fantastico* nem korlátozódik a természeti istenségekre. Héraklész például egy hősie egyén és valamennyi hős osztálya: kiemelkedő példa, a hēroszi ideált megjelenítő típusa (Bianca, 1967: 198, Berlin, 1976: 44) – maga is egy *universale fantastico*. Ez annyit tesz: Héraklész alakjában az összes hērosz-szerű tulajdonság egyesül és érzékletes. Míg a mi racionális indukciónknak több hasonló példányra van szüksége ahhoz, hogy „levezzethesse” belőlük a nem-fogalmat – az ősi, poétikus gondolkodásnak csak egyre: benne az egész osztályt – mind a kiterjedését, mind a tartalmát illetően – intuitíve képes megragadni (Grassi, 1976: 178). Ily módon az ideális típus valamennyi osztálytulajdonság konkrét, érzéki megtestesülésének bizonyul (Bianca, 1967: 196). Következésképp a valóságot az ősi gondolkodás nemcsak meglelkesíti (megszemélyesítés révén megokolja), hanem tipizálja is.

A későbbi gondolkodásra ezzel szemben az *universali ragionati* vagy *intelligibili* a jellemző: észszerű általánosságok, azaz fogalmak, melyek azt, ami általános, kép nélkül ragadják meg és ennyiben – D. Ph. Verene-vel szólván – a világot eltesttelenítik (Verene, 1976: 32). Vizuális gondolkodás helyett immár *absztrakt* gondolkodás fogalmak által és fogalmakban.

Miután az ősi világszemléleti módot jellemeztük, lássuk az *universale fantastico* és a költészet közti kapcsolatot, ahogy azt Vico látta. Wohlfart az *universale fantastico* lényegét abban fedezi fel, hogy az érzékiséget érzéknélküliségbe viszi át:

Érzéki (reális, egyedi) dologként a fantasztikus általánosságok valami nem-érzéki (ideális, általános) dolgot jelentenek. Szemléletesként (érzéki alakkal rendelkezőként) magukon keresztül valami fogalmira utalnak. [Ily módon] mozgás rejlik bennük: az érzékinek a nem-érzékibe történő átfordítása, illetve átvitele ( Wohlfart, 1984: 115).

De éppen ezt teszi gyakran a metafora is, ez a „legragyogóbb és épp ezért a legszükségesebb és a leggyakoribb, amelyet akkor dicsérnek legjobban, amikor érzést és szenvedélyt kölcsönöz az élettelen dolgoknak...” (Vico, 1979: 268), mint például „az ég, a tenger *mosolyog*, a szél *fütyül* és a habok *mormolnak*...” (Vico, 1979, 269) kifejezésekben. Itt a „mosolyog, fütyül, mormol” metaforák átvezetnek bennünket az ég, a tenger, a szél és a hullám érzéki területéről a tudat, az elevenség és a perszonalitás – az élet és a szenvedély területére: oda vezetnek, hogy a szó szerinti értelemben használt szavakat (ég, tenger, szél, hullám), illetve az azokkal jelölt dolgokat élőlényként, sőt személyekként éljük meg. Más szóval: a meglelkesítő metaforák átvezetnek a szellemi területére.

Ha ezzel ellentétben a neveket, „melyeket a hasonlat segítségével a kiterjedéssel bíró testekről szellemi tevékenységekre viszünk át, hogy ezekkel jelöljük azokat”, mint ahogy ez a „megragadni”, a „felfogni” igék esetében történt, akkor a metafora maga az érzéki; amire azonban vonatkozik, az nem érzéki, hanem szellemi jellegű:

a metaforikusan használt szó alkalmoszerű jelentése révén átvezet bennünket az érzéki területről a nem-érzéki területre (az érzékivé tevő metafora által tehát valami szellemihez jutunk el). Hasonló a mozgás az ideális típusoknál: Héraklész minden hős *általános* tulajdonságaihoz vezet el minket – ismét valami fogalmihoz, nem érzékihez.

De a költészet (és itt teljes nyugalommal mondhatjuk: az irodalom) szintén ilyenfajta átvitelt hajt végre, méghozzá lényegéből fakadóan. A jelentést az irodalomban is formákban, alakzatokban tapasztaljuk meg, az értelmét figurálisan érzékeljük. Coseriu azt írja, a költői alkotás mint olyan „példa [...], az univerzális intuíciója, megérzése és megéreztetése az individuálisban... Miskin herceg Dosztojevszkij *Félkegyelműjében* meghatározott individuum, aki egyben egy univerzális lehetőségnek és az ember egy fajtájának modellje.” (Coseriu, 1972: 118).

Összegezeként: Az *universale fantastico*, az érzéki *genericum* avagy nem-fogalom lényegi hasonlóságot mutat fel a metafora (tipikus) fajtáival, sőt a költészettel általában, amennyiben jelentéstanilag mindegyik az érzéki felől az nem-érzéki felé irányul. Mindhárom esetben képpel van dolgunk, „amely egyben jelentés is” (Coseriu, 1972: 118).

Amennyiben azonban a költészet metaforikusan megelevenít és meglelkesít, szinekdochikusan érzékivé tesz és konkretizál, röviden: jelentést képpel helyettesít, akkor ugyanazt teszi, mint a mítosz, amely a természetben istenségeket lát és a hőroszokban (némely istenségben is, mint Minerva, Merkúr stb.) ideális típusokat. Ennyiben következésképpen érvényes az azonosítás: költészet = mítosz (Bianca, 1967: 198f).

Érvényes-e azonban ez a levezetés ma is? Azonosítható vajon a költészet általában a mítosszal, a mitológiával – pontosabban: következménye-e vajon a mitikus gondolkodásnak? Wohlfart fogalmazása telibe talál: „A költészet megszüntetve megőrzött mitológia”, megőrzi és tagadja a mitikus gondolkodás alapelveit (Wohlfart, 1984: 107). Megőrzött „mitológia”, amennyiben még ma is lényegéhez tartozik, hogy metaforizál (megelevenít és meglelkesít) és szinekdochizál (érzékivé és konkrétá változtat). Következésképpen az „ősi” költészet nem az ősi idők privilégiuma. Ha azonban még ma is „szükséges”, akkor a költészet (és a metafora és az érzéki nem-fogalom) eredetileg sem csak akkor fennálló okokból volt szükséges – pusztá helyettesítőjeként az elvont gondolkodásnak: nem az emberi kisebbség terméke. Ha ugyanis csak az lett volna, akkor az absztrakt gondolkodás hatalomátvételével megszűnt volna. A költészet, és mindaz, amit implikál, nyilvánvalóan a nyelv, az ember maradandó, történelem feletti lehetősége: a fantázia, a képpé változtató gondolkodás az ember természetének a része, s nemcsak az ősi, az eredetinek.

Kár lenne azonban tagadni: a költészet ősi világszemlélete ma inkább kivétel, s nem szabály; mitikusan gondolkodni, természetszemléletben és hőroszokban hinni korábban természetes állapot volt, ma azonban különösség (Bianca, 1967:

200), mivel a megelevenítés, a meglelkesítés, a konkrét, érzéki gondolkodás nem uralja már mindennapjainkat és mindennapi nyelvünket. A költészet funkciója a fejlettebb korokban éppen abban áll, hogy újra felelevenítse az ősi világszemléletet (Bianca, 1967: 199): arról gondoskodik, hogy e szemlélet legalább különös állapotként megőrződjék. Azonban kétségkívül nem eredeti formájában: a költészet nemcsak megőrzött, hanem tagadott mitológia is. Míg ugyanis az ősi világszemlélet „akkoriban” a lehetetlenbe vetett korlátlan hitet foglalta magában, a költészet világszemléletét „manapság” a hit és a hitetlenség jellemzi. Akkoriban a test = szellem-egyenlet megállta a helyét: miközben lehetetlen, „hogy a testek szellemek legyenek”, mégis hittek benne, hogy *a dörgő ég Jupiter* (Vico, 1979, 255). Nem kevésbé állta meg a helyét az egy = valamennyi-egyenlet: Neptunusz egy és nem-egy, hanem több, ti. valamennyi tenger. Ez a feltétlen hit a dologi létezők élőlény- vagy akár lelkes-voltában, abban, hogy valamennyi példány jelen van egyben – ez az, amit Wilhelm Wundt később mitológiai appercepciónak nevezett, elválasztva az „esztétikaitól” (id. Pongs, 1965: 1), amely nagyon is tud a lehetetlenségről, de mégis „átadja magát” a hitnek, mivel ami pusztán hihető, plauzibilis, egyben meg is felel a valóságnak. Vico kétségkívül egy Arisztotelészt megelőző állapotba lép vissza, amikor a költészet „örök sajátosságának” nevezi azt, hogy annak voltaképpen témája „a lehetetlen, amelyet mégis elhisznek” (Vico, 1979: 257). Ez ténylegesen megállja a helyét a más-világi, fantasztikus elbeszélésekben és a költői beszéd trópusainak esetében, Vico azonban ezt a „hitet” azon ősi hittel azonosítja, miszerint „a dörgő ég Jupiter maga” (Vico, 1979: 257). Már Arisztotelész utalt ugyanis arra, hogy a költészet, s egyáltalán a művészet számára csak a plauzibilitás, a való-szerűség a fontos és nem a magábanvaló helyesség („Inkább kell választani azt, ami lehetetlen, de valószínű, mint ami lehetséges, de hihetetlen” [*Poétika*: 24. fej.] „Mert kisebb hiba, ha nem tudja, hogy a nőstényszarvasnak nincs agancsa, mint ha nem utánzóan fest.” [*Poétika*: 25. fej.]<sup>2</sup>) Ebben bennfoglaltatik, hogy – tehetséges ábrázolás esetén – a műalkotásoknak jobb meggyőződésünk ellenére hitelt adunk, azaz hogy a művészettel szembesülve egyszerűre tudunk hinni és nem hinni.

Ám hogyan létezhet még ma is, a fogalmi, racionális gondolkodás felülkerekedése után ilyesfajta, még ha csupán viszonylagos és Vico szerint mindenekelőtt a költészetre korlátozódó hit? Miként vagyunk képesek egyáltalán átadni magunkat egy illúciónak (még ha ez nem is implikál abszolút hihetőséget, semminő megtévesztődést), amelyben fenntartás nélkül csak régebben hittek? Viconál nem találunk erre világos választ (Bianca, 1967: 199). Egyedül *ricorso*-kifejezése segíthetne a válaszadásban:

<sup>2</sup> ARISZTOTELÉSZ. *Poétika és más költészettani írások*. Szerkesztette BOLONYAI Gábor. Fordította RITÓÓK Zsigmond. Matúra. Bölcsélet. Budapest: PannonKlett, 1997.

...az ember szelleme elér [...] az időn keresztül vissza [...] és a mélyére az öntudatnak (Read, 1969: 595),

azaz ebben a „különös állapotban” visszamegyünk és lemegyünk a mélybe. De mihez vissza? Verene a következő válasszal szolgál: „a tudat megpróbál mindenkor visszatérni erejének eredeti működtetéséhez”: ami egy „folyamat, ami során a *fantasia* önmagát mint az emberi szellem eredeti formáját tapasztalja meg” (Verene, 1976: 26f). Ez annyit tesz: vissza az eredetileg domináló szellemi tevékenységhez, a fantáziához. De mikor történik meg az eredendőnek ez az „újra-visszaidézése” (Wohlfart, 1984: 106f), s vajon mely egzisztenciális keretek közt? Erre mégiscsak található egy utalás Viconál: az első emberek ősi világszemléletének megőrzői és következképpen – ezt kell feltételeznünk – a *ricorsó*ra korokon átívelően kiválóan képes személyek: a gyerekek és – a költők. Az első embereket illetően ugyanis azt olvassuk, ők

a csodált dolgoknak saját elképzelésük szerint létet tulajdonítottak, ez éppen, amint azt egyik axiómánk mondja, a gyermekek természete. Náluk megfigyelhetjük, hogy élettelen tárgyakat vesznek a kezükbe, s úgy játszanak és beszélnek velük, mintha élőlények volnának. (Vico, 1979: 253)

Strukturális hasonlóság áll tehát fenn általában a gyerekek és az első emberek közt, akiket Vico maga a gyermeki világ embereinek nevez. A költőkről ehhez nagyon hasonlóan a következőt írja: „A költészet legnagyobb hatása az, hogy az értelmetlen dolgoknak értelmet és szenvedélyt ad...” (Vico, 1979: 195).

Összefoglalásul szeretnék a korábbi példák alapján a legfontosabb pontokra rámutatni, amelyek Vico szerint a mitikus gondolkodást jellemzik, és amelyek egyben az irodalomra nézve is jellemzőek.

Ha a tenger *azonos* Neptunusszal, akkor egy dologi valami egyben szellemi jellegű is, ami itt megelevenítést és meglelkesítést implikál: a *metafora* egyik alapelehetőségét. De ha költői formában azt halljuk, hogy a tenger tombolt, akkor a dologi valamit nem szellemiként képzeljük el, hanem pusztán *mint* valami szellemi.

Ha Neptunusz a háromágú szigonnyal mint érzéki vagy érzékiszerű (érzékien elképzelt) alak általánosan valamennyi tengert jelöli, azaz a 'tenger' fogalom egész tartalmát magában foglalja (terjedelmességét, ízét, nyugalmát és viharosságát, állat- és növényvilágát, stb.), akkor szellemi, érzéki formát ölt, ami az általánosnak, azaz valami szelleminek szemléletessé tételét implikálja: érzékivé tett generikummal, nem-fogalommal van dolgunk. Ennek kettős megfelelője van az irodalomban: ez általában *érzékeinkre apellál*, a szemléletünkre hat, ellentétben például az elméleti szövegekkel; és e szemléletesség speciális formájaként érzékelhető, konkrét dolgokat előszeretettel nevez meg az általános és elvont helyett, inkább többet mond, mint kevesebbet: képként, de átfogóan, az egész ábrázolásra vonatkozóan is az *elkülönítő szinekdochét* kultiválja.

Ha Neptunusz mint érzéki vagy érzékiszerű, érzékiként elképzelt alak egyben valamennyi tenger osztálya is, azaz egyesíti magában a 'tenger'-fogalom egész kiterjedését, akkor egy valami ugyanakkor több valami is, aminek ismét két megfelelője van az irodalomban: az irodalom *tipizálás*ra hajlik, arra, hogy megszüntetve megőrizze az általánost és a konkrétat – Lukács Györggyel szólva (Lukács, 1963/1) – a „különös”, partikuláris kategóriájában; kétségkívül azonban azzal az eltéréssel az ősi gondolkodással szemben, hogy például Miskin herceg esetében mi már nem úgy vélekedünk, hogy ő egy személyként egyben több is lenne, hanem hogy sok önzetlenül szerető, jó és tiszta ember hasonló hozzá, hogy ő, akit Dosztojevszkij tervezeteiben Krisztus-hercegnek is nevezett, őket képviseli.

De ha Neptunusz az összes tenger, akkor az egy = több-egyenletnek az irodalomban nemcsak a tipizáló tendencia felel meg, hanem általában az is, hogy az irodalom keveset mondjon több helyett: egy történetben hasonlatként számtalan hasonlót sűrítse össze, általános-emberi tapasztalatok helyett egy képet állítson eléünk, röviden, hogy paradox módon az irodalomnak ne csak a partikularizáló szinekdoché használatára legyen hajlama, hanem – noha inkább átfogó-átvitt értelemben és nem képhasználati vonatkozásban – egyben az *általánosító szinekdoché*re is.

## **2.2. A mitikus gondolkodás és az írásbeliség nélküli népek: Lucien Lévy-Bruhl (1857–1939) és Ernst Cassirer (1874–1945)**

### **2.2.1. A néprajz úgynevezett evolúcióelmélete**

Mindenekelőtt rövid magyarázat következik az „írásbeliség nélküli népek” kifejezést illetően, ami az alfabetizáció elterjedésével nyilván egyre kevésbé lesz találó, és amit már most is sokszor az „őslakosság”, sőt újabban „indigén népek” kifejezésekkel helyettesítenek. Az ENSZ becslése szerint manapság kb. 300 millió embert jelöl e fogalom: egyfelől az Európán kívüli kontinensek őslakosságát (indiánok, „ősamériaiak” Észak-Amerikában, indiók Közép- és Dél-Amerikában, eszkimók avagy inuitok Alaszkában, Grönlandon, Észak-Szibériában, törzsi társadalmak Fekete-Afrikában, aboriginálok Ausztráliában stb.), másfelől kisebb fehér népcsoportokat Ázsiában (például a vogulok és osztjákok avagy mansik és hantik Szibériában), részben a lappok avagy számik Észak-Európában stb., akiket a bennszülött törzsekkel ellentétben nem gyarmatosítottak, hanem nagyobb államalakulatok (Oroszország, a skandináv országok) bekebeleztek.

A probléma, amivel szembe kell néznem, mielőtt rátérhetnék a mitikus gondolkodás e népeknél fellelhető nyomainak elemzésére, a következő: ha manapság valaki mitikus, ősi gondolkodásról beszél esetükben, és főleg, ha elképzeléseiket



és szokásaikat egy sorba állítja az ősemberekével és a gyerekekével, akkor könnyen gyanússá válik, hogy etno-, pontosabban: eurocentrikusan, sőt rasszista módon gondolkodik. Ennek a gyanúnak az oka az úgynevezett fejlődéstudományban (vagy evolucionizmusban) rejlik, amely a késő 19. és a kora 20. században az etnológiában uralkodó szerepet játszott (E. B. Tylor, L. H. Morgan és J. G. Frazer hatása alatt), s melyet ugyan manapság alig képvisel valaki, viszont árnyékot vet olyan álláspontokra is, amelyek azzal szemben differenciált, tehát kritikus, de nem teljes mértékben elutasító álláspontot képviselnek. A kérdés, mellyel a következőkben foglalkoznunk kell, hogy a fenti gyanút könyvünket illetően elhárítsuk, ily módon kettős kell, hogy legyen: mennyiben kárhoztatható az etnológia fejlődéstudománya joggal és mennyiben jogtalanul?

Joggal kárhoztatható, amennyiben 1. feltételezi vagy feltételezte, hogy az emberiség kultúrája egyenesvonalúan a racionális, tudományos gondolkodás irányában fejlődik, a megismerést illető fejlődése tehát célirányos.

Ez a feltételezés, mellékesen szólva, azt mutatja, hogy az evolucionizmus az etnológiában semmiképpen sem azonosítható a darwini fejlődéstudománnyal: ugyanis az épphogy tagadja a finalitást, és a környezetváltozások, valamint a mutációk véletlenszerűségét emeli a fejlődés (tisztán kauzális) hajtóerejének rangjára. (Jamme, 1991b: 1f)

Ebben a feltételezésben bennfoglaltatik, hogy a *mítosz* univerzálisan *logos*zba megy át (Jamme, 1991b: 1): a mitikus gondolkodás a kezdetet képviseli, a tudományos, racionális gondolkodás a célt. Következésképp a mitikusan gondolkodó, írásbeliség nélküli népek, nyilvánvalóan a maguk biológiai, agyfiziológiai megokolt alacsonyrendűsége miatt megálltak a modernitás egy korai lépcsőfokán, olyanok és olyanok maradtak, mint a gyerekek – rá vannak arra szorulva, hogy a „felnőtt”, racionálisan gondolkodó európaiak vezessék őket.

Jogosan kárhoztatható az evolucionizmus, amennyiben 2. ideológiaként fel- és kihasználható volt a gyarmatosítás, az elnyomás és a népirtás igazolására, emiatt tehát jogosan illeti korunk marxista és liberális ideológiakritikája. De 3. annyiban is jogosan elítélhető, amennyiben következtetéseit olyan utazók, misszionáriusok és terepkutatók leírásaira és értelmezéseire alapozta, akik az írás nélküli népek eszméinek bemutatására európai fogalmakat használtak, miáltal meg is hamisították azokat – tehát a modern etnológia filológiai megalapozott forráskritikája is jogosan illeti az evolucionizmust.

Hogy ez a filológiai igény kétségkívül nem csupán a jelenkor monopóliuma, azt Lucien Lévy-Bruhl itt következő, 1922-ből származó idézete is alátámasztja:

Amikor a [terep]kutatók a berendezési tárgyakat, szokásokat, hiedelmeket, amelyeket megfigyeltek, rögzítették, akkor – hogy is lehetett volna másképp? – azokat a fogalmakat használták fel, melyek a leírandó valóságnak látszólag megfeleltek. Mivel azonban ezek a fogalmak az európai mentalitás

logikai atmoszférájából származtak, a kifejezés meghamisította azt, amit visszaadni szeretett volna.

*Fordítók, megrontók* [’Traduttore, traditore’]: a példák erre igen számszak. A láthatatlan lény vagy inkább lények jelölésére, melyek a testtel együtt a primitív ember személyiségét alkotják, majdnem minden megfigyelő a ’lélek’ szót használta. Ez az alkalmazása egy a primitív ember előtt ismeretlen fogalomnak sok zavart és félreértést okozott. Egy egész elmélet, mely régebben nagyon kedvelt volt és még ma is számos követővel rendelkezik, azon a hallgatólágos feltételezésen alapszik, hogy a primitívek-nél egy a mienkéhez hasonló ’lélek’ vagy ’szellem’ létezik. Ugyanígy áll a helyzet a ’család’, ’házasság’, ’tulajdon’ kifejezéseknél. A kutatóknak ezeket a kifejezéseket kellett használniuk arra, hogy olyan szokásokat írjanak le, melyek látszólag feltűnő analógiát mutattak fel a mieinkkel; de a figyelmes tanulmányozás itt is azt mutatja, hogy a primitívek kollektív elképzeléseit nem lehet hamisítatlanul a mi fogalmaink keretei közé szorítani. (Lévy-Bruhl, 1966: 340)

Azzal szemben, ami az 1. pont alatt negatívumként jelent meg, a következő az érvényes: szó sincs arról, hogy a mítoszt *felváltaná* a logosz: a mitikus gondolkodás univerzális (Leenhardt, 1949: XIXf); az archaikus mentalitás sohasem tűnik el teljességgel (Cazeneuve, 1963: 33), lásd az antiintellektuális tanok népszerűségét a jelenben (erre utal Lévy-Bruhl már 1910-ben [Lévy-Bruhl, 1926: 453]); valamennyi szellemi tevékenységünk egyszerre racionális és irracionális (Lévy-Bruhl, 1926: 455) – azonban kétségkívül kultúránként változó dominanciával.

Mint ahogy Lévi-Strauss utalt rá, a nyelvi univerzálék az emberi agy univerzálisan azonos neurális szerveződését bizonyítják: az esetleges kognitív különbségek nem lehetnek tehát biológiailag meghatározottak (Hallpike, 1984: 15), az írásbeliség nélküli társadalmak tagjai *nem* rendelkeznek másmilyen, primitívebb fajtájú aggyal, mely alacsonyabb intelligenciaszintet feltételezne (Hallpike, 1984: 15).

Mint ahogy szintén Lévi-Strauss hangsúlyozza: a szellemi folyamatok mikéntje az írásbeliség nélküli népeknél nem másmilyen, mint „nálunk” (Lévi-Strauss, 1973: 25), ők is elgondolkodnak (Finkelkraut, 1989: 25), az ő „vad” gondolkodásuknak is vannak formailag nézve „megszelídített” aspektusai (Lévi-Strauss, 1973: 253): „a dolgokból és élőlényekből alkotott osztály-képzésük révén ők is rendet akarnak teremteni a világmindenségben” (Lévi-Strauss, 1973: 21), melynek során „igen komplex és ellentmondás nélküli osztályozó rendszereket hoznak létre (Lévi-Strauss, 1973: 55):

A Navaho-indiánok, akik magukat ’nagy klasszifikálóként’ állítják be, az élőlényeket két kategóriába osztják fel, aszerint, hogy rendelkeznek-e beszéddel vagy sem. A beszéd nélküli élőlények állatokból és növényekből tevődnek össze. Az állatokat három csoportra osztják: ’járók’, ’repülők’

és 'csúszó-mászók'; mindegyik csoportot kettősen osztják fel: 'a földön utazók', 'a vízen utazók' egyfelől, valamint 'nappal utazók' és 'éjjel utazók' másfelől. A 'fajták' felosztása, mely e módszerrel létrejön, nem mindig azonos az állattanéval. [...] Egymáshoz rendelésük ugyanis részben relatív nagyságukon alapul, részben helyükön a színek felosztásában és funkciójukon a mágiában és a rítusokban (Lévi-Strauss, 1973: 54).

Okokat keresnek és a természetet akarják uralni, ami részben ragyogóan sikerül is nekik. Lévi-Strauss idéz is példákat írásbeliség nélküli törzsek gazdasági és ökológiai bölcsességére:

A természet adományainak kihasználása, melyekkel a hawaii-i bennszülöttek rendelkeztek, majdnem maximális volt; sokkal intenzívebb, mint amivel a mai kereskedelmi korban találkozunk, mikor is a pillanatnyilag anyagi hasznot ígérő kis számú terméket észszerűtlenül kizsákmányolják, és ezzel párhuzamosan gyakran minden mást figyelmen kívül hagynak és tönkretesznek (Lévi-Strauss, 1973: 13).

A Coahuilla-indiánok, akik több ezren voltak és Dél-Kalifornia sivatagi régiójában laktak, ahol ma néhány fehér család csak nehezen tudja életét tengetni, a föld természetes gazdagságát alig tudták kimeríteni; ők bőségben éltek. Ezen a látszólag szegény területen nem kevesebb, mint 60 tápláló növényt ismertek és 28 továbbit narkotikus, stimuláló és gyógyító tulajdonságokkal (Lévi-Strauss, 1973: 15).

Hogy melyik gondolkodás járul inkább hozzá, hogy az emberiség túlélhessen, azt csak a jövő mutatja majd meg...

Másrészről azonban a fejlődéseméletet *jogtalanul* kárhoztatják, amennyiben ellenzői igyekeznek bebizonyítani, hogy a mitikus és a tudományos gondolkodás egyenértékű („a tudás gyarapodásának nem két stádiumáról vagy fázisáról van szó, mivel mindkét út egyenlő mértékben érvényes”, így Lévi-Strauss [1973: 35]), el akarják vitatni a mitikus gondolkodás *tartalmi* irracionálisát s tudományos tarthatatlanságát. Lévi-Strauss ezt bizonyos írásbeliség nélküli társadalmaknak mind a klasszifikációi, mind a mágikus gyógyító praktikái kapcsán megkísérli:

Az Egyesült Államok délkeleti részének indiánjai számára a patológikus jelenségek az emberek, az állatok és a növények közötti konfliktus következményei. Az emberek elleni dühükből küldték az állatok az emberekre a betegségeket, az emberekkel szövetséges növények erre a gyógynövények létrehozásával válaszoltak. Fontos, hogy minden fajtanak specifikus betegsége vagy specifikus gyógynövénye van. Így a Chickasaw-indiánoknál a gyomor bajok és a lábfájások a kígyóhoz tartoznak, a hányás a kutyaéhoz, az állkapocsfájdalmak a szarvashoz stb. (Lévi-Strauss, 1973: 192).

A szibériai törzsek által orvosi célokra felhasznált természeti javak pontos megjelölései és a nekik tulajdonított specifikus hatások mutatják azt a gondosságot, találékonyságot és részletekbe menő figyelmet, illetve megkülönböztetésekre irányuló fáradozást, melyet az ilyen típusú társadalmak megfigyelőinek és teoretikusainak ki kellett fejteni. Pókokat és fehér kukacokat vesznek be (az itelmeneknél és a jakutoknál termékletlenség ellen); fekete ganajtúrót (az oszétoknál veszetség ellen), stb. (Lévi-Strauss, 1973: 19f).

Azt fogják ennek ellene vetni, hogy egy ilyen tudomány a gyakorlatban aligha lehet hatásos. Csakhogy ez a tudomány szorosan véve nem is gyakorlati irányú [azaz nem irányul „eredményre” (Lévi-Strauss, 1973: 253), H. A.] Szellemi igényeknek felel meg, a szükségletek pusztá kielégítése előtt vagy helyett.

Voltaképpen nem arról van szó, hogy megtudjuk, vajon a harkálycsőrrel való megérintés révén a fogfájás elmúlik-e vagy sem, hanem sokkal inkább arról, hogy lehetséges-e valamilyen vonatkozásban a harkálycsőrt és az emberi fogat ’összehozni’ (a terápiás szabály, amely ezen az összehozáson alapszik, csak egyike az alkalmazási lehetőségeknek), és a dolgok és élőlények ilyen csoportosításával megalapozni egyfajta rend kezdetét a világmindenségben. (Lévi-Strauss, 1973: 20f)

Ahelyett tehát, hogy a mágiát és a tudományt ellentétekként kezelnénk, jobban tennénk, ha párhuzamba állítanánk őket mint a megismerés két fajtáját, melyek ugyan elméleti és gyakorlati eredményeiket illetően nem egyformák (e szempontból ugyanis a tudomány kétségtől több eredményt mutat fel, mint a mágia, noha a mágia annyiban a tudomány magva, amennyiben elvétve az is ér el eredményt), de egyformák azon szellemi folyamatokat illetően, melyek mindkettőnek előfeltételei. (Lévi-Strauss, 1973: 25)

Lévi-Strauss érvelése során a következő stratégiákat alkalmazza, amelyek az archaikus és a tudományos gondolkodás kognitív egyenrangúságát vannak hivatva fondorlatosan bebizonyítani – ideologikus megfontolásból: 1. Állítja, hogy a gyógyító eszközöket elsődlegesen nem gyógyító céllal vetik be, hanem a klasszifikáció céljából; 2. ezáltal elkendőzi a tartalmi irracionálisitást a gyógyítás során irreleváns formális racionalitással: állítólag az a fontos, hogy egymáshoz rendelkeznek, rendet teremtsenek, és nem az, hogy az egymáshoz rendelések tarthatók-e vagy sem; 3. elhallgatja, hogy ha az általa említett praktikák „helyel-közzel sikeresek”, akkor ez csakis spontán gyógyuláson és/vagy (auto)szuggesztióon múlhat (ami a maga részéről gyakran az úgynevezett gyógyító transzállapoton alapszik), s nem a konkrét alkalmazott eszközökön.

Hogy itt kivételesen gonoszkodva és polemikusan egy gyakorlatias érvet fordítsak Lévi-Strauss ellen: valószínűtlen, hogy ő maga, ha lenne választá-

sa, a „helyel-közzel” valószínűségére bízna magát, ahelyett, hogy felkeresne egy orvost... (Marschall, 1993: 18)

Ez minden bizonnyal az egyetlen pont, ahol a gondolkodás e két fajtájával kapcsolatban szabad és szükséges értékítéletet nyilvánítani: a tudományos gondolkodás, a technológia, a célirányos racionalitás annyiban és oly mértékben van fölényben az archaikus gondolkodással szemben (de csak annyiban és oly mértékben), amennyiben megkönnyíti az emberi létet, megszabadít az éhezéstől és szenvedéstől és emberhez méltóbb életet tesz lehetővé; az archaikus gondolkodás annyiban és oly mértékben alárendelt, amennyiben minderre kevésbé képes.

Hogy ismét visszatérjünk az evolúciós elmélet ellenzőihez: ahelyett, hogy a mitikus gondolkodás másságát, annak „idegenszerű jellegét eltüntetni akarnánk” (Jamme, 1991b: 127), inkább el kellene ismernünk és megmagyaráznunk – többek között azt kellene megmagyaráznunk, hogy az írásbeliség nélküli népek vajon elméletben hogyan boldogulnak a balsikerekkel, amiket valószínűleg korántsem vesznek félvállról.

Összefoglalva: Anélkül, hogy kitennénk magunkat az etnocentrizmus, az eurocentrizmus és a rasszizmus vádjának, feltételezhetjük, hogy a mitikus gondolkodás az írásbeliség nélküli népeknél erőbben dominál(t), mint az iparosított társadalmakban, ha szem előtt tartjuk a következő pontokat:

1. A mitikus gondolkodás dominanciájával jellemzett írásbeliség nélküli népek fogalma voltaképpen egy eszmei képzetnek felel csak meg: csupán „civilizatorikus” érintetlenségük mértékében érvényesek rájuk a mondottak, hiszen minden, bármennyire is tradicionális társadalom állandó történelmi változásnak van kitéve, különösen a mi globalizálódó korunkban. Ez viszont azt jelenti: mindenekelőtt egy elmúlt állapotról van itt szó, részben múltbéli kultúrákról. Vegyük tudomásul, amit Lévy-Bruhl már 1910-ben megfogalmazott: „a természeti népek intézményeit és vallási meggyőződéseit [...] a fehérekkel való érintkezés már megrendítette, és [...] szellemiségüket, valamint nyelvüket többé-kevésbé rohamos felbomlás fenyegeti” (Lévy-Bruhl, 1926: 342).

2. A mitikus gondolkodás dominanciája nem biológiailag, hanem kulturálisan meghatározott: függvénye mindenkori szociokulturális környezetüknek, pontosabban: bizonyos társadalmi és természeti ingerek hiányának (Hallpike, 1984: 57). Például: a. A gépek hiánya miatt nem fejlődik a mechanikus okság fogalmaiban való gondolkodás (Hallpike, 1984: 162). b. Az emberek által létrehozott környezet állandóan meglep bennünket, és ezáltal arra kényszerít, hogy különbséget tegyünk látszat és valóság, szubjektív és objektív között.

Nekünk, emberek által létrehozott környezetben számos szokatlan tárggyal és fogalmi szituációval együtt élő európaiaknak, állandóan különbséget kell tennünk 'lenni' és 'látszani' között: a nagy fadarab könnyű fából váratlanul kevesebbet nyom, mint a kisebb fadarab nehéz fából; a viszonylat

a szubjektíve megélt tartam és az órával mért idő között; a bámulatosan sok festékdoboz, amit venni kell, hogy egy darab falat bemázoljunk vagy a számos csésze, amit egy bizonyos kancsóból meg lehet tölteni, és a többi. Ezért állandóan azzal a szükségyszerűséggel találjuk szemben magunkat, hogy érzéki benyomásainkat operatív módszerekkel korrigáljuk, és így módon különbséget tegyünk a világ érzékszerveink által közvetített *képe* és a kognitív konstrukciók által kijavított világ között (Hallpike, 1984: 487f).

c. A környezeti függésnek ugyanezen tézisért erősíti az alábbi megfontolás is: Ha bizonyos írásbeliség nélküli népek csak 3-ig terjedő számokat ismernek (Beit, 1965: 103), akkor ez azért van, mert a számok számukra csak csekély jelentőséggel bírnak, de ez még nem jelenti azt, hogy ne lenne mennyiségérzékük, mely lehetővé teszi számukra annak megállapítását, hogy például a nyájból hiányzik egy állat (Beit, 1965: 103.) d. A környezet megváltozása, úgy tűnik, a racionális gondolkodás dominanciáját erősíti. Piaget egy bizonyos intelligenciatesztje, amely azt vizsgálja, hogy mennyiben befolyásolják a változatos érzéki benyomások azonos tömeg, hossz, szám stb. esetén az azok megismeréséről vallott véleményt, a radikális környezetváltozáson átesett személyeknél különböző eredményekhez vezetett: „Az elvándorlás a dél-olasz vidékről az iparosodott Genfbe a megismerőt teljesítmény jelentős fokozódását hozta magával; ez alátámasztja a feltevést, hogy a kognitív fejlődés a technológiailag fejlett társadalommal való érintkezésből származhat” (Ashton, 1984: 79).

e. Szintén a Piaget-féle eredmények kultúrákat összevető eredményeiből vezethető le az is, hogy az iskolázottság döntő lehet a kétfajta gondolkodás mindenkori dominanciájában:

*Minden kultúrán belül* nagy a különbség teljesítmény terén az iskolázott és a nem iskolázott személyek között. [...] *Kultúrák között* azonos fokú iskolázottság esetén csak csekély az eltérés a teljesítőképességben. Kevésbé a társadalom, mint inkább az iskolázottsági fok a döntő a teljesítményt illetően (Scribner, 1984: 316).

Mindezek alapján jogosnak tűnik a következtetés: A mitikus gondolkodás dominanciája nem genetikusan meghatározott, hanem szociokulturálisan, vagy másképp fogalmazva: a tudományos gondolkodás megtanulható (Hallpike, 1984: 579).

3. Még ha kimutathatók is bizonyos párhuzamosságok az írásbeliség nélküli népek gondolkodása és a gyermekekéi között, az előbbi korántsem nevezhető gyermetegnek, vagy másképp fogalmazva: az írásbeliség nélküli népek felnőttjei semmiképpen sem olyanok, mint az iparosodott népek gyermekei. Először is, a magukban véve esetleg gyermeteg gondolkodási folyamatok magas színvonalú készségekké fejlődnek, melyek messze felülmúlják a gyerekekéit (Hallpike, 1984: 57); másodjára és főként: a gondolkodási folyamatok nem azonosítandók a tapasztalattal, a tudással és a bölcsességgel (Hallpike, 1984: 57). Még ha ezek a szűkö-

környezet miatt nyilvánvalóan lehatároltak is (Hallpike, 1984: 572), mégiscsak gyarapodnak az élet során (és tovább is hagyományozódnak), ebből következőleg e kultúrák felnőttjeinek tapasztalati kincse és bölcsessége korántsem nevezhető gyermetegnek: sokkal összetettebb és mélyebb elképzeléseik vannak a valóságról, mint amilyenekkel a gyermekek alapvetően rendelkezhetnek (Hallpike, 1984: 56f).

4. De mi a helyzet azzal a váddal, miszerint az írásbeliség nélküli népek megrekedtek a kőkorszakbeli emberek kognitív szintjén? Először is: nem tudhatjuk, vajon a történelem előtti emberek rendelkeztek-e olyan komplex és differenciált kollektív képzetekkel mítoszról, rítusokról és kozmológiáról, mint a történelmi idők tradicionális írásbeliség nélküli társadalmai. Továbbá, vajon a „kőkorszakbeli” kifejezés szidalomnak tekinthető-e? A kőkorszak namíbiai művészetéről például a következőket olvasom:

Az ország egy szabadtéri képtár: szikláit a kőkorszaki kultúra festményei és domborművei borítják [...]. Namíbia déli részén egy [...] barlangban vésett köveket találtak, melyeknek korát [...] 27000 évre lehetett becsülni. (Így kb. 10000 évvel régebbiek, mint a festmények Lascaux-ban!) [...] Egyértelmű, hogy ezen kőkorszaki műalkotások alkotóit nem lehet egyetlen embercsoportra korlátozni. Viszont megfordítva kijelenthető az is, hogy minden bizonnyal nomád emberek megnyilvánulási formáiról van szó, akik kőkorszaki körülmények között éltek. Sok bizonyíték támasztja alá, hogy a busmanok, azok a vadászok és gyűjtögetők, akik hosszú idővel a bantu bevándorlás előtt Afrika déli részében éltek, felelősek e műalkotások jelentékeny részéért. Ezeket a busmanokat a 18. századtól kezdve odaérkező európaiak állatoknak ('desert animals') tartották és lemészárolták. [...] A dél-afrikai sziklaművészet jelentős része számunkra örökké megmagyarázatlan fog maradni. Akik meg tudnák őket magyarázni, elpusztultak a modernitás gőzhangere alatt. Vannak értelmezők, akik leegyszerűsítik a dolgot. Azt állítják, hogy a busmanok olyanok voltak, mint a gyerekek, és kulturális megnyilvánulásaik gyerekrajzokként és -firkálmányokként értelmezendők. Különleges értelem után kutakodni fölösleges. A dél-afrikai kutató, David Lewis-Williams ellenkező véleményen van. Azt mondja: Képzeljük el Leonardo da Vinci *Utolsó vacsoráját*. Képzeljünk el továbbá egy szemléltőt is, aki megelégszik azzal, hogy az esztétikus részleteket magasztalja vagy az apostolok reneszánsz ruházatát írja le. Aki nem tudja, hogy ez a kép a legfontosabb szentség első megjelenését ábrázolja, és hogy a nyugati vallásalapító utolsó óráiról számol be, az nem veszi figyelembe a festmény alapvető üzenetét. Így járunk el valószínűleg mi is a sziklaművészettel. Csak sejthetjük, hogy valamilyen vallási életösszefüggéssel kapcsolatos. [...] E képtár mellett, melyről szó volt, Namíbiának van még egy szabadtéri műalkotása: egy gigászi lyuk a földben, melyből hetenként egymillió tonna követ emelnek ki. Egy egész város eltűnhetne ebben a lyukban, a kölni dómmal

egyetemben. Ebből a lyukból származik a namíbiai államháztartás 20%-a. A világ legnagyobb uránbányájáról van szó: Rössingről. A bánya környékén sülyed a talajvíz szintje, a nara-gyümölcs elszárad. Ez egy dinnyeszerű vad gyümölcs, ami a busmanok eledele volt.

A namíbiai utazó hazarepülés közben eltűnődik: voltaképpen különös dolog. A primitívek 27000 éven keresztül festettek, véstek, ránk hagyva ezzel világképük univerzumát, ami előtt tátott szájjal állunk, álmélkodunk és nem értjük. A 20. század modernjei örökök hagyják Namíbiában – ha majd órájuk lejár – Afrika legnagyobb lyukát és a legveszélyesebb hulladékot, amit az emberiség valaha is látott. Ki itt a primitív valójában?” (Gronemeyer & Lamparter, 1992: 12f).

5. A kérdés, hogy egy közösségben a gondolkodás melyik fajtája a meghatározó, nem érinti semmi módon e közösség és az egyes emberek erkölcsi és emberi értékét: mitikus gondolkodás vagy nem az, több vagy kevesebb – ennek semmi köze az ember méltóságához.

Összefoglalólag: indokolt igazat adnunk Hallpike nézetének. A mitikus gondolkodás problémájára a múltban és a jelenben egyként rátelepszik a politika – bizonyos Viktória-korabeliek (Morgan, Tylor, Frazer) részéről a maguk kritikátlan leereszkedésével – és manapság a kritikátlan eltökéltséggel (többek között a rossz lelkiismeret okán, amelyre Európa gyarmatosító múltja ad okot, mint Finkelkraut megjegyzi [1989: 6]), a mitikus gondolkodás kognitív egyenrangúságát, sőt fölényét illetően (Hallpike, 1984: 16). Ezért itt az ideje, hogy jobbos és balos előítéletek (gyerekek vs. nemes vadember) nélkül, tudományos és morális józansággal vegyük szemügyre a mitikus gondolkodást az írásbeliség nélküli népeknél. Ehhez mindenekelőtt Lévy-Bruhl életművének ismerete szükségeltetik.

## **2.2.2. Lucien Lévy-Bruhl és a participáció elve**

LUCIEN LÉVY-BRUHL személyéről egyelőre csak annyit, hogy a Sorbonne-on filozófiaprofesszor volt, emellett azonban szociológus is, aki hat könyvben foglalkozott a „primitív mentalitással”. A párizsi egyetem néprajzi intézetnek megalapítója volt.

Lévy-Bruhl szerint a mitikus és a tudományos gondolkodás közötti különbség két fő területen mutatkozik meg: a kauzalitásén és a participációén (Aldrich, 1931: 73). Mindehhez bevezetésül három példa következik.

A kauzalitás mitikus értelmezése valószínűleg az analogikus és a szimpatetikus mágián keresztül szemléltethető a legkönnyebben. Ha például az ausztrál aboriginálok a mágia segítségével esőt kívánnak előidézni, akkor mindazt utánozzák, ami egy igazi felhőszakadásnál történik, beleértve saját cselekedeteiket is (Lévy-Bruhl 1949: 144). Azért beszélhetünk itt analogikus mágiáról, mert az analógia, a



felhőszakadásnak és a maguk majdani viselkedésének fiktív „képe” a „leképzettet” hitük szerint elő fogja idézni, valósággá fogja változtatni. Ha viszont egy aboriginál a lándzsáját beledöfi egy már jelen nem lévő kenguru lábnyomába, akkor ezzel előlegezi és biztosítja, hogy magát az állatot is el fogja találni, ugyanis amit egy élőlénynek egy része vagy akár csupán a nyoma „elszenved”, azt az egész, az élőlény maga is el fogja szenvedni (sympathos = együtt-szenvedés, együttérzés) (Lévy-Bruhl 1949: 90f, 143).

Az analogikus és a szimpatetikus mágiában, illetve azok hatásosságában mármost azért hisznek, mert eleve feltételezik, hogy az ábrázolt tárgyban a kép, a rész az egészben participálódik, s emögött az a még messzebbre vivő elképzelés fedezhető fel, hogy kép és tárgy, rész és egész lényegüket tekintve azonosak. A mitikus, mágikus kauzalitás alapját eszerint a participáció feltételezése alkotja. Tiszta formában ezt például az egyén és a totem között fennálló participatív viszonyon tanulmányozhatjuk. Egy totemisztikus társadalom tagjai a totemükben participálnak (Jamme, 1991b: 96), azaz abban az állati vagy növényi lényben, amelynek a nevét hordják (Lévy-Bruhl, 1926: 70), és amellyel azonosnak érzik magukat (vagy – később – amely utódjainak vélik magukat [Cazeneuve, 1963: 32]). Például a bororók – egy észak-brazíliai indiántörzs – büszkéek arra, hogy totemállatukkal lényegileg azonosak, s így maguk is vörös papagájok. Lévy-Bruhl hozzáfűzi: „Ez nem név, amit maguknak tulajdonítanak, nem rokonság, melyet állítanak. Amit meg akarnak értetni az emberrel, az a lényegi azonosság” (Lévy-Bruhl, 1926: 58) Azt, hogy egy ma élő népcsoportnak is lehet az az elképzelése, hogy a totemállatuktól származnak, a következő beszámoló bizonyítja a jelenkori Szibériából:

Valamikor azután valaki el fogja mesélni a történetet arról, hogy Szibériában, az Ob folyama mentén él két nép, akik hiedelmeikben abból indulnak ki, hogy Isten, legyen az bármilyen, ősidők előtt a mennyei medvét egy kötélén lebocsájtotta a Földre, mire az állat egybekelt egy emberi asszonnyal és vele a vogulok és az osztjákok őseit nemzette.

Egy fiatal asszony, meséli egymásnak a vogulok egy különös ritmusú és furcsa nyelvi képekkel megtűzdelt dalban, bogyókat szedni ment és eltévedt. Rövid ideig mendegélt vagy hosszú ideig, és amint így mendegélt, egy medvebarlanghoz ért. Belépett, mire a medve ránézett, orrával beljebb tolta, keresgélt a párnájában, előszedett egy gyökeret, bedugta a nő szájába, aki meg is ette azt. A nő módfelett álmosná válván lefeküdt és álomba merült. Hosszú tél volt-e az vagy egy rövid tél, akárhogy is, ő végigaludta egyetlen szünet nélkül, míg a medve nedves pofájával meg nem lökte és fel nem ébresztette. Az asszony felkelt, és amikor kilépett a barlangból, már régen nyár volt. A medve utána ment, felszólította, hogy legyen a felesége. Hová menjek, kérdezte a nő, mert én összeházasodom veled. És együtt éltek,

rövid időt-e vagy hosszút, egy lányuk született nekik és egy fiuk (Stalder, 1989: 77).

Mindenesetre Claude Lévi-Strauss megkísérelte bebizonyítani a totemizmus-elmélet tarthatatlanságát (ő csak úgynevezett totemizmusról beszél), s ehhez három érvet sorakoztatott fel. Először is a totemizmus állítólag csak a klasszifikálás speciális esete (Lévi-Strauss, 1973: 78). Figyeljük itt meg ismét az elkendőzés stratégiáját: a tartalmi irracionalitásnak el kell tűnnie a formális racionalitás mint voltaképpeni lényeg mögött. Hogy azonban a totemizmusnál (legalábbis szintén) rítusokról és vallásos hiedelmekről van szó, az alkalmasint Lévi-Strauss ellenére vagy vele egyetértésben is megfelel a néprajzi kutatások aktuális állásának: „Ez a megközelítés [...] mellőzi [...] a rítusra jellemző normákat. Általában a totemikus cselekvésmódok a rítusok és hiedelmek formájában öltenek testet” (Bonte–Izard, 1991: 710).<sup>3</sup>

Lévi-Strauss második érve a totemizmus-elmélettel szemben egy tisztán definíciós kérdés körül forog. Azt állítja, hogy totemizmusról csak akkor beszélhetünk, ha minden ismertetőjegye együttesen jelen van, mégpedig: egy állat- vagy növény-név, tilalmak az illető fajt illetően, házassági tilalmak azokat illetően, akik ugyanazt a nevet hordják. Mivel mármost empirikusan bizonyított, hogy ezek a jegyek nem mindig fordulnak együtt elő, szoros értelemben vett totemizmus nem létezik (Lévi-Strauss, 1973: 116f). Mint minden érvelésben, ami nominális definíción alapszik, ebben is van egy önkényesen tételezett elem: épp ennyi joggal, sőt valószínűleg akár több joggal is állítható, hogy már az első vagy a második jegy elégséges feltételét jelenti a 'totemizmus' megjelölésnek, hiszen mindkettő mögött felfedezhető a reális definíció szerinti egyedüli lényegi képzet, az azonosság a totemmél, vagy legalább is a tőle való származás.

A harmadik érv: a kapcsolatot egyén és a növény vagy az állat között nem általában, a törzs valamennyi tagjára vonatkozóan tételezik fel, hanem csak bizonyos személyekkel kapcsolatban (Lévi-Strauss, 1973: 95). De ha már áll, hogy „sok személy [Melanézia bennszülöttei között, H. A.] evési tilalmakat tart be, mert mindegyikük azt hiszi, hogy ő egy állat vagy egy növény” (Lévi-Strauss, 1973: 93), akkor participáció játszik szerepet, akár egy egész csoportot illetően, akár nem.

Ezek után a bevezető példák után fejtsük ki részletesebben a mitikus kauzalitás és a participáció fogalmát.

A kauzalitás mitikus felfogását az a meggyőződés jellemzi, hogy először is véletlen nem létezik, másodsorban, hogy minden mindennek az oka lehet, s harmadjára, mint ahogy már érintettük, a participáció mitikus képzetén alapszik.

Előbb arról a felfogásról, hogy véletlenek nincsenek. Az analogikus és a szimpatetikus mágia csak kettő az eszközök közül, amelyekkel az ember befolyásra akar szert tenni, egy különös esete a kauzális gondolkodásnak, amely egyes

<sup>3</sup> Jeney Éva fordítása.

eseményeknél a természetes okok helyett természetfelettieket, okkultakat, titkozatosakat és ezek hatásait tételezi. Ezeket mármost nemcsak a csoport érdekében vetik be, hogy például szerencséről gondoskodjanak a vadászat során vagy hogy az ellenséget visszaverjék – minden esetben feltételezik ezeket az okokat, ha szokatlan dolog történik (Lévy-Bruhl, 1966: 18), mindenekelőtt betegség és halál esetén:

Mindenfajta betegséget, a legártalmatlanabbat és a legkomolyabbat is kivétel nélkül az ellenség rosszakarató befolyásának tulajdonítanak, aki lehet ember, de szellem is. [...] A láthatatlan behatásokat, melyekkel a primitív mentalitás állandóan foglalkozik, röviden három kategóriába lehet sorolni, melyek egyébként gyakran összefonódnak. Ezek az elhunytak szellemei – szellemek a szó legtagabb értelmében, akik a természetes dolgokat elevenné teszik: állatokat, növényeket, élettelen lényeket (folyókat, sziklákat, tengereket, hegyeket, ember által előállított tárgyakat stb.) –, és végül boszorkányságok vagy varázslatok, melyek varázslók cselekedeteiből származnak. [...] Bentley elbeszéli, hogy Whitehead egyszer munkásai egyikét egy esős napon a hideg szél kellős közepén látta ülni. Felszólította, hogy menjen haza és öltözzék át. De az ember ezt adta válaszul: „Az ember nem a hideg szélből hal meg, az nem jelent semmit. Az ember csak akkor lesz beteg, vagy hal meg, ha elvarázsozták. (Lévy-Bruhl, 1966: 22, 44)

Ha azonban minden rendkívüli dolog akaratlagosan, szándékoltnak történik, akkor nincs véletlen: minden (személyileg meghatározott) szükségszerűséggel történik:

Tully River bennszülöttei [...] elhatározták, hogy Clump Point egy bizonyos lakóját a következő okból fogják megölni: az összejövetelkor múlt vasárnap ez az ember egy lándzsát hajított egy fa koronájára, az onnan visszapattant és egy öregembert a nyakán halálosan megsebesített. A szerencsétlen, aki a lándzsát hajította, egy „gyógyító” volt, senki se tudta az áldozat törzsének tagjait meggyőzni róla, hogy rokonuk halálát nem e gyógyító boszorkánysága okozta [...], a misszionárius sohasem tudta volna megértetni velük, hogy csak egy egyszerű balesetről volt szó. Mindig csak azt kérdezték volna: Mért esett a visszapattanó lándzsa éppen ennek az öregembernek a nyakára és nem elébe vagy mögéje? (Lévy-Bruhl, 1966: 26f).

Ennek a racionális gondolkodás felől irracionálisnak tartható magatartásnak az esetében is látjuk azonban, hogy okot keresnek, mely egyben azt is jelenti: itt is jelen van az oksági magyarázat szükséglete, tehát valami, ami önmagában racionális (Lévy-Bruhl, 1949: 32f).

Akárcsak Vico felismeréseivel összefüggésben, ezen a ponton is felfedezhetők a megfelelések a mitikus gondolkodás és irodalom között. Az irodalmi művekben következetesen érvényesülő szükségszerűség uralkodik, ebben az értelemben ott

sem létezik véletlen. Ennek kapcsán másodrendű, hogy ez a szükségszerűség kauzális-e avagy finális; ha kauzális, hogy reálisan, evilágilag lehetséges-e vagy sem; ha finális, hogy az egyes elemek tudatosan vagy öntudatlanul vannak-e célirányossá téve; hogy a finalitás az irodalmi élmény alatt vagy csak az elméleti reflexió kapcsán válik-e bennünk tudatossá. Az irodalomban, eltekintve bizonyos abszurd-összefüggéstelen dadaisztikus és szürrealista technikáktól, minden motivált (még az aleatórikus, önkényes, fantáziadús asszociációkon alapuló technikák is lényegüket illetően, azaz *mint* aleatórikusak nagyon is szándékoltak, a művész szemszögéből szükségszerűek). Konkrétabban: kauzálisan persze csak történetek eseményei lehetnek motiváltak („esemény” mindaz, ami egy történetben történés, cselekedet és beszéd). Realista művekben nagyon is lehetségesek véletlenek, ezek azonban vagy szintén kauzálisan „vannak levezetve” (például egy későbbi véletlenszerű találkozás okaként még jó időben és látszólag funkciómentesen épülnek be a történetbe), vagy pedig a művészi szándék motiválja őket finálisan (például a véletlen szerepét dokumentálják a világban). A művész szándéka az is lehet, hogy élethez való hasonlóságot, „valósághatást” (*l'effet de réel* R. Barthes-nál) idézzon elő az alakok és a dolgok küllemének megmagyarázatlan véletlenszerűségeivel, a karakterek „lekerékítségével” (*roundness* E. M. Forster-nál), vagy akár az olyan epizódokkal, melyek a történetben eleve csupán *véletlenül* bukkannak fel. Persze a fantasztikus, más-világi történetekben az oksági szükségszerűség például mágia, varázslás és csodák esetében csak látszólagos, de ami fontos, az ennek a magában véve lehetetlennek, tehát minden, csak nem szükségszerűnek a *valószerűsége*: a tudatos művészi ábrázolás hihető, bármennyire is tisztában vagyunk az ábrázolt dolog ellenkezője felől, az eseménysor szükségszerűnek *tűnik*. A 3. részben (3.2.3.) látni fogjuk, hogy az irodalommal szembesülve csak a formális mozzanat a fontos, a megokoltság; tartalmilag a szükségszerűség megengedőbb alapelve működik. Nem-pragmatikus, nem történeteket elbeszélő, főként lírai műveknél persze kauzális összekapcsolódásról nem lehet szó, a lírában gyakran és jellemzően még fogalmi, gondolati összefüggésről, az egyik „gondolattól” a másikig átvetető szükségszerűségről sem. De bármilyen „lírai ugrásokra” (Hegel) kerüljön is ennek kapcsán sor, minden szót „jól eltaláltként” fogunk fel: a költő mint első olvasó minden szót, ha nem is tudatos szándékkal, egy általa megcélzott hatásra való tekintettel illesztett be, végső soron „funkcionálisként”, mint e hatást szolgálóként hagyta bent a szövegében: legalábbis finálisan, a célba vett művészi, esztétikai hatás felől nézve az irodalmi műben minden motivált. Igaz ugyan, hogy ezeket a finális motiváltságokat mint olyanokat csak a megélés során újra meg újra fellépő elméleti reflexió keretében tudatosítjuk, viszont ez a reflektáltság a maga részéről szétrombolja a *kauzális* szükségszerűség egy bizonyos fajtájának azt a képzetét, amely az illuzív megélés során létrejön: mi csak *úgy véljük*, hogy valaminek éppen így kellett történnie, mivel azt látszólag az ábrázolt világ, a benne szereplő alakok és a benne uralkodó viszonylatok lényege éppen ezt diktálja. A reflexió során

azonban legtöbbször kiderül, hogy a kiválasztott esemény épphogy választott, a mindenkori művészi egyéniség diktálta, s így csak afelől szemlélve volt szükség-szerű. Csakhogy, mint mondtuk, itt nem a szükségszerűség különböző fajtái, árnyalatai és „helyei” a fontosak, hanem az erre vonatkozó párhuzam a mitikus gondolkodás és az irodalom között: semmi sem kielégítő és belátható, sőt – tekintettel az irodalmi művek mindvégig érvényesülő finális motiváltságára –, még személyes ok nélkül sem. Nem létezik véletlen. Általában azonban ennek kapcsán nem beszélnek a mitikus gondolkodás *behatásáról*, egyfelől ugyanis a személyes finális meghatározottság, mint az imént említettük, nem a közvetlen megélésben, hanem csak az elméleti utólagosságban mutatkozik meg; az archaikus gondolkodási mód behatását ezzel szemben éppen hogy a nem-reflektált megélésben tudjuk tetten érni, bármennyire is modifikálhatja a ráció ezt a behatást. Másfelől az áttetsző és belátható kauzális meghatározottság, amennyiben ez az irodalomban kimutatható, minden bizonnyal az *általános* emberi magyarázatkereső szándék fikciós, irreális kielégülése: ha úgy tetszik, ez racionális lényegi jellemzője az archaikus és a racionális gondolkodásnak. Ezért itt inkább *analógiáról* beszélnek az írásbeliség nélküli társadalmak és a világ, illetve a „modern” befogadók és az irodalom közötti a viszonylatot illetően: a világ, illetve az irodalom mindkét alanytípus szemében egyként szükségszerűen megszabottnak tűnik – ellentétben a mindennapi világ arculatával, ahogyan az a nem-archaikus társadalmak esetében áll – át- meg áthatva levezethetetlen, megmagyarázhatatlan, véletlenszerű dolgokkal. A mitikus gondolkodási mód behatásáról csak a megengedőbb szükségszerűségi princípium már említett és később még kifejtendő esetében lehet beszélni, jelesen a Grimm-típusú tündérmesénél, amelyben (ezt is még alá kell támasztanunk) minden, a köznapokban mégoly véletlenszerűnek tűnő történés is mint egy explicit módon sohasem említett transzcendens hatalom akarata, végső soron tehát mint egy személyesen irányított esemény kerül ábrázolásra. Ennyiben a mesében egyértelműen mitikus gondolkodás van működésben.

És most szóljunk a kauzalitás mitikus felfogásával kapcsolatos másik nézetről, miszerint minden oka lehet mindennek.

Az archaikus társadalmak tagjai minden rendkívüli eseményt hihetőnek és nagyon is megokoltnak tartanak, mivel a szellemeknek és a varázslásra született embereknek a természet fölötti hatalmát határtalannak képzelik:

Nincs olyan átváltozás, létrehozatal, távhatás, legyen az bármennyire is különös, bármennyire is érthetetlen, ami e gondolkodásmód számára ne lenne elfogadható. Az ember születhetik sziklától, a kövek tudhatnak beszélni, a tűz nem kell, hogy égjen, a halottak élhetnek stb. Hogy egy nő egy kígyótól vagy krokodilustól teherbe esik, azt mi nem vagyunk hajlandók elhinni: a dolog összeegyeztethetetlennek tűnik a természeti törvényekkel, melyek a szörnyszülések felett is hatalommal bírnak. De a primitív szellemiség, mely intim kapcsolatot tételez fel egy emberi társadalmi csoport és a krokodi-

lusok vagy a kígyók társadalmi csoportja között, nem lát ebben nagyobb nehézséget, mint abban az elképzelésben, hogy a lárva a rovarral, a lepkebáb a lepkével azonos lenne (Lévy-Bruhl, 1926: 338).

Lévy-Bruhl e passzus előtt David Hume-ot idézi, mint annak első megfogalmazóját, hogy minden oka lehet mindennek. Ehhez persze megjegyzendő, hogy Hume a mondottakat kétségtávol nem abban az értelemben gondolta, hogy az ember képes önkényesen, de számára látszólag jogosan okot tulajdonítani minden okozatnak, ami neki vagy kultúrájának éppen 'eszébe jutott'. Valójában az a helyzet, hogy nem látjuk át a kauzális kapcsolatok *szükségyszerűségét*, és ezért a priori, tapasztalás híján minden mindenhez vezethet a szemünkben. A posteriori, tapasztalatok relatív birtokában a számunkra egész bizonyosan nem lehetséges minden, de éppen hogy arról van szó: mi csak a *constant conjunction* tapasztaljuk meg, az állandó együttes előfordulását például a dörzsölésnek és a melegnek, de nem a szükségyszerűséget magát, hogy ti. a dörzsölésből melegnek *kell* következnie. És ha bizonyos írásbeliség nélküli társadalmak bizonyos területeken mindent lehetségesnek, kieszközölhetőnek, tehát az adott körülmények között valóságosnak tartanak, akkor vagy azért, mert vagy hiányzik nekik a tapasztalás, ami segíthetne bizonyos jelenségeket objektíve, racionálisan megmagyarázni, vagy azért, mert a bizonyos okok és bizonyos hatások között kollektíve elképzelt „előzetes összekapcsolások” miatt (Lévy-Bruhl) egyszerűen nem fogadják el a tapasztalás bizonyító erejét.

A fantasztikus, *más-világ*okat elbeszélő irodalommal való magától adódó párhuzamot már érintettük a véletlen-nélküliséggel kapcsolatban. Ebben az irodalomban – természetesen változó „esztétikai távolságtartással” (Edward Bullough), változó komolysággal – mindent „elhiszünk”, addig legalábbis, ameddig *valami-fajta* kauzalitás van uralmon. Minden ok jó, csak az okok hiánya rossz.

Végül a mitikus kauzalitással kapcsolatban és egyben átvezetésként a mitikus participáció részletesebb jellemzéséhez, mutassuk meg, mely értelemben alapul ez a kauzalitásfelfogás a participáció eszméjén.

Mint ahogy bevezető példáink a mitikus kauzalításra (analóg és szimpatetikus mágia) azon alapultak, hogy a kép a maga tárgyán, a rész az egészen participál, a mitikus kauzalitás általában is a participációra vezetendő vissza. Az ugyanis, hogy véletlen nem létezik és hogy a természetfölötti szükségyszerűség bármit előidézhethet, mint kollektív hiedelem csak azért lehetséges, mert „megelőzően” feltételezik azt, hogy minden egyszerre anyagi és nem-anyagi (Lévy-Bruhl, 1949: 5); hogy létezik az eleven szellemi erők folytonossága, amely összeköt egymással láthatót és láthatatlant, holtakat és eleveneket, részt és egészt (Lévy-Bruhl, 1926: 81); hogy a minket körülvevő természetes világ és mitikus világ egy és ugyanaz (Lévy-Bruhl, 1949: 84); hogy a természet és a természetfölötti egymástól elválaszthatatlanok. Röviden: hogy érzékelt világunk a természetfölötti világból részesül, abban participál. Csak akkor gondolhatjuk és hihetjük, hogy az anyagi folyamatokra

gyakorolt határtalan szellemi hatás létezik, ha minden anyagiban szellemi van vagy lehet.

Térjünk rá a participáció közelebbi meghatározásához, ahogy azt Lévy-Bruhl munkáiban kifejtette.

Ennek jelentőségéről talán csak ennyit: Lévy-Bruhl maga úgy vélte, hogy a participáció általa kialakított fogalma és jelensége az, ami tézisei közül a legáltalánosabb elfogadásra talált (Lévy-Bruhl, 1949: 88); hogy a participáció a mitikus gondolkodás legsajátabbját és leglényegesebb vonását alkotja; hogy e fogalom nemcsak a mitikus gondolkodás számára, hanem valószínűleg általában az emberi szellemre nézve is lényegesnek mondható; hogy a logikus gondolkodás ellenpárját és talán annak ellensúlyát képezi (Lévy-Bruhl, 1949: 129). Itt is szembesülünk azzal a jelen könyv számára is alapul szolgáló feltételezéssel, miszerint – távol attól, hogy a mitikus gondolkodást meghatározott embercsoportokra korlátoz-nánk – valójában az emberi szellem alapvető komplexitásából, racionalitásából és irracionalitásából kell, hogy kiinduljunk.

Hogy miről is van voltaképpen szó a participáció esetében, azt a későbbieket előlegezve a „primitív” művészet olyan plasztikáival lehet szemléletessé tenni, amelyek olyan élőlényt ábrázolnak, amely egyszerre ember, krokodil és madár: krokodil feje van, de szárnyai és emberarca is (Leenhardt, 1949: Xf). Ezzel „plasztikusan” érzékelhetővé tudjuk tenni, amit elvont definíciókkal csak körülírni tudunk: a participáció azt jelenti, hogy nem teszünk különbséget magukban véve különböző, közvetlen kapcsolatban nem álló dolgok (Aldrich, 1931: 73) – például kép és tárgya, rész és távoli egész, egyén és totem, stb. – között. A participáció azt jelenti, hogy minden dualitás megszűnik: „A participáció lényege éppen az, hogy minden kettősség megszűnik, és hogy mit sem törődve az ellentmondás elvével, az alany egyszerre ő maga és az a lény amelyből részt kap” (Lévy-Bruhl, 1926: 344); egységet jelent és ennek ellenére különbözőséget. Lévy-Bruhl idéz egy etnológiai beszámolóból:

Egyszer át kellett kelnem egy folyón, amelyben állítólag sok krokodil élt, és megkérdeztem egy öreg bennszülöttet, hogy nem fél-e. „Nem”, felelt az nekem, „egy krokodil sohasem fog megérinteni, ha nem csinált valaki puri-purit ellened (nem varázsolt téged el), és ha valaki ezt megtette, akkor mindenképen el vagy veszve, el fog kapni téged így vagy úgy. Ha nem a krokodil által, akkor más módon.” Így hát a krokodiloknak tényleg nincs jelentőségük.

[Lévy-Bruhl kommentárja:] A veszély másutt van, az állattól magától nincs mit félni, ha az támad, akkor az ember „ki lett neki szolgáltatva”. [...] A varázsló és a krokodil közt olyan kapcsolat jött létre, hogy a varázsló krokodillá vált, anélkül, hogy összekeveredett volna vele. Az ellentmondás elve határozza meg a mi álláspontunkat: a két dolog közül csak az egyik

lehet helytálló: vagy egy a varázsló és a krokodil, vagy két különböző lény. De a logika-előttés gondolkodás egyszerre hozzáidomul mindkét állításhoz (Lévy-Bruhl, 1966: 37).

Ez annyit tesz: Minden lehet egyszerre ő maga és valami más, mint ő maga (Lévy-Bruhl, 1926: 58). Ezért e gondolkodásra nézve áll: lenni annyit jelent, mint valami másban részesülve lenni („Être, exister, c’est participer” [Lévy-Bruhl, 1949: 20]). Ezek az elképzelések nyilvánvalóan ellentmondanak a racionális gondolkodás alapjának, az ellentmondás elvének. Viszont a költészet befogadása során erre az ellentmondásra mintha kevésbé lennének érzékenyek, amire példák Jean Cohen szerint (1970) a költői trópusok, melyek ugyan különböző „fokon”, de mégis ellentmondást hordoznak magukban, s azokat ennek ellenére nemcsak elfogadjuk, hanem többek között éppen azok miatt élvezzük is a költészetet – persze itt is azzal a fontos megszorítással, hogy a trópusokat, illetve azt, amit „állítanak”, nem tartjuk igaznak. De erre még a 3.1.2.2. fejezetben vissza kell térnünk.

A következőkben a participáció jelenségét olyan példákkal szeretném illusztrálni, melyeket Hedwig von Beit felosztására alapozok. Szerinte a participációnak két alapvetően különböző fajtája létezik: egyfelől az észlelhető részvétele a nem-észlelhetőben és megfordítva, másfelől evilági lények részesülése egymásban (Beit, 1965: 67, 88). Az első fajtához tartozik először is, a participatív viszony a holttest és a halott szelleme között: ezek egyszerre jelenvalók és távollevők.

...a participáció törvénye [uralja] a hiedelmeket az élőknek a holtakkal való érintkezését illetően; ezek jelenvalók, noha távol vannak, és szolidárisak az oszlófélben lévő testtel, noha függetlenek tőle; a nemrég meghalt néhány nap után egyszerre van a sírban, annak a háznak a szomszédságában, ahol meghalt, és messze az árnyak országa felé vezető úton, ha nem érkezett már éppenséggel oda (Lévy-Bruhl, 1966: 61).

Ennek kapcsán ez a participáció nem gondolatilag, hanem érzelmileg adott, – annál intenzívebben érzik, minél hevesebb és mélyebb a halál okozta érzés (Lévy-Bruhl, 1949: 3f).

Másodsorban ide tartozik a név mint nem észlelhető és a név viselője közötti viszony; éppen ez a viszony alapozza meg bizonyos nevek tabuvá válását.

Az indián a nevét nem egyszerű címkének tartja, hanem egyénisége világosan észlelhető részének, nem másképp, mint a szemét és fogait. Úgy véli, hogy neve rosszakarató használata miatt épp oly bizonyosan szenvedni fog, mint a testrészén ejtett seb miatt. Ezt a hiedelmet megtalálhatjuk a legkülönbözőbb törzseknél az Atlanti-óceántól a Csendes-óceánig. [...] Ennek következtében szüksége van minden lehetséges védőintézkedésre: nem mondja ki a saját nevét, másét sem, főképp a holtak nevét fogja elkerülni; gyakran használaton kívül helyez gyakori neveket, melyekben



holtak neve foglaltatik benn. Egy nevet megérinteni annyit jelent, mint a személyt magát megérinteni, vagy azt a lényt, mely e név hordozója. [...] Az élet valamely új szakaszába történő belépéskor, például beavatáskor, az egyén új nevet kap; ugyanúgy, mint amikor az embert egy titkos társaságba veszik fel. Ha a szantálok vadászni mennek, és egy leopárdot vagy tigrist pillantanak meg, akkor erre a társaik figyelmét az „egy macska!” kiáltással hívják fel... (Lévy-Bruhl, 1926: 34ff).

Ehhez hasonló példa napjainkból: azoknak a dolognak a tabuvá válása, ami a vogulok és osztjákok totemállatával, a medvével s annak nevével kapcsolatos:

A történetek a megelőző, tisztelendő és kultuszszerű szokásokról a vogulok és osztjákok totemállatát illetően talán azzal magyarázhatók, hogy a vadász jól ismeri az állat kiváló szaglását, s tudja, hogy szerencséje és biztonsága a medvével szembeni nagy fokú óvatosságtól függ, s nem utolsósorban éppen ezért kész ragaszkodni a rítusokhoz, miközben valószínűleg ő is tudja, hogy ezeknek vajmi kevés a közük az észhez és a valósághoz.

Ha odakint az erdőben elejtenek egy medvét, egy sem merne a résztvevő vadászok közül megnyúzást emlegetni. A nagybácsit levetkőztetik, a rokont mint jólismert vendéget üdvözlík és kezelik. Vadászati szakkifejezések használata esetén a medve még megsemmisítőbb dühbe gurulna.

[...]

Komikusan beszélnek ezek az emberek, gondolhatja a medve. Az ő ünnepe ez, és mégsem nevezik őt néven. Aggastyánról beszélnek, fivéről vagy nagybácsiról, csillagokról, ha a szeméről szólnak. Ahelyett, hogy a szívét dicsérnék, olyan dologról fecsegnek, amire a nap még sosem süttött (Stalder, 1989: 77, 79).

Harmadjára az egyes és az általános participációját említem, melynek kapcsán az utóbbi – akár mint fogalom, mint intenzionálisan általános, vagy mint osztály, mint extenzionálisan általános – képviseli a nem-észlelhető mozzanatot. Erre ismét a totemet hozhatjuk példának. Az elejtett medve nemcsak egyedi, ez a medve itt, hanem egyúttal *a* medve és minden medve, ami Vico *universale fantasticó*jára emlékeztet. Ehhez Lévy-Bruhl:

Vajon az a tisztelet, amellyel a vadászat során elejtett állatot nagy ünnepélyességgel veszik körül, ennek az egy állatnak szól, avagy azon faj szellemének, melynek a jóindulatáról az embernek biztosítania kell magát? Ez a kettősség a primitívek számára nem adott, mivel a tisztesség mindkettőt illeti, hiszen nem is különböztetik meg őket egymástól. Itt felvetődik a kérdés, vajon esetükben az elvont állatfajról van-e szó [fogalom, H. A.]; vagy a faj valamennyi képviselőjéről együttvéve [osztály, H. A.] vagy végül is erről vagy arról az állatról [egyed]? A participáció törvénye, mely itt

vezérelv, megengedi, hogy minden további nélkül egyszerre gondoljanak az individuálisra a kollektívben és a kollektívra az individuálisban. A medve és a medvék között [...] e gondolkodási mód szerint misztikus participáció áll fenn (Lévy-Bruhl, 1926: 74f).

Ez az egység az egyes állat és az állatfaj között mármost nem fizikai, testi, hanem szellemi természetű: a szellemileg felfogandó általános jelen van minden egyedben és az összességükben: „Ez a szellemi létező egyidejűleg valamennyiben és minden egyesben jelen van” (Lévy-Bruhl, 1926: 75).

S végül negyedsorban: a jövőendő és a jelenvaló is participálnak egymásban:

...a misztikus hatalmak, melyek „láthatatlanul”, de állandóan hatnak a látható világra [...] az egyedüli és valóságos okok; azok, amelyeket az ember a látható világban észrevesz, csak eszközök és alkalmak. Ha tehát a primitívek elképzelik e misztikus erők egy cselekedetét, akkor az ő szemükben ez az aktus már ebben a pillanatban valóságos, mégha csak később jelenik is meg. Az események tehát egyidejűleg lehetnek eljövendők és jelenvalók. [...] Például szolgálhat egy eljárás, mely Német-Újguinea több törzsénél megfigyelhető, s abban áll, hogy megfigyelik, melyik oldalon fut ki először a forrásban lévő víz egy olyan fazékban, melyben bizonyos mágikus füvek vannak. Nem mond sokat az a magyarázat, hogy a fazék jobb oldala az ellenséget „képviseli” és a bal a kísérletet végrehajtó bennszülötteket. Bizonyos okból, amit nem lehet a könnyebb érthetőség kedvéért objektivizálni, sem nyelvileg kifejezni, ami azonban ettől még nem kevésbé valóságos, a pápuák egynek tudják mind magukat az ellenséggel, mindkettejüket a *maga* oldalával. Ez az oldal [...] hozzájuk tartozó, azaz az „övék”, mint ahogy a kezük, a végtagjaik, a fejük, a nevük is „az övék”. [...] A természeti ember, aki paroxizmusig növekvő izgatottsággal figyeli a forró víz mozgását, és azt a maga oldalán látja túlszordulni, egyidejűleg a saját győzelmének a tanúja. Ez már most valóságos, noha csak később történhet meg, amikor is az ember az ellenséggel összetalálkozik. A természeti ember nemcsak bizonyos a győzelme felől, már ténylegesen győzött is (Lévy-Bruhl, 1966: 179, 178).

Visszatérve a participáció második fajtájához, az e világi lények és dolgok részesüléséhez egymásban: itt is négy alfajt tudunk megkülönböztetni. Elsőként említsük meg a már többször érintett participációt kép és tárgy között: „minden visszaadása valaminek, minden kép 'participiál' a természetén, a tulajdonságain, az életén annak, amit ábrázol” (Lévy-Bruhl, 1926: 60). Ha például a varázsló áldozatának képét átdöfi, akkor előidézi a kívánt eredményt, elébe vág annak. Másodszor, a participációról egy személy vagy állat s mind aközött, ami hozzájuk tartozik (Lévy-Bruhl itt „appartenances”-ról beszél, azaz tartozékról). Ami a lábnyomokkal történik a homokban, a szekrétumokkal, a hajszákkal, a körmökkel, az átizzadt

ruhákkal, sőt az illető árnyékával, az megtörténik azzal is, akihez tartoztak, aki hátrahagyta azokat (Lévy-Bruhl, 1949: 88, 90, 115f, 143). Ez nyilvánvalóan a *pars pro toto* szintén többször is említett esete: a rész jelenléte vagy birtoklása garantálja a jelenlétét vagy birtoklását az egésznek (Lévy-Bruhl, 1949: 108). Ha ennek kapcsán e hiedelem mitikus-szubjektív okára kérdezzük rá, azaz arra, vajon az ebben hívők e hiedelmüket hogyan igazolnák vagy igazolhatnák (amitől a racionális, objektív ok, mint nyomban ki fog derülni, élesen elválasztandó), akkor Cazeneuve-vel azt válaszolhatjuk: minden rész participiálhat az egészen, mivel az ént, a személy magvát (azt is mondhatnók: az egyedi szubsztanciát) nem lokalizáltan képzelik el, hanem mint mindenütt jelenvalót (Cazeneuve, 1963: 30). Harmadjára mindaz, ami érintkezik, részt kap egymásban. Mivel például a tigrisbőr mint testrészt participiál a tigris egészén (a bőrben az egész állat jelen van), mivel továbbá abból, amit én magamra veszek, ami ennyiben velem érintkezésbe lép, részt kapok én magam, egy tigrisbőr magamra vétele tigrisembert csinál belőlem (Lévy-Bruhl, 1926: 78). Hasonlóképpen, ha a huicholok, egy mexikói indiántörzs, sastollakkal díszítik magukat, az nem pusztán dísz: a tollak participiáltatják őket e madár élesszeműségén, erején és bölcseségén (Lévy-Bruhl, 1926: 79).

S végül negyedsorban participiációs viszonylat áll fenn egy csoport és annak területe között, ami rávilágít arra is, hogy hódító háborúk miért tűnnek értelmetlennek:

Pontosan úgy, ahogy egy titkos participáció következtében az emberrel közvetlen és tartós érintkezésben álló dolgok – a ruházata, díszei, fegyverei, a jószágai – *egyek magával az emberrel*, és ezért halála után senki máséi nem lehetnek, s őt új állapotába átkísérik: pontosan így a Föld azon része, amelyen egy embercsoport él, ez a csoport maga; nem is élhetne másutt, és minden más csoport, mely ezt a területet megszerezni akarná és ott letelepedne, a legnagyobb veszélynek tenné ki magát. Ezért szomszédos törzsek között ugyan lehetségesek konfliktusok és háborúk – portyázások, betörések, határsértések miatt –, de voltaképpen hódítások nem. Az ember elpusztíthat egy ellenséges csoportot, de nem fogja bekebelezni az országát. Minek is? Hiszen szembe fog kerülni mindenféle szellemek és az állat- s növényvilág szörnyű ellenségességével, akik az ország urai, és a legyőzötteket bizonyosan megbosszulnák. Az ember ott nem tudna élni és biztos halál várna rá (Lévy-Bruhl, 1966: 352).

Lévy-Bruhlnak a mitikus gondolkodást illető elemzésével kapcsolatban végezetül azt kell megvizsgálni, hogy vajon végső soron min alapul a participáció. Ha ez, mint emlékeztetünk, azt implikálja, hogy bizonyos vonatkozásban semmi különbséget sem tesznek egyes, magukban véve, objektíven szemlélve *különböző* dolgok között; hogy minden dualitás részben megszűnik, amennyiben a konkrét

esetekben egységességgel és különbözőséggel van dolgunk – akkor, úgy tűnik, a participáció konfliktusba kerül az elkerülendő elletmondás elvével. Vajon ebből arra kell-e következtetnünk, hogy az írásbeliség nélküli népek közömbösek, érzéketlenek lennének az ellentmondással szemben? (Lévy-Bruhl, 1926: 59; Lévy-Bruhl, 1949: 48)? Hogy, más szóval, gondolkodásuk „logika előtti” lenne? Lévy-Bruhl eredetileg ezen a nézeten volt, de a kritikák miatt, melyek különösen a „logika előtti” kifejezést nehezményezték, módosította korábbi álláspontját, és, mint ahogy maga írja (Lévy-Bruhl, 1949: 50), a kifogásolt kifejezést 1918 után többé nem használta. Csakhogy lényegesebb az árnyalás, mely e lemondás mögött rejlik. Revidált nézete szerint az írásbeliség nélküli társadalmak tagjai is elvetik az ellentmondást, *amennyiben észreveszik* (Lévy-Bruhl, 1949: 73). A következő mondat nagyon is elképzelhető, hogy hallható a körükben: „Te egy antilop lábnyomáról beszéltél, de most a lándzsád helyett a halászhálót viszed magaddal!...” Azaz: gondolkodásuk teljességgel realista és racionális, ha táplálékról, vadállatokról, ellenségről van szó, ha egy cselekvési mód biológiailag releváns dolgot illet (Lévy-Bruhl, 1949: 21f). Az összeegyeztethetlenségekkel szemben tehát épphogy nem közömbösek, de bizonyos rendkívüli körülmények között nem veszik őket észre (Lévy-Bruhl, 1949: 67): akkor, amikor úgy vélik, hogy természetfölötti van jelen (ilyen például a medve, ami nemcsak elejtendő, hanem a törzs állatőse, a szent totemállat is). Mindaz ugyanis, ami természetfölötti, érzelmileg erősen terhelt (Lévy-Bruhl, 1949: 53), különlegesen erős érzelmet vált ki (Lévy-Bruhl, 1949: 75), s ilyen körülmények közt nem tudatosítják, hogy egy medve nem minden medve, hogy a medve egyidejűleg nem lehet valami emberi, sőt állatember.

Ám az erős indulat a természetfeletti erők vélelmezett jelenléte esetén (Lévy-Bruhl, 1949: 134) csupán oka a mitikus gondolkodási aktusnak, a mitikus elképzelésnek, de nem alapja: csak annyi, ami azt lehetővé teszi. Ez az ok mármost (feljebb ezt már érintettük) kétfajta lehet: szubjektív, az alapul szolgáló általánosabb képzet értelmében – még mindig az archaikus gondolkodási módon belül; és objektív, mint az, ami racionálisan, kívülről szemlélve a mitikus gondolkodás bizonyos jellegzetességeiben feltétele annak, hogy mélyebb benyomások esetén hinni lehessen az ellentmondásosnak.

Szubjektíve, mitikusan az ok, mint már említettük, azt feltételezi, hogy minden egyszerre materiális és immateriális, a látható és a láthatatlan világ egy és ugyanaz. Ez a feltételezés azonban a maga részéről objektíve, racionálisan szemlélve nem egyfajta logikai hibából fakad (Lévy-Bruhl, 1949: 53) – éppen ezért volt a „logika előtti” kifejezés tévesen megválasztott – hanem egy pontatlanabb, csökevényesebb fogalmiság időleges, erős benyomás gerjesztette aktivizálódásából ered (Lévy-Bruhl, 1949: 12f).

Ez a fogalmiság két szempontból is csökevényesebb, egyszerűbb: egyfelől szubjektív, másfelől nivelláló. Szubjektivitásról abban az értelemben lehet itt beszélni,

hogy a fogalomalkotás számára konstitutív megkülönböztetéseket és azonosításokat (ha az „élőlény” fogalmat alkotom meg, azonosítom a növényeket, állatokat és embereket, tekintettel elevenségükre, egyben azonban megkülönböztetem őket mint élőlényeket mindattól, ami szervetlen), hogy tehát ezeket a gondolati tevékenységeket részben szemléleti képek s érzelmi töltöttségek vezetik. Aszerint választok el és azonosítok, amiként valami feltűnik a szemléletemben, hogy milyen a megjelenése, vagy milyen hatással van rám érzelmileg: nem az alapján vonatkoztatok el, ami esetleg véletlenszerű, irreleváns, külsődleges, ami inkább bennem mint alanyban van megalapozva, s nem a dologban magában.

Először szóljunk az ilyesfajta megkülönböztetésekről és azonosításokról szemléleti benyomások alapján. A klamathoknak, egy amerikai indiántörzsnek a nyelve képszerű, a szemhez, a látáshoz szól: a mozgás *irányának* megfelelően más és más nyelvi kifejezőformával él: az egyenesvonalú mozgást másként, másik főnévvel jelölik mint a ferdét; a közeli mozgást másként, mint a távolit (Lévy-Bruhl, 1926: 123). Ez azt jelenti: nem rendelkeznek az általános „mozgás” szóval, melyet aztán hozzáfűzött jelzőkkel közelebből határoznának meg, hanem számukra a szemléleti kép, az egyenes vagy a ferde specifikuma annyira domináló, hogy eltérő szót igényel. Hasonlóképp az USA-ban és Kanadában élő huron indiántörzs nyelvéhez: ők a cselekvés *tárgya* szerint más-más igét használnak ugyanazon cselekedetre. 'Egy embert látni' – ezt nem ugyanazzal az igével fejezik ki, mint azt, hogy 'egy követ látni' (Lévy-Bruhl, 1926: 132). Az abiponok, egy kihalt indián törzs nyelvében más-más igét használtak a cselekvés *eszköze* szerint: 'késsel megsebesíteni' nem ugyanaz, mint 'nyíllal megsebesíteni'; a 'lándzsával harcolni' kifejezés más igét követel, mintha az ember ököllel vagy szavakkal harcol (Lévy-Bruhl, 1926: 174).

Még mélyebben okolva meg ezt a specifikációra irányuló tendenciát: a mozgás mindig eltérő formája, a cselekedet mindig eltérő tárgyra irányultsága és eszköze mindig eltérő, különböző élmény-egészet képez, és ez a szubjektív perspektíva, ez a specifikus szemléleti kép megfesti az egészet, nyomot hagy minden részen – a számunkra lényegileg azonos mozgásból vagy cselekvésből számukra valami mást alakít. Nem egyszerűen arról van szó, hogy például az inuitok (eszkimók) számára a hó különböző fajtái különböző fontossággal és jelentőséggel bírnának, és ezért mindegyik hófajta számára más-más szót használnának (ellentétben az általános 'hó' szó nálunk szokásos jelzői módosításával: újhó, porhó, tapadó hó stb.), hanem éppen a mindenkori jelentőség e különbözősége miatt az egyes hófajták egyszerű megélésformái annyira különböznek egymástól, hogy mindig más szót érdemelnek meg. Hogy tehát a különbözőképpen megélt egészek a döntők, éppen abban nyilvánul meg, hogy ott is, ahol nem közvetlenül életfontosságú dolgokról van szó (például egy dél-afrikai nyelvben a járás meghatározásakor) a mindenkori szemléleti egész szerint más-más szót használnak:

mindig a meghatározott módról van szó, ahogy valaki jár s ezt adják vissza a hangjukkal [...] Az ember előre vagy hátra dölve jár, kényelmesen vagy élenken, fontoskodva ringatja magát, a karjait vagy csupán egy karját lóbálja, a fejét lehajtva vagy föltartva vagy félretartva jár: ezen járásmódok mindegyikét külön igével jelölték meg (Lévy-Bruhl, 1926: 141, 132f).

Ennek a következményét nem nehéz felmérni: a mindig különbözőképpen je-lölendő referensek konkrétsága, specifikussága miatt e „primitív” nyelvek oly gazdagságot mutatnak fel, amelynek a mi nyelveink gazdagsága csak halovány visszfénye lehet.

Itt ismét egy már említett párhuzamra bukkanunk mitikus gondolkodás és az irodalom között: az irodalom nyelve szintén specifikáló, arra hajlik, hogy a különöst nevezze meg az általános helyett: az irodalom – mint már a 2.2. fejezetben érintettük – színekdochizál a különösítő színekdoché értelmében. Sőt, ez a vonzalom a konkrétumokhoz, a szemléletességhez az absztrakt fogalmiság helyett nemcsak véletlenszerű párhuzamnak tűnik, hanem olyan forma, melyben a mitikus gondolkodás él tovább, újjáéled az irodalmi szövegekben, és többek között ezért válik élvezetünk tárgyává.

Mostanáig csak arról volt szó, hogy az írásbeliség nélküli népek gondolkodása annyiban és oly mértékben szubjektív, amennyiben fogalmaik megalkotásakor a világ dolgait és folyamatait szemléletes kritériumok alapján különböztetik meg, és ezért fogalmaikat, illetve az azokat jelölő szavakat szaporítják. De ennek az ellenkezője is lehetséges: egy és más azonossá lesz, amit mi megkülönböztetnénk. Lehetséges például, hogy a különféle dolgok és lények participatív összekapcsolódnak, azonosulnak a helyük, tehát ismét csak egy szemléletes tényező alapján. Ha például egy csoport északról származik, akkor minden északi (csillagok, folyók, fák) ugyanabba az osztályba sorolandók, mint a csoport maga (Lévy-Bruhl, 1926: 104f). Ez azt jelenti: a szubjektív, szemléletes perspektíva alapozza meg a mitikus egybekapcsolódás képzetét, a racionálisan megkülönböztetendő szellemi azonosságát, mindazt illetően, ami ugyanabba az osztályba tartozik (Lévy-Bruhl, 1926: 326).

De az archaikus fogalmiság szubjektivitása abban is megnyilvánul, hogy a dolgok érzelmi megterheltségüktől függően különböznek és azonosulnak. Például: ami valami szentséggel van kapcsolatban, részesül annak szent voltában, s ezen érzelmi megterheltsége miatt valami alapvetően mássá válik, mint ha nem-szenttel lenne összefüggésben. Ugyanaz a rajz például nem ugyanaz, ha egy szent tárgyba van vésve, vagy ha egy profán tárgyat díszít. „Formai azonosságuk nem rendelkezik több érdekléssel [...], mint például a mi számunkra a hangzás azonossága a 'Rat' és 'Rad', 'cent' és 'sang' szavakban” (Lévy-Bruhl, 1926: 96). Megfordítva: egy ünnepnap az illető ösesemény minden ciklikus visszatérésekor lényegét tekintve ugyanaz a nap (Hübner, 1985: 142), mivel érzelmileg ugyanúgy átítatott, érzelmi perspektívából ugyanúgy zajlik le. Ebből következik: az idő, s

nem különben a tér, nem homogén: különböző részeik – noha „magukban véve” egyformák – a megélők számára különböző minőségekkel bírnak. Egy ünnepnap alapvetően másfajta nap, mint a profán mindennap, és ugyanaz ünnep minden napja „összetartozik”, amint egy szent terület, liget vagy templom sem kevésbé alapvetően válik el környezetétől (Hübner, 1985: 170), és minden ilyen terület egy terület, ha ugyanazon természetfölötti hatalomnak lett szentelve. Ami tehát érzelmileg ugyanolyan súlyú, azt azonosítják, legyen az bármennyire is távol egymástól térben és időben.

Egy másik érintkezési pont a mitikus gondolkodás és az irodalom között, hogy szemlélet és érzés a valóság kategorizálása során döntő szerepet játszhat. A metaforák gyakran pontosan az alapján vonnak össze képet és dolgot, hogy azok szemléletileg hasonlóak, vagy hasonló érzéseket keltenek. Ha Traklnál „Traurige Guitarren rinnen”<sup>4</sup>, akkor a „rinnen” metaforának az a hasonlóság az alapja, amely a pengetett húrok hangzását és a vékonyka vízfolyások csörgedezését a hallásban összeköti; és ha ugyanebben a versben (*In den Nachmittag geflüstert* [Suttogás a délutánba]) ezt olvassuk: „Brauner Mädchen rauhe Lieder / Sind verweht im Blätterfall”<sup>5</sup>, akkor a „verweht” metafora (’elfúj’, ’semmivé vált’, Faludy György fordításában: ’elveszik’) a hasonlóságon alapszik a között, amiként ránk hat a dolgok eltűnése az őszi lombokban és az ének elhalása: az összehasonlítható érzelmi élményen. Ebben a szemléletre és érzelemre való hagyatkozásban, amikor sor kerül az ontológiailag egymástól távoli dolgok összekapcsolására (még ha ez a költészetben csak „pillanatnyilag” történik is meg, újítólág és kizárólág egy metafora megalkotása végett, s nem a a törzsi tradíciót meghatározó objektív érvény igényével), ebben a költői átformálásban is a mitikus gondolkodásmód jelenik meg.

A mitikus gondolkodás csökevényesebb fogalmiságát nemcsak szubjektivitás, szemléletes vagy emocionális perspektíva jellemzi, hanem egy másik, alapvetőbb jellemző is: a nivellálás, kiegyenlítése az objektíve, racionálisan szemlélve lényegesebbnek, szubsztanciálisabbnak egyfelől és a lényegtelennek, véletlenszerűnek másfelől (Cassirer, 1925: 87). Így például annak megítélésénél, hogy két dolog vagy létező ugyanolyan-e avagy különböző, az a fontos, hogy milyen a mozgás formája, a cselekvés tárgya és eszköze, hol van a tárgy helye, milyen asszociációban áll valami szenttel; s ezzel szemben irreleváns az, ami a mi számunkra lényeges, konstitutív, az ábrázolt alak egész lezajló mozgásának, a látásnak, a megsebesítésnek, a harcolásnak az „absztrakt” azonossága.

Ezt a nivelláló vonást konkrétan a következőkben figyelhetjük meg. Mivel az ember és egy állat alakját, külső formáját nem tartjuk konstitutívnak, szubsztanciálisnak, lényegesnek, hanem véletlenszerűnek; viszont például az arra való képességet, hogy egy ember vagy egy állat magát átváltoztassa, azt nagyon is

<sup>4</sup> „bús gitárok szemeregnek” (Faludy György fordítása).

<sup>5</sup> „mit barna lányok dalolnak, / elveszik a lombhullásban” (Faludy György fordítása).

szubsztanciálisnak tarthatjuk, nem okoz nehézséget és nem *logikai* gyengeség jele, ha az elképzelést, miszerint a varázsló most ember, a következő pillanatban párdúc, nagyon is hihetőnek tarthatják (Lévy-Bruhl, 1949: 39f). S megfordítva: ha a pusztá érzéki hasonlóságot, mint amilyen egy kép és annak a tárgya között fennáll, lényegesnek tartjuk, a materiális jelleget azonban (itt báb, ott élő ember) lényegtelennek, ha tehát az egyiket, az érzéki hasonlóságot ontológiailag előléptetjük, a másikat, a materiális jelleget viszont lefokozzuk, akkor az analogikus varázslatban nem rejlik semmilyen logikátlanság (Cassirer, 1925: 88).

Ez azonban azt jelenti, hogy nem a következtetések tévesek, hanem meghatározott területeken a fogalmak, valamint a premisszák s axiómák nem eléggé pontosak, objektívek még.

Hasonlóképpen: a bororók, egy közép-brazíliai indián törzs, úgy vélik, hogy a trumaik, egy másik indián törzs ugyanott, az éjszakákat a folyófenéken töltik el – mint a halak (Lévy-Bruhl, 1949: 11ff). Mi teszi lehetővé az embernek és a halnak ezt az egymásba vetülését? A következő: ha valamit, ami objektíven szemlélve szubsztanciális, konstitutív, például az élet, különösen a légzés fiziológiai feltételeit, nem tartják szubsztanciálisnak, illetve az akként nem ismert, ha tehát ugyanaz az emberi külső nem garantál ugyanolyan általános jelleget (ezen alapelv értelmében: „nem mindenki, aki hozzám hasonlít, ember az én értelmemben”), akkor nem áll fenn logikai ellentmondás a bororókat illető kijelentés esetében, akik az éjszakát nem tudják a folyófenéken eltölteni, és a trumaik között, akik arra állítólag képesek. Másképpen: ha (még) nem világos, mely megkülönböztető jegyeket foglal magába és zár ki egy bizonyos fogalom, például az emberé, hogy mi az ember szempontjából konstitutív és ennyiben szubsztanciális, akkor azt is, ami magában véve szubsztanciális (képtelenséget a víz alatti lélegzésre) véletlenszerűként foghatják fel és következésképpen magukra viszonyítva érvényesnek tarthatják, a trumaikra viszont nem. Egy ilyen pontatlan, nivellált ember-fogalmat feltételezve nem áll tehát fenn ellentmondás a bororókat és a trumaikat illető kijelentés között. De épphogy az emberi külső lefokozása véletlenszerű tulajdonsággá, amely nem garantál emberlétet, azaz a nivellálás, a szubjektív, önkényes hierarchizálása annak, ami véletlenszerű és ami szubsztanciális, szolgáltatja a *racionalis* okot arra, hogy feltehető legyen, bizonyos emberek olyanok, mint a halak, participálnak a hal-létben.

Az irodalommal kapcsolatba kerülve ugyanez a bennünk is még mindig eleven vagy újraéledt hajlam az alapja annak, hogy a szubsztancialist és a véletlenszerűt nivelláljunk, illetve szubjektíve hierarchizáljunk, mint ahogy a 3.2.2. fejezetben még látni fogjuk, hogy miért hiszünk az irodalomban és az irodalomnak inkább, mint a mindennapi tapasztalatoknak, hogy miért – más szavakkal szólva – megengedőbb az irodalmi lehetőségesség-elv, mint a mindennapoké és a tudományé.

Térjünk azonban még röviden vissza az archaikus gondolkodás e tendenciájához az írásbeliség nélküli népek esetében, hogy befejezésként az ő csökevényes,



nivelláló fogalmiságuk történetiségét hangsúlyozzuk. Minél objektívebben fogják fel ugyanis a fogalmaikat, minél objektívebben ismerik meg a valóságot, annál kevésbé tételezhetjük fel róluk, hogy például gondolkodásukban elmosódnának, ruganyosak, meghatározatlanok lennének az ontológiai határok egyfelől az emberek, másfelől az állatok vagy a növények vagy a dolgok között; annál kevésbé hisznek például beszélő kövekben, magukat szándékosan elmozdító vagy embereket világra hozó szikláknak stb.:

Ha a kő lényegszerű objektív jegyei egy 'kő' fogalomba úgyszólván beíródtak és abban rögzültek, mely fogalom a maga részéről beilleszkedik más természeti tárgyakra vonatkozó fogalmak közé, melyek a maguk specifikus, de nem kevésbé maradandó tulajdonságaik révén különböznek a kőtől, akkor feltételezhetetlenné válik, hogy a kövek beszélnének, a sziklák kedvük szerint mozognának s embereket hoznának létre stb. (Lévy-Bruhl, 1926: 339).

Hogy Lévy-Bruhl gondolatainak bemutatása során nem egyszerűen egy szakmán kívüli irodalomtudós kísérletéről van szó egy, a mai néprajztudomány által rég meghaladott gondolkodó újra aktuálissá tételére, azt többek között igazolja, hogy 1989-ben a *Revue philosophique* különszámot adott ki, amelynek célkitűzése az volt, hogy Lévy-Bruhlt kiemelve a feledésből és félreismertségből (Merliié, 1989: 419), s bebizonyítsa néhány fogalmának aktualitását (Jorion, 1989), és szembeállítsa például W. V. O. Quine nézeteivel – nem mindenképp Quine előnyére (Engel, 1989).

### 2.2.3. Ernst Cassirer és a kongresszencia [összenövés] elve

ERNST CASSIRER hamburgi filozófiaprofesszor volt, majd 1933-ban először Oxfordba, azután Göttingbe (mindkét helyen egyetemi tanárnaként működött), később az USA-ba emigrált, ahol is a Yale és Columbia egyetemeken tanított. New Yorkban halt meg.

Cassirer ismerte Lévy-Bruhl gondolatait, ahogy arra David Bidney először 1949-ben megjelent tanulmányában már figyelmeztet:

...a mitikus mentalitás leírása minden lényeges elemében hasonlít Lévy-Bruhl evolúciós elméletére, sőt még az utóbbit is meghaladja amennyiben azt állítja, hogy radikális különbség van a fejlődés mitikus és logikai szakaszai között. [...] Cassirer maga a „mitikus gondolkodási forma” kifejezést alkalmazta a „prelogikus mentalitás” kifejezés helyett; de a két kifejezés jelentése gyakorlatilag azonos (Bidney, 1973: 522, 526).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Lengyel Réka fordítása.

Nem meglepő tehát, hogy Cassirer csak tömöríti azt, amit mindeddig kifejtettünk. Ennek megfelelően a mitikus képzeletmód dialektikájáról beszél, mivel az spiritu-alizál és materializál: „A mitikus fantázia megelevenítésre és meglelkesítésre tör, a világmindenség következetes ’spiritualizálására’”, továbbá: „a mitikus gondolkodási forma [...] újra meg újra az ellenkező végletehez vezet”: „szellemi tartalmak materializálásához” (Cassirer, 1925: 72). Ez az utóbbi sajátosság voltaképpen az, ami az irodalomnak *mutatis mutandis* már a 2.2. fejezetben említett szemléletességében mint a mitikus gondolkodás nyoma jelenik meg.

Erre a szemléletessé, sőt dologiassá tevő tendenciára Cassirer többek között a bűnbak és a *mana* példáját hozza fel. Mivel a tulajdonságokat és az állapotokat dologiként képzelik el, ezért azok leválaszthatók és átvihetők is lehetnek:

mindaz, ami az empirikus és tudományos gondolkodásban mint csupán önállótlan „tulajdonság” vagy pusztá állapot jelenik meg, itt szert tesz a teljesmértvű szubsztancialitás jellegére és ezzel a közvetlen átvihetőségére. [...] hogy tisztán „szellemi”, tisztán „erkölcsi” tulajdonságokat ebben az értelemben átvihető szubsztanciákként fognak fel, azt számtalan rituális előírás igazolja, melyek épp ezt az átvitelt szabályozzák. Így a beszenyeződést, a miazmát, amelyet egy közösség magára vont, át lehet vinni egy emberre, például egy rabszolgára, és annak feláldozásával meg lehet szabadulni tőle. [...] Mindezeknél a megtisztulási és vezeklési rítusoknál, ha szemügyre vesszük gyakorlatuk eredendő értelmét, semmiképpen sem pusztán szimbolikus helyettesítés van szó, hanem nagyon is reális, sőt egyenesen fizikai átvitelről. A batakoknál az, akit megátkoztak, „elrepítheti” az átkot, amennyiben átülteti egy fecskére, amit azután hagy elrepülni. És hogy az átvitel lelkes vagy élő alany helyett egy pusztá tárgyra is vonatkozhat, azt megtudjuk abból a szokásból, amelyet a shinto vallásról közölnek. Itt az, akit meg akarnak tisztítani egy bűntől, kap a paptól egy emberi ruha formájúra vágott fehér papírt, amit kata-shiro-nak, „az emberi alak képviselőjének” hívnak, erre ráírja születésének évét és hónapját és a nemét, végigdörgöli vele a testét és rálehel, mely procedura révén bűneit átruházza a kata-shiróra. A megtisztulási ceremónia azzal ér véget, hogy ezeket a „bűnbakokat” folyóba vagy tengerbe dobják, hogy a négy tisztító istenség onnan az alvilágba vigye és ott nyomtalanul eltüntesse őket (Cassirer, 1925: 73f).

A *mana* olyan erő, amit egyszerre fognak fel szellemiként és anyagiként (Cassirer, 1925: 100). Mint dologszerűt szintén át lehet helyezni:

Ez a dologszerű valami mindenütt el van terjedve a világon; de egyes hatalommal megáldott személyiségekben, a varázslóban és papban, a törzsfőnökben és a harcosban mintegy sűrítve jelentkezik. És ebből a szubsztanciális egészből, ebből az erőkérszletből ismét leválhatnak egyes részek és pusztá érintés révén másra vándorolhatnak át. A mágikus varázserő, mely

a papnak vagy törzsfőnek sajátja, a „mana”, ami bennük összegyűlt, nem kötődik hozzájuk mint individuális alanyokhoz, hanem sokféle átalakulásra és átadódásra képes (Cassirer, 1925: 75).

Még tovább egyszerűsítve, Cassirer a mitikus gondolkodás lényegét az „azonosító gondolkodás” (*Identitätsdenken*) kifejezésben foglalja össze (Cassirer, 1925: 85): mind a spiritualizálás, mind pedig a materializálás a tudományosan szemlélve különbözőnek az egymásban-létét, sőt azonosságát jelenti (Cassirer, 1925: 50). Azaz: a mitikus gondolkodás a tudományosan, racionálisan szétválasztottat összenöveszti, „konkreszkálja”, s ezt a konkreszcencia törvénye teszi lehetővé. Ilyen egyazonságról kell például beszélnünk, ha az élőlények „fajait” összevegyítik egymással. Így a mitikus tudat számára az embernek mint fajnak a határai semmiképpen sem merev, hanem nagyon is szétfolyó határok:

A mitikus világfelfogás korai fokán még nem létezik az az éles határ, mely az embert elkülönítené az élőlények összességétől, az állat- és növényvilágtól. Így különösen a totemizmus képzetkörét éppen az jellemzi, hogy itt a „rokonság” az ember és az állat közt és konkrétabban egy bizonyos klán és annak totemállata vagy totemnövénye közt nem valamilyen átvitt értelemben, hanem szigorúan szó szerint értendő (Cassirer, 1925: 220f).

Ez magyarázza meg egyfelől az óegyiptomi mitológia állatformájú istenségeit és kevert lényeit:

Hosszú idővel azelőtt, hogy az ember önmagára mint bizonyos módon meghatározott fajra és nemre kezdett tekinteni, melyet valamely specifikus erő tüntet ki és egy specifikus értéktöbblet emel ki a természet egészéből – ez előtt önmagát az élet láncolatának láncszemeként látta, egy olyan láncban, amelyen belül minden egyes létező mágikusan összekapcsolódik az egésszel, úgyhogy az állandó átmenet, az egyik létforma átváltozása a másikká nemcsak lehetségesnek tűnt, hanem szükségszerűnek is, az élet „természetes” megnyilvánulásának.

Ebből a szempontból érthető, hogy abban a képiségben, amelyben a mítosz eredetileg él és létezik, melyben lényege közvetlenül és konkrétan megtestesül, az istenség, az ember és az állat vonásai sehol sem válnak el élesen egymástól. [...] az egyiptomi vallásban az istenségek állati alakja a következetes szabály [...] az ég tehénként van megformálva, a nap mint karvaly, a hold mint ibisz, a halálisten mint sakál, a vízisten mint krokodil [...]. Az egyiptomi művészetben még jobbára megtalálhatók a kettős és keverékformák, melyek az istenséget már emberformájúan, de állatfejjel, kígyó, béka vagy karvaly fejével ábrázolják, míg másokon a test állatformájúan van megalkotva, az arc azonban emberi vonásokat mutat (Cassirer, 1925: 240–241).

Ebből kiindulva másfelől a Cassirertől imént érintett metamorfózisok is magyarázhatók:

még akkor is, amikor az istenségek egyértelműen emberi formában jelennek meg, az állati természettel való rokonságuk kifejeződik csaknem határtalan átváltozási képességük révén. Ilyen Odin, a germán mitológia nagy varázslója, aki tetszés szerinti alakká változhat, akár madárrá, hallá, féreggé (Cassirer, 1925: 241).

Ha a költészetben, például Ovidius *Átváltozások*jában, az ilyen átalakulásokat a művésziileg létrehozott illúzió hatása alatt még a racionális, „felvilágosult” befogadók is – minden szükséges megszorítással – elfogadják mint lehetőséget, úgy ismét a mitikus képzeletmódhoz való részleges és átmeneti visszatérést tapasztalhatjuk.

A mágia, illetve az abba vetett hit is azonosító gondolkodáson alapszik: ez előfeltételezi a hasonlónak, az egymást érintőnek az azonosságát. Az analogikus mágia (vagy kép-varázslat [Beit, 1965: 100f]) abból indul ki, hogy ha két tárgy vagy élőlény érzékelhetően hasonlít egymáshoz, akkor nemcsak hasonló, hanem azonosak is:

A mitikus gondolkodás megelégszik az érzékelhető jelenség hasonlóságai-val ahhoz, hogy a felépítményt, amelyben megjelenik, egyetlenegy mitikus „nemmé” vonja össze. Minden egyéb, akár „külsődleges” jegy egyformán alkalmas erre, mert hát a mítosz számára minden észlelhető, azonos vagy hasonló küllem közvetlen kifejeződése a *lényeg* azonosságának. [...] Minden úgynevezett „analogikus varázslatban” ez a mitikus alapszemlélet mutatkozik meg. [...] A füstben, ami a pipából fölszáll, a mitikus tudat nem pusztá „szimbólumot” lát, de nem is úgy fogja azt fel, mint az esővarázslás pusztá eszközét, hanem közvetlenül és kézzel fogható egyértelműséggel a felhőt és vele a dolgot magát, a várva várt esőt látja benne maga előtt (Cassirer 1925: 87, 88).

A szimpatetikus mágia továbbá azt is feltételezi, hogy minden, ami valamit térbelileg vagy időbelileg érint, mellette áll, illetve utána következik, de egyúttal különválasztott, diszkrét: ennek ellenére azonosságot is felmutat:

Amik mitikus értelemben csupán „érintik” egymást – jelentsen ez az érintés akár térbeli, akár időbeli [...] együttlétet –, az alapján véve megszűnt többlenyegűnek és változatosnak lenni: szert tett a lényeg szubsztanciális egységére (Cassirer, 1925: 81f).

A bennfoglalás értelmében ilyenformán „érintkeznek” az egész és annak részei; innen származik azonosságuk feltételezése, ami a *pars pro toto* elvének, és azon keresztül például a névvarázslatnak (Beit, 1965: 102f) szolgál alapul:

...itt még valóságos bontatlan egység uralkodik, az egésznek és a részeknek elképzelhető és reális indifferenciája. Az egész még nem „bír” részekkel, és nem oszlik fel azokra; hanem a rész itt közvetlenül az egész, és mint olyan hat és működik. [...] A rész, mitikusan szólván, még ugyanaz a dolog, mint az egész, mivel reális hatáshordozó – mivel mindaz, amit ő elszenved és tesz, ami aktív és passzív módon vele történik, egyben elszenvedése és tevékenysége az egésznek (Cassirer, 1925: 66).

Végző soron a mágia mindkét formájánál jelviszonylatról van szó: a kép végülis a leképzett valami, a rész az egész helyett áll. Mindezt az a feltételezés alapozza meg, miszerint a jelölő és a jelölt dolog egy és ugyanaz. Ugyanez a feltevés rejlik a név-tabu mögött is:

A „primitívek” nyelvi tudatában és a gyermeki nyelvtudatban név és dolog teljes „konkreszcenciájának” ez a foka még igen pregnáns példákkal mutatható ki – elég, ha a név-tabu különböző formáira gondolunk (Cassirer, 1925: 34).

A jelölt és jelölő mágikus egybecsengése mármost annyiban nem teljesen légből kapott, amennyiben az emberi nyelv – legalábbis ősibb formáiban, ám a hangutánzás és a hangfestés jelenségeiben történelem felettien – a maga alapvető „motiválatlanságának”, önkényességének ellenére hangalak és jelentés egymáshoz rendelésében a mimézisre irányuló bizonyos tendenciát árul el. Ha Cassirer a nyelvi formákat fejlődésük első stádiumában „mimikusnak” nevezi, akkor ezen azt érti, hogy a nyelvi jel formája megkísérli „a tartalmat közvetlenül visszaadni, azt mintegy magába fogadni és felszívni” (Cassirer, 1925: 292):

Amire a hang törekszik, az az érzékszervi benyomáshoz való közvetlen közellét, és e benyomás sokrétűségének lehető leghívebb visszaadása. Ez az igyekezet nemcsak a gyerekenyelv fejlődését uralja nagy mértékben, hanem a ’primitívek’ nyelvében is mindenütt határozottan előtérben áll. [...] Westermann ewe-nyelvtanában a járás egyetlen igéjeként nem kevesebb mint 33 erre vonatkozó hangalakot sorol fel, melyeknek mindegyike a járás egy különleges módját és sajátosságát közvetíti, mint például inogva, ballagva járni, sántikálva vagy vonszolva járni, bicegve vagy ingadozva, erőteljesen és energikusan vagy lomhán és ringatózva járni [Mindezt tehát mindig teljesen más-más szóval! H. A.] „Minden változás ellenére – jegyzi meg például B. G. Curtius az indogermán nyelvekkel kapcsolatban – a nyelvekben megfigyelhető egy megőrzési törekvés is. Nyelvcsaládunk valamennyi nyelve ugyanazzal a *sta* hangcsoporttal jelöli az állás képzetét a Gangesztől az Atlanti-óceánig, s a csak csekély mértékben eltérő *plu* hangcsoporthoz kötődik mindegyiknél a folyás képzete. Ez nem lehet véletlen. Bizonyára azért maradt ugyanaz a képzet ugyanazokkal a hangokkal évezredek

keresztül összekötve, mert a népek érzése szerint benső kapocs áll fenn kettejük között, azaz azért, mert számukra létezett valamiféle ösztönzés, hogy ezt a képzetet éppen ezekkel a hangokkal fejezzék ki.” (Cassirer, 1923: 137, 139)

A nyelvnek e mimetikus hajlama, mely archaikusabb formáiban minden bizonnyal összefügg a jelölő és jelölt azonosságába vetett mágikus hittel (hogy ennek kapcsán mi a „korábbi”: a hit az azonosságban vagy a tényszerű mimézis, a valamiként meghatározott objektív hasonlóság szó és dolog között, ez talán eldönthetetlen) – ez a hajlam, amit a természetes nyelvekben manapság inkább kivételként, mint szabályként észlelhetünk, a költészet nyelvére változatlanul jellemző; mint ahogy a 3.1.1. fejezetben még látni fogjuk, Fónagy Iván „remotivációról” beszél a költői nyelv kapcsán: más módon ugyan, de elvben hasonlóképpen, a költészet máig arra tör, hogy a kifejezést és a tartalmat „ismét” egymáshoz hasonlóvá tegye.

## **2.3. Mitikus gondolkodás és a gyerekek: Jean Piaget (1896–1980) és Heinz Werner (1890–1964)**

JEAN PIAGET 22 éves korában doktorált szülővárosában, Neuchâtelben biológia szakon, 1925 és 1929 között a pszichológia, filozófia és szociológia professzora volt ugyanott; 1929-től Genfben a tudománytörténet professzora, majd 1940–1966 között a pszichológiáé ugyanott; 1955-től haláláig a Centre international d'épistémologie génétique igazgatója volt szintén Genfben.

Gyermekpszichológiai munkáiban, mindenekelőtt az először 1926-ban megjelent *Das Weltbild des Kindes* [A gyermek vilásképe] című könyvében, Piaget átvette Lévy-Bruhl participáció-fogalmát:

Participációnak nevezzük, összhangban Lévy-Bruhl definíciójával, azt a viszonylatot, melyet a kezdeti gondolkodás látni vél két olyan lény vagy jelenség között, melyeket részben azonosnak tart, vagy melyek nézete szerint egymásra erős hatással vannak, noha közöttük sem térbeli kapcsolat, sem belátható kauzális összefüggés nem áll fenn (Piaget, 1988: 125).

Kiváltképp a gyerekek vélik úgy, hogy hatásviszonylat áll fenn köztük és bizonyos objektív folyamatok között, részesülnek egymásban (Aebli, 1988: 10). Például bizonyos gyerekek azt hiszik, hogy „ők maguk az okai az égitestek mozgásának: 'Igen, én (mozdítom el őket), járás közben', mondja a négyéves Nain” (Piaget, 1988: 199). Sokkal elterjedtebb az a gyermeki meggyőződés, miszerint „a Nap és a Hold állandóan követik” (Piaget, 1988: 194). Például: „Jac (6 éves): '– Mozog a Nap? –

*Igen, ha az ember jár, akkor követ bennünket. Ha befordulunk, ő is befordul. Magát sosem követi? – Miért jár a Nap? – Hogy hallja, mit beszélünk.”* (Piaget, 1988: 195).

Eppen mivel a gyerek is participatív módon gondolkodik, bizonyos analógiák állnak fenn az ő gondolkodása és az írásbeliség nélküli népeké között (Jamme, 1991a: 65). Ez azonban kétségtelenül csak a Piaget által úgy nevezett „operacionalitás előtti gondolkodás” szemléletességhez kötött és konkrét (Kesselring, 1988: 203) periódusában, tehát a 2. és 6. életév között tapasztalható (Bugge, 1985: 65). Ennek kapcsán persze az életkor hozzárendelése a Piaget által megkülönböztetett fejlődési periódusokhoz a mindenkor kultúra függvénye (Kesselring, 1988: 203): a fejlődés sebessége a társadalmi környezettől függ. „Íráni pásztorgyerekeknél két-, két és fél évnél késedelmet állapítottak meg, Martinique szigetén, az Antillákon akár négy évnél is” (Kesselring, 1988: 202).

Persze az analógia korántsem jelent egyformaságot: „a participáció a gyerek esetében valami mást jelent [...], mint a participáció a primitív embernél” (Piaget, 1988: 125). Először is a participatív gondolkodási mód az írásbeliség nélküli népeknél áthagyományozódik, a gyereknél spontánul jelentkezik; másodsorban ott az az egész élet folyamán megmarad, itt túlhaladnak rajta, még hozzá olyan mértékben, ahogy a gyerek „fantáziabéli tevékenységét” „a valóság megzabolázza” (Bugge, 1985: 93); s harmadjára, írásbeliség nélküli társadalmak felnőtt tagjai minden participatív gondolkodásuk mellett is rendelkeznek nem gyermeteg tapasztalattal és bölcsességgel.

A következőkben a gyermekek participatív szemléletének két kifejeződését szeretném bemutatni: a realizmust és az animizmust. Ezt követően a gyermeki gondolkodásmódnak még egy harmadik archaikus vonása kerül majd szóba, melyet Piaget „irreverzibilitásnak” nevezett.

Realizmusról beszél Piaget, mert a gyermek ebben a korban nem tudja, „hogyan létezik az Én, és ezért a maga szemléletmódját [...] objektívnek és abszolútnak tartja” (Piaget, 1988: 43). Más szóval: ami csupán szubjektív, azt objektívként, *réalisként* éli meg. Nyilvánvalóan továbbél ez a „realista” felfogás – mint mindig *mutatis mutandis* – az irodalmi, egyáltalán a művészi illúzió jelenségében a gyermekkoron túl is. (Erről közelebbit a 3.2.1. fejezetben.)

A gyermeki realizmus fenti tömör meghatározását Piaget mármint a következőképpen fejti ki:

Ameddig a gondolkodás nincs tudatában az Énnek, addig állandóan összekeveri az objektívet a szubjektívvel [...] a tudat össz tartalmát egyetlen síkra terjeszti ki, amelyen a valóságos viszonylatok és az Én tudattalan kisugárzásai menthetetlenül egymásba folynak” (Piaget, 1988: 44).

S ez annyit tesz: „A saját Én elkülönítése a világ dolgaitól” tökéletlen (Aebli, 1988: 9).

A gyermek sok jelenség kapcsán nem képes rá, hogy a szubjektív és az objektív részt szétválassza. Igaz ugyan, hogy a három–kilencéves gyerekek, akiket itt főképpen vizsgálunk, a szenzomotorikus cselekvés területén ezt a különbséget nagyon is észlelik. Természetesen tudják, hogy a kezük a testükhöz, a kezükben tartott labda azonban a külvilághoz tartozik. De a lelki folyamatok, az életjelenségek és a jelenségekkel való interakciók területén, amik nem manipulálhatók, például tehát a széllel, az esővel, a Nappal és a Holddal kapcsolatban, elmosódnak a határok alany és tárgy között” (Aebli, 1988: 9f).

Ez az „összekeverése” (Piaget, 1988: 88), ez a „nem-megkülönböztetése” (Piaget, 1988: 213), ez az „a dualisztikus felfogása az Énnak és a tárgyi adottságnak” (Aebli, 1988: 10), Énnak és környezetnek, nem más, mint a valóság partecipatív felfogása.

E realizmus három formáját szeretném mármost a gondolkodásra irányuló gyermeki felfogás segítségével bemutatni.

Elsőként jel és dolog összekeverése említendő: a gondolkodást a tárgyával egybekapcsolódottan fogják fel. Ehhez hozzájön a külső és a belső összekeverése: a gondolkodást [például] a szájban lokalizálják. S végül az anyagot és a gondolkodást is összekeverik: a gondolkodást egy anyagi testnek, egy hangnak, egy lehetetnek tartják (Piaget, 1988: 88).

Az, hogy a gondolkodás a tárgyával kapcsolatban van, konkrétan azt jelenti, hogy a nevet mint a dolog tulajdonságát fogják fel, a jelölt dologgal kapcsolják össze, végső soron, hogy jel és dolog egybeesik.

A „névre irányuló kérdések”, amelyek a gyermeki kérdezősködés legkorábbi stádiumaira jellemzők, általánosan ismertek: „Mi ez?” Ha az ember ezeket a kérdéseket gondosan megvizsgálja, akkor kiderül, hogy a gyerek ebben a stádiumban sokkal többet vél cselekedni, mint csupán egy név megtanulását. Véleménye szerint behatol a dolog lényegébe és igazi magyarázatot fedez fel. Mihelyt megtalálja a nevet, nincsenek már problémák. [...] Bo (6 és fél éves) ezt feleli: „Ha nem lennének szavak, akkor minden szörnyen unalmas lenne. Nem lehetne semmit sem gyártani. Hogy csinálhatták volna meg a dolgokat (ha nem léteztek volna nevek)?” (Piaget, 1988: 67). [...] A Nap nevét a Naphoz tartozónak és abból származónak tartják. A Nap nevét megérteni azt jelenti, hogy a Napot magát érintjük meg. [A név] a gyerek érzése szerint a Nap melegét, színét, az alakját implikálja (Piaget, 1988: 115) A „Nap” név valami világítót, valami kereket stb. implikál (Piaget, 1988: 86). A Napot azért hívják így, mert világít és kerek stb. (Piaget, 1988: 84)

Itt nyilvánvalóan arról a feltevésről van szó, miszerint a nyelvi jeleket többek között jelöltjük határozza meg, tehát nem véletlen, hogy a mi csillagunkat éppen



„Nap”-nak hívják: a szó, annak hangalakja nem önkényes, hanem motivált. Itt a lírai nyelv motiváltsága jut eszünkbe (lásd lentebb, 3.1.1. fejezet).

Ha a gondolkodást a szájból lokalizálják, akkor azzal külsőt és belsőt, testit és lelkit egy kalap alá vesznek, mint például az itt következő jegyzőkönyvben egy pszichológus és egy gyerek között zajlott beszélgetésben:

Mont (7): „– Tudod, hogy mi az: gondolkodni? – *Igen.* – Gondolj a házatokra, hajlandó vagy? – *Igen.* – Mivel gondolkodol? – *A számmal.* – Tudsz akkor is gondolkodni, ha a szád csukva van? – *Nem.* – Ha a szemed csukva van? – *Igen.* – Ha füled be van dugva? – *Igen.* – Csukd be a szád és gondolj a házatokra. Arra gondolsz? – *Igen.* – Mivel gondoltál rá? – *A számmal.*” (Piaget, 1988: 48f)

Külső és belső ezen egymásban létezése, adualitása az irodalom ama tendenciájában is megmutatkozik, hogy ami lelki, azt megtestesíti: arra hajlik, hogy a lelki folyamatokat ne közvetlenül, pszichológiai elemzés formájában fejezze ki, hanem csak közvetve, külső jeleken keresztül közvetítse. (Ehhez közelebbit a 3.1.2.1.1. fejezetben.)

S végül, a gondolkodást vagy azt, ami gondolkodik a gyerekekben, egyenesen testként fogják fel, miáltal a pszichikumot a testivel, a szellemit az anyagival azonosítják:

Falq (7): „– Tudod, hogy mi a gondolkodás? – *Az ember gondol arra, amit tenni akar.* – Mivel gondolkodik az ember? – *Valamivel.* – Mivel? – *Egy halk hanggal.* – És hol van az? – *Itt (a homlokára mutat).* – Honnan jön ez a halk hang? – *A fejemből.* – És hogy jár? – *Egész egyedül.* – A ló is gondolkodik? – *Igen.* – Mivel? – *Egy halk hanggal a fejében.* – És a kutyák? – *Ők is.* – Ez a halk hang szavakat mond? – *Igen.* – Hogyhogy? A kutyák elvégre nem beszélnek. – *De, beszélnek, majd odafigyelnek.* – Hol? – *Itt. (homlok)* – Miért? – *Van bennünk valami.* – Micsoda? – *Egy kis golyó.*” (Piaget, 1988: 57)

Ehhez Buggle kommentárja: Ha „nem-materiális jelenségeket is, mint például neveket, álmokat, gondolatokat [...] anyagi konkrétságuként és térbelileg létezőként fognak fel”, akkor ez utalás az operativitás előtti gondolkodás „kifejezett konkrétságára” (Buggle, 1985: 71). Ebben minden nehézség nélkül ismét felfedezhető a hasonlóság a gyermeki és a költői képzetalkotási mód között. Mint ahogy már Vicóval kapcsolatban előzetesen említettük, az irodalmat az is jellemzi, hogy általános, absztrakt dolgokat (így egy auktoriális vagy figurális világgépet, a mű mondanivalóját, üzenetét) épphogy nem annak fogalmi általánosságában hagyja nyelvvé válni, hanem ehelyett színekdochikusan konkretizálja (bővebben a 3.1.2.1.2. fejezetben). De mind a korábban példákkal alátámasztott „külsődleges-tétel”, mind a most tárgyalt konkretizálás alapján véve következménye az

irodalom általánosabb s már többször is említett hajlamának az érzékelhetőségre, szemléletességre (lásd 3.1.2.1. fejezet) – ez olyan „esztétikai” hajlam, amely az összes művészeti ágban, formában közös vele, hiszen az esztétikum megvalósulásának – már a szó etimológiája alapján is – köze kell, hogy legyen az érzéki megismeréshez.

A gyermeki realizmusnak mármost van egy különös következménye, amit Piaget „központosítás” névvel illet. A realizmus, mint emlékezetes, az én és a külvilág közötti hiányzó különbségtételen alapszik. Ez oda vezet, hogy a gyermek saját szemléleti módját vagy perspektíváját nemcsak objektívnek tartja, hanem abszolútnak is, az egyetlen lehetségesnek. A gyermeki vélekedés mármost minden, csak nem állandó jellegű, amiből következik, hogy ami a gyermeknek valamiben *itt és most* jelentősnek tűnik, az számára a voltaképpen fontos, lényeges mozzanat. Vagy másképpen: a mindenkori dolognak a gyermeki élmény, megélés szempontjából az a leglényegesebb része, ami neki *az adott pillanatban* magából a dologból feltűnik. Ezért beszél Piaget ennek a változó, de mindig abszolút érvényesnek tartott hangsúlynak a kapcsán központosításról.

*Központosításon* Piaget a gyermeki figyelem koncentrációját érti egy tárgy vagy egy tényállás egyes érzékletesen különösen kiemelkedő jegyeire, egyéb fontos, azokkal versengő tulajdonságok elhanyagolása mellett.

Másként szólva: a gyerek ebben az életkorban még képtelen a decentralizálásra. Nem tudja még az észlelés során lerázni magáról a mindenkori kiemelkedő jegy béklyóját, ami által más, kiegyenlítő jegyeket is figyelembe venne, úgyhogy gondolkodása és következtetései a felnőtt gondolkodás mércéjén mérve egyoldalúnak, tévesnek kell, hogy tünjenek.

A központosítás e jegyét még 4-5 éves gyerekeknél is ki lehet mutatni Piaget úgynevezett átöntési kísérleteivel. Ennek során két poharat A1-et és A2-t, amelyek azonos alakúak és nagyságúak, azonos számú gyönggyel vagy ugyanannyi folyadékkal töltenek meg. A gyöngyök, illetve a folyadék mennyiségének azonosságát a gyerekek kérdésre megerősítik. Ezután A2 tartalmát a gyerek szeme láttára átöntik egy keskenyebb B üvegbe, úgyhogy most B-ben annak tartalma magasabb oszlopot képez. A gyermek most nemmel felel az azonossági kérdésre. Azaz a gyermeki észlelés és ítélkezés központosul a feltűnő, szembeötlő magasság-jegyre, anélkül, hogy decentralizálva figyelembe venné a keresztmetszet kompenzáló csökkenését. (Buggle, 1985: 71).

„A stabil identitás hiánya” (Buggle, 1985: 74) azon alapszik, hogy nem zajlott még le a *lényeges* tulajdonságok kiválasztása, hogy nincs jelen lényeges és lényegtelen közötti objektíve megalapozott hierarchikus rend, mint ahogy azt Piaget 1924-es, *Urteil und Denkprozeß des Kindes* [A gyermeki ítélet és gondolkodás] című művében megfogalmazta: „Ha ehhez mérten a kiválasztás és a hierarchikus rend

hiányoznak, akkor ez szükségszerűen ellentmondáshoz is vezet” (Piaget, 1972: 172):

Ezért véli Duss (9 éves) egyszer azt, hogy a Nap élőlény, és másszor azt, hogy nem élőlény, aszerint, hogy a tárgy fogalmának egyik mozzanata van-e számára előtérben („mert világít”) vagy egy másik („mert nincs vére”) (Piaget, 1972: 172f).

Ami itt fontos, az az, hogy a gyerek ezt az ellentmondást nem veszi észre: „bizonyos korig (legalább 7–8 évesig) a gyerekek érzéketlenek az ellentmondással szemben”, vagy legalábbis az ellentmondásokkal szembeni „kevésbé kifejtett érzékenységről” beszélhetünk esetükben (Buggle, 1985: 75).

Az irodalom individuális recepciójában ennek a gyermeki központosításnak két dolog felel meg. Egyfelől a lényegesnek és a lényegtelennek már említett kiegyenlítése. Ha például mitikus összefüggésben az emberi külsőt nem tekintik lényegesnek, konstitutívnak, akkor az átalakulások – minden szükséges megszorítással – plauzibilisek, hihetőek. Másfelől, az irodalommal szembesülve megmutatkozik az ellentmondásokkal kapcsolatban ősi módon korlátozó érzékenység, s a metaforákra jellemző paradoxonok elfogadása, mint például abban az állításban, hogy „a tenger dühöngött” (erről részletesen a 3.1.2.2. fejezetben), mind pedig annak problémamentes megélésében, hogy a színpad egyszerre Helsingör és színház. De erről is részletesen írok a 3.2.2. fejezetben.

A gyermeki realizmus után legyen még szó a gyermeki lélek két további ősi vonásáról: az animizmusról és az irreverzibilitásról.

Piaget szerint az animizmust a gyermekek esetében úgy határozhatjuk meg, mint „hajlamot a testek élőknek és szándékokkal felruházottnak gondolására” (Piaget, 1988: 157). E miatt a második, kiegészítő és alapjában véve a megelégedésbe, sőt a megszemélyesítésbe átmenő jellemző miatt is beszél Piaget „animizmusról vagy gyermeki intencionalizmusról” (Piaget, 1988: 209).

Az egyszerű élővé tétel példája az a mód, ahogy a babákat elképzelik:

Egy kislány például reggelre a babáját benyomott szemmel találja (beestek a fejébe): elkeseredettség, sírás. Megígérik a kicsinek, hogy elviszik a babát az üzletbe, hogy ott kijavítsák. A kislány három napon át néhány percenként kérdezi – és láthatóan őszintén nyugtalanítja –, hogy a babának nincsenek-e fájdalmai, hogy nem fáj-e, ha megjavítják (Piaget, 1988: 191).

Az intencionalizmusra:

Nel felhorzsolta a kezét egy falon. Nézi a kezét. „Ki nyúlt hozzá? ... Fáj! A fal megütött.” E stílus állandósága legalábbis bizonyítja, hogy mily kevésbé törődnek a kisebb gyerekek a dolgok és élőlények közti különbséggel. Minden mozgó dolgot a tudat birodalmához tartozó kifejezésekkel illetnek, minden

eseményt mint szándékolt cselekedetet fognak fel. „A fal megütött” nagyon is jellemző a gyermeki szándékra, hogy minden ellenállást szándékoltnak tartsanak (Piaget, 1988: 192f).

A gyermeki animizmust Piaget három okra vezeti vissza. Elsőként a tárgyak ellenállására:

Ha a gyerek megkísérli egy tárgy előre nem látott ellenállását megmagyarázni, akkor mindenekelőtt arra kényszerül, hogy ezt a tárgyat megelégtse. Még általánosabban, mielőtt valamilyen jelenség levezethetetlennek, különösnek és főként rémisztőnek látszik, a gyerek e jelenség eredetében szándékokat tételez föl mint e fenomén eredetét (Piaget, 1988: 174).

A második ok: a nyelv alany/állítmány-struktúrája:

...az alany elválasztása az igétől és az állítmánytól arra készíti a gondolkodást, hogy az alanyt szubsztanciának lássa és ennek saját aktivitást tulajdonítson. [...] Ha a nyelv azt mondja: „fúj a szél”, vagy egész egyszerűen a „szél”-ről mint egy lényről beszél, akkor háromszoros abszurditást követ el, amennyiben feltételezi, (1.) a szél független a fúvás aktusától, (2.) lehetséges lenne olyan szél, amely nem fúj, és (3.) hogy a szél létezhetne külső megnyilvánulásai nélkül. Számunkra olyannyira természetes, hogy így beszélünk, hogy ezt a megfogalmazást majdnem helyesnek tartjuk, [...] ha azt mondjuk: „fúj a szél”, akkor ténylegesen úgy véljük, hogy „ő” fúj (Piaget, 1988: 223).

S végül, az animizmus a nyelv regresszív voltában gyökeredzik, ami jellegzetes módon képiességében nyilvánul meg:

Bally megállapítása szerint a nyelv kifejező képessége mindig regresszív, azaz képes a kifejezések érdekében bármikor visszanyúlni immár nem érvényes gondolkodási formákhoz. Azt mondjuk például képletesen: „a Nap megpróbálja elűzni a ködöt”. Ez animisztikus és dinamikus beszédmód, amely egyáltalában nem törődik a tényleges távolsággal a Nap és a felhőfoslányok között, hanem úgy tesz, mintha a két elem közvetlenül szemben állna egymással. Nem szabad ezért csodálkozni, ha a gyerek a nyelv megszemélyesítéseit („lemegy a nap”) szó szerint értelmezi. A felnőttek nyelvében sok elem van, amely a gyermeki animizmust alátámasztja, és annál inkább, mivel a gyerek általánosan minden metaforát betű szerinti értelemben vesz: egy „eltört kar” számára egy kar, mely a földre esett, és a „menj a pokolba” egy kilencéves gyerek számára, akit kikérdeztünk, bizonyíték volt arra, hogy a pokol itt a közelben található (Piaget, 1988: 222).

Mindebben a nyelv és a gondolkodás kölcsönhatásának az eszméje rejlik: eredetileg az animisztikusan megelégtető gondolkodás létrehozta a képes kifejezéseket,

s most a nyelv visszahat a gyermeki gondolkodásra: „A gondolkodás létrehozza a nyelvet, majd túllép rajta, de a nyelv visszahat a gondolkodásra és magába akarja zárni” (Piaget, 1988: 223).

A dolgok szándékai mármost nem önkényesek a gyermeki gondolkodás számára, hanem szabályoknak engedelmeskednek – mindenekelőtt erkölcsi jellegűeknek:

Egy 7 éves gyerek [...] azt hiszi, hogy a Nap mindennap megtudja, hol járunk, neki ugyanis követnie kell minket, „hogya melegeket adjon nekünk” [...] Vern (6 éves) olyan gyerek, akit még sosem kérdeztünk ki az animizmust illetően. Először látjuk. Megkérdezzük, miért marad meg egy hajó a víz tetején, míg egy kis kő, amelyik sokkal könnyebb, azonnal elmerül. Vern elgondolkodik és így felel: „A hajó okosabb, mint a kő.” – Mit jelent az, hogy „okos”? – „Nem teszi azt, amit nem szabad tenni.” Látjuk az alaknak, testinek az erkölcsivel való összekeveredését. [...] 7 vagy 8 éves korig a gyerekek nem hajlandók feltételezni, hogy a dolgok azt tehetik, amit akarnak, viszont nem azért, mert ezek a dolgok nem rendelkeznének akarral, hanem mert akaratuk egy olyan erkölcsi törvénynek van alárendelve, amelynek alapelvét így írhatnánk körül: „mindent az ember javára” (Piaget, 1988: 200ff).

Ez azonban azt jelenti, hogy semmi sem a véletlen műve, illetve hogy ami véletlennek tűnik, a gyermek számára az is bír magyarázattal: „A véletlenszerűt megokolni, ez annyit tesz, mint azt megszüntetni, kísérlet arra, hogy mindent szabályokra vezessünk vissza” (Piaget, 1988: 200).

Az animizmus a költészetben változatlanul jelen van a képes beszéd megleve-nítő és megelégsítő tendenciájában; a véletlenszerű ezzel összefüggő eliminálása jelen van minden következetes motiváltságban – legalábbis a klasszikus, modernitás előtti elbeszélő művekben: valamiként mindennek megokolva kell lennie, semmi sem véletlenszerű.

Piaget kutatásaival kapcsolatban, befejezésül még szólnunk kell az irreverzibilis eszméjéről a gyermeknél. Emlékezzünk az úgynevezett átöntési kísérletekre, amivel Piaget azt vizsgálta, hogy a gyermek mennyire rabja szemléletének. Ezt a rabságot a fejlődés során a gyermek azzal győzi le, hogy képes lesz az átöntési folyamatot gondolatilag visszafordítani:

...a nagyobb gyerek, a fiatakorú vagy a felnőtt a két mennyiség A1 és B azonosságát nemcsak a mindenkori kompenzáló jegy (átmérő, magasság) decentraló figyelembevételére tudná felismerni, hanem azáltal is, hogy az átöntési folyamatot képzeletben, „gondolatilag” visszaforgatná, érvénytelenítené, miáltal belülről, képzeletében a két mennyiség azonossága ismét helyreállna és ezáltal felismerhető lenne.

Piaget szerint a reverzibilitás e tulajdonságával, azaz a képességgel arra, hogy az ember (reális vagy csak elképzelt) folyamatokat bensőleg visszafordítson, kiindulópontjához való visszatérésre készítessen, az operativitás előtti fok gyereke még nem rendelkezik, az ő gondolkodása még irreverzibilis (Buggle, 1985: 72).

A gyermeki gondolkodás ugyanezen jellegzetességét Hedwig von Beit a következőképpen írja le: „A kisgyerek nem képes arra, hogy a múlthoz viszonyuljon. A pillanat felé [...] fordul és képtelen a visszatekintésre.” Beit erre a korai stádiumra utalva teljes következetességgel „emlékezés nélküli állapotról” beszél (Beit, 1965: 39), – ami persze nem emlékezőtehetség-nélküliséget jelent. Az elbeszélő művek recepciójára is jellemző, hogy az illúzió varázsának kitéve a jelenhez, a pillanatnyilag elbeszélthez kötődünk és következésképp az imént történnék – például annak a ténynek, hogy Odüsszeusz maga az, aki a phaiákok királyának saját életveszélyes kalandjait elbeszéli, konkrétan: az épp elmúlt pillanatnak, amikor hozzákezdett, hogy elbeszélje azt – nem vagyunk *tudatában*. Csakis ezzel az (ismét *cum grano salis* értett) emlékezőhiánnyal magyarázható, hogy miért is érzünk aggódó feszültséget, amikor Odüsszeusz életveszélyben forog az elbeszélés során, noha ebből meg kellett, hogy meneküljön, hiszen képes azokat elbeszélni...

E fejezet lezárásaként szeretnék röviden kitérni egy másik fejlődépszichológus eredményeire, akiről már a bevezetőben szó volt.

HEINZ WERNERre gondolok, aki 1890-ben Bécsben született és 1964-ben Worcesterben (Mass./USA) halt meg. 1926-tól kezdve pszichológiai professzor volt Hamburgban; emigrációja után 1933-ban különböző amerikai egyetemeken tanított. Mindenekelőtt az összehasonlító fejlődéslélektan tárgyzó munkáin keresztül vált ismertté.

Itt csak néhány eredményéről akarok beszámolni a gyermeki fejlődéslélektan területéről. Ezek mind a gyermeki világmegélés szubjektivitásáról adnak számot.

Ez egyfelől annak során nyilvánul meg, amit Werner „fiziognomikus észlelésnek” nevez, és amelyen lényegileg a gyermekek megelékesítésre való hajlama értendő:

a naiv ember számára a dolgok nem tárgyilagosan mutatkoznak meg, hanem bensőt tükröző *kifejezés* formájában, megelékesítve, „fiziognomikusan” [mintegy arcként H. A.] felfogva. Számunkra egy fa az egy fa, egy felhő egy felhő [...] A kultúrember számára a környezet ritkán jelenik meg a benső kifejezéseként, fiziognomikus jelleggel. Például akkor ez a helyzet, ha egy tájat esztétikai tárgyként élünk meg. Ilyen esetekben a megélés egészen más fajtája lép fel. Az ember bizonyos értelemben arcokat keres és talál a tájban; fiziognomikusan éli meg azt: egy táj vidám vagy szomorú, gunyoros vagy rémítő, magasztos, szent vagy ördögi stb. A megismerésnek csak különleges

tárgyai adottak a mai kultúremlernek fiziognomikusan: maguk az emberek saját arcukban és testükben. Nem szabad azonban sosem felednünk, hogy az élmény e fajtája ma a tárgyi világnak csak kis részére korlátozva, de voltaképpen egy ősi felfogásmódból ered, amelyben az egész világ kifejezésszerűen, arként volt eleven. Az eredendő világ fiziognomikusan adott [...], mivel a fiziognomikus szemlélet általában az a voltaképpen eredendő szemléleti mód, melyben még nem zajlott le a különbségtétel élettelen és élő világ között. [...] Szerencsénkre ez az eredendő fiziognomikus megélés ma is megtalálható azon felnőttek esetében, akik azt az általános típust képviselik, akiket „kifejezőembereknek” neveznék; az igazi művész ezt a típust különösen tisztán jeleníti meg, miközben műveivel arra készíti a szemlélőt, hogy alászálljon saját ősi rétegeibe, és azokat újra elevenné tegye magában. A művészek önvallomásai gyakran tanúskodnak arról, hogy általános világmegélésük gyökeresen fiziognomikus (Werner, 1959: 45ff).

Werner maga is utal az effajta világészlelés irodalmi „maradványaira” (Werner, 1959: 195): Amennyiben a ritmus, a magánhangzók minősége, az izomfeszültség bizonyos mássalhangzók képzésekor egyfajta kifejező értékkel rendelkezik, ha tehát a hangzás – akármilyen fiziológiai közvetítésen keresztül is – szimbolikussá válik, akkor az észlelet itt is többé-kevésbé jól definiált *arculatot* mutat. (Ehhez mint „remotivációhoz” lásd a 3.1.1. fejezetet.)

Szubjektív a gyermeki világmegélés másfelől, amennyiben a gyermek konkrétan gondolkodik, gondolkodása nem „válik ki” abból, „ami szemléletes” (Werner, 1959: 152). Ez nyilvánul meg többek között a lényeges és lényegtelen jegyek közötti hiányos megkülönböztetésben; ami a szemléletben dominál, az a lényeges:

Egy kisfiú „vauvau”-nak jelöl meg a 251. napon egy porcelánkislányt, ami a tálalón áll, és ami után a gyerek szívesen és örömteli izgalommal nyújtja a kezét. A 307. napon a „vauvau” kifejezéssel egy, az udvaron ugató kutyát jelöl meg, a nagyszülők képét, a hintalovát, a faliórát; a 331. napon egy szőrmeboát kutyafejjel, amin az üvegszemek különösképpen feltűnnek neki. A 334. napon egy gumiembert nevez így meg, ami visít, a 396-on a fekete mandzsetta-gombokat apja ingében. A 433. napon a gyerek ezt a szót használja, amikor gyöngyöket lát egy ruhán, és szintén ezt, amikor megpillantja a fürdőhőmérőt.

„Vauvau”-nak nevez tehát egy egész sor dolgot, melyeket például így csoportosíthatunk: 1. a kutyákat és a kutyababákat, és ezért a kis, hosszúkás, babaszerű tárgyakat: brossokat, gumibabákat, a fürdőhőmérőt; 2. viszont a gombokat, a gyöngyöket és az ezekhez hasonló tárgyakat is.

Belátható, hogy a megjelölés bizonytalansága onnan ered, hogy vajon melyik jegyét emeli ki a szétfolyó, szemléletes és átértézt összességnek: a hosszúkás formát-e vagy a fénylőn szemszerű jelleget, s így a legkülönbözőbb tárgyak lehetnek „vauvau”-k. A gyermek nem különböztet meg tehát

a fogalomnévben lényeges és lényegtelen vonásokat, hanem egy tárgyat szétfolyóan észlel, és ezért azt nem állandó, hanem változó módon fogja fel: ami a szituáció és a benső beállítottság révén egyik alkalommal jellemző a fogalomnévre, az a másik alkalommal nem az. [...] Gyermeki fogalmakban nem találunk pontos centrumokat, olyan konstitutív jegyeket, amelyek állandóan megmaradnának és a fogalomnak egyszer s mindenkorra tartozékai lennének, s a fogalmat stabillá tennék, hanem csak szétfolyó jegyeket, melyek a fogalmat egyszer így, másszor úgy határozzák meg (Werner, 1959: 215f).

A fogalmak e változékonysága volt csak a dolgok állítólagos változékonyságát tükrözi vissza. „Mi egyáltalában egy dolog? Egy dolgot a szűkebb, lélektani szójelentés szerint egy szilárd állandó hordozó, egy dologszubsztátum jellemez, melyet lényeges (konstitutív) és nem-lényeges tulajdonságok alkotnak” (Werner, 1959: 292). A mitikus gondolkodásra éppen ennek az ellenkezője jellemző, a dolognak, pontosabban a hordozónak, a dolog magvának a változékonysága, „ami a dolgok és személyek változékonyságába vetett hitben mutatkozik meg” (Werner, 1959: 292). A művészi igénnyel megalkotott fantasztikus irodalomban a metamorfózisok hasonló, persze csupán relatív hihetősége konstataálható, mint ahogy a befogadók oldalán a kritikus, logikai és ontológiai értelemnek a háttérbe szorulása mind az alany, mind a tárgy oldalán, ahogy említettük, és ahogy a 3.2.2. fejezetben még világosabban kifejtem a logika liberalitása kapcsán.

A szubjektív világmegélés utolsó, itt megtárgyalandó vonása a gyermekek esetében az arra való hajlama, hogy irreális dolgokban, a pusztán elképzeltben higgyenek. Csak fokozatosan fejlődik ki náluk annak tudomásulvétele, hogy számtalan dolognak, amit elképzelnének maguknak, nincs megfelelője a valóságban:

...a *mesterséges* és a *művészi valóság* eredetileg kevésbé vagy egyáltalán nem válik el az ébrenlét valóságától, hasonlóan ahhoz, ahogy ezt a primitív népeknél találjuk. [...] A kisfiú (3 éves) hosszú ideig nézte apja életnagyságú fényképét, majd így kiáltott: „Az Apu jöjjön ki a képből!” És így van ez a *költői* valósággal is. A fikció, a csupán kitalálnak a tudata a gyerektől eredetileg teljesen idegen. Csak lassanként alakul ki benne például a mesevalóság tudata [...] A hat és fél éves Scupinről olvassuk: „Noha számára a 'mese' fogalmát újra és újra helyesen elmagyarázták, továbbra is egy *nagyon távol* fekvő meseországban hisz, ahová sok napon és éjszakán keresztül lehet elvonatozni. Ha most valami nem éppen mindennaposat mesélnek el neki, akkor gyakran kétkedve kérdezi: *Ez csak a meseországban van így vagy tényleg nálunk is?* A gyerek olyan életkorba került, amikor komolyan megerőlteti magát, hogy különbséget tegyen valóság és kitaláció között (Werner, 1959: 247f).



Amennyiben a felnőtt befogadók az irodalmi illúzió állapotába kerülnek, ők is „hisznek” valamiben, ami csupán kitalált, s mint reális, a tudattól függetlenül létező csak elképzelt. Ez az irrealitástudattól állandóan és konstitutíven követett „hit” egyáltalában nem csak az evilágian lehetetlent, fantasztikusat követi, hanem mindazt, amit az irodalom művészién élénk tár: nemcsak realistán elbeszél cselekedeteket, hanem minden színpadi történet is (amennyiben ezt éppenséggel nem mint egy *színpadon* zajló történet éljük meg), sőt még a lírai költemények is egy én társaságába helyeznek bennünket, aki az általunk olvasott szavakon keresztül látszólag hozzánk beszél. (Közelebbit erről a 3.2.1. fejezetben.)

## 2.4. Összefoglaló a mitikus gondolkodásról

A mitikus gondolkodás többféle megjelenési formája alapján a következő két jellemző irányultságát sikerült elkülönítenünk. *Egyfelől* jellemzi a külső bensővé tétele és a benső külsővé tétele (Biese, 1893: 81): a mitikus gondolkodás megelevenít, meglelkesít, emberivé tesz, a dologi létezőnek szellemet, tudatot, szándékot, a külsőnek bensőséget tulajdonít – spiritualizál; de – megfordítva – szemléletessé is tesz, konkretizál, amennyiben a szellemileg létezőnek dologszerűséget kölcsönöz, szubjektívet reálisként, bensőt külsőként fog fel, materializál. *Másfelől* Cassirer nyomán jellemezhetjük a mitikus gondolkodást identitás-gondolkodásként, amennyiben mind spiritualizál, mind pedig materializál, azaz mindkettőt képes végrehajtani, magukban létező különbségeket megszüntet, dualitásokat, bensőt és külsőt, szellemi és dologi egyé változtat, azonosít. Ennyiben a mitikus gondolkodás szubjektív, a valóságnak nem megfelelő, irracionális gondolkodás.

Mivel azonban minden dolog magában hordja önnön ellentétét is, és a megismerés voltaképpen akkor válik érdekessé, amikor a befogadott dolgot a maga komplexitásában ábrázolja, meg kell említenünk az imént mondottak dacára a mitikus gondolkodásban mégiscsak fellelhető racionális mozzanatokat, majd Hallpike-ot követve meg kell neveznünk irracionálisának nemcsak negatív, hanem pozitív vonásait is.

A mitikus gondolkodás racionális, amennyiben, először is, segít abban, hogy megbirkózzunk az étellel (Jamme, 1991a: 5). Azáltal éri ezt el, hogy legyűri az ember ősfélelmét (Jamme, 1991a: 117), mellőzi az idegent és a félelmetest (Jamme, 1991b: 97), hiszen, mint hallottuk, a természetet az emberhez hasonítja. De azáltal is hozzájárul a létbevetettséggel való megbirkózáshoz, hogy „megpróbálja a homályos természeti összefüggéseket értelemmel ellátni”, és ennyiben felvilágosítólag hat (Jamme 1991a: 2). Ezzel összefüggésben a mitikus gondolkodás annyiban racionális, amennyiben (másodjára) rendszerez és okokat keres: célja, Lévy-Strauss szerint, „a látszólag önkényes tényeket rendre vezetni vissza” (Jamme, 1991a: 121). Cazeneuve a racionális elemet a megmagyarázás szükségletében látja: ez minden embernél egyformán erős, csakhogy az írásbeliség nélküli népek

*kitalálják* az okokat (Cazeneuve, 1963: 36). S végül, harmadjára: ha axiómáit eleve feltételezzük, a mitikus gondolkodás semmiképpen sem irracionális. Ha ember és (totem-)állat között mitikus, participatív azonosságot tételezünk fel, az átváltozásokba vetett hit egyáltalában nem irracionális (Lévy-Bruhl, 1926: 338). Másképpen: ha a racionalitás abban áll, hogy az *megokolt* cselekedeteket hajt végre, akkor a mitikus gondolkodás is racionálisnak nevezendő, amennyiben okok alapján következtet és cselekszik. (Lévy-Bruhl, 1926: 6ff).

Hallpike nyomán különbséget kell tennünk negatív és pozitív irracionalitás között (Hallpike, 1984: 567). Ha a „racionális” mint következetes, nem dogmatikus, érdek nélküli s objektív határozható meg, és (hála az eszközök célirányos megválasztásának) hatékony, akkor a mitikus gondolkodás negatív irracionális, mivel feltételezéseit nem koordinálja, azokat nem érvekkel támasztja alá, és ennyiben dogmatikus, tevékenységében erkölcsileg és érzelmileg befolyásolt, és nem bizonyul oly hatékornak, mint a racionális gondolkodás (Hallpike, 1984: 566). Ám egyúttal pozitív irracionálisnak is nevezendő, amennyiben teremtő jellegű, hasonlóan például a művészethez, s amennyiben, a vallásos hithez hasonlóan, a *vértés du coeur*-ben gyökeredzik és ebben az értelemben igaz; és végül amennyiben bölcs, gyakorlati következményeire való tekintettel ugyanis a természetet és a környezetet illetően végső soron észszerűnek tekintendő:

A racionalitás szigorú kritériumai közül talán sok nem teljesül a mitikus gondolkodás esetében, de azt állítani, hogy a mitikus gondolkodás irracionális, azt is jelentené, hogy az ember elveti a művészetet, a fantáziát, a gyakorlati ügyességet, az érzelmeket, az értékeket és a vallásos hitet, melyek a legcivilizáltabb társadalmak lényeges aspektusainak bizonyultak, de melyek azonban biztosan nem függnek közvetlenül össze a szigorúan vett racionalitással. [...] A tudomány nagymértékben teremtő jellegű; ezt tagadni és egyidejűleg a primitív gondolkodást túlértékelni, romantikus illúzió lenne. De el kell ismernünk a racionális gondolkodás határait is. A bölcsesség talán abban áll, hogy a racionális gondolkodásnak az őt megillető helyet biztosítsuk a világban (Hallpike, 1984: 567f).

---

### 3. fejezet

---

# A mitikus gondolkodás visszhangja az irodalomban

Miután az eddigiekben legalább említés szintjén szóba kerültek a mitikus gondolkodás és az irodalom közötti legfontosabb egybecsengések, e fejezetben négy teendő marad a számunkra. Először is ezeket az egybecsengéseket, amennyiben a dolog úgy kívánja, differenciálnunk kell. Ezt Fónagy Iván „remotiváció” fogalmára, a költészet képiességére, az irodalmi illúzióra és az irodalmi lehetőség és szükségszerűség sajátlagosságára támaszkodva kell megtennünk.

Másodjára ezeket a megfeleléseket további példákkal kell igazolnunk, így illusztrációkként ismételten elő fognak fordulni mesék a Grimm-fivérek gyűjteményéből. Ennek az alapja az a belátás, hogy egyfelől a Grimm-mesék tündérmesék, és ezért természetüknél fogva a mitikus gondolkodásnak sok nyomát mutatják fel, másfelől ennek ellenére a „magas” irodalomhoz sorolhatók, mivel – főként Wilhelm Grimm keze nyomán – sokrétű átformáláson, „irodalmiasításon” mentek keresztül (ehhez lásd: Rölleke, 1983).

A félreértések elkerülése végett két dolgot hangsúlyoznunk kell: 1. A mitikus gondolkodás egyes formáinak kimutatása az idézendő Grimm-mesékben nem azt jelenti, hogy Grimmék *Gyermek- és családi mesék* című kötetét csak a mitikus gondolkodás jellemezné: Hedwig von Beit központi tétele éppen azt mondja ki, hogy az európai népmese (a Grimm-fivérek meséi elvégre *népmesék* a típusuk,

sémáik és motívumaik szerint, még ha nem egy vonatkozásban *Grimm-mesék* is konkrét felépítésükben és kifejezőkészletükben) az átmenet nyomait viseli a mitikustól a racionális gondolkodáshoz. Heinz Rölleke szerint a népmese „a hosszú hagyománytörténet nyomait is” magán viseli (Rölleke, 1983: 612). 2. Az archaikus gondolkodás esetleges jelenléte a GYCSM-ben semmit sem mond a tündérmese mint műfaj koráról; hogy például ugyanolyan régiséggel bírna, mint „a” mítosz vagy akár régebbi lenne. Valószínűleg még jóval fiatalabb is. (Max Lüthi [1971: 45] említi Albert Wesselski becslését: a voltaképpen európai mesék feltehetőleg a késő középkorban jöttek létre.) Ez másfelől nem jelenti azt sem, hogy sok motívum, mely a tündérmesében, s így a Grimm-típusában is előfordul, ne lehetne régebbi, mint maga a műfaj. Mindez azonban a mitikus gondolkodás továbbélésére utal – nemcsak a nép körében, amennyiben e motívumok ott voltak elterjedve, hanem Grimmék esetében is, amennyiben az ő kitalálásaik, és a megcélzott publikumban, mely örömet lelte és leli bennük.

Harmadjára ebben a fejezetben sort kerítünk arra, hogy az eddig a bemutatás során rendszertelenül és részben ismétlésekkel szóba hozott megfeleléseket immár rendszerezzük, miközben e rendszerezés (persze csökevényes) alapjául az irodalmi mű ontológiai felépítése fog szolgálni: előbb a mitikus gondolkodás megjelenési formái a költői nyelvben, majd a költői világban. S végül, negyedsorban, azt a kérdést vetjük fel, hogy vajon miért tetszik nekünk az archaikus gondolkodási mód időleges és részlegesen végbemenő reaktiválódása, és hogy ez a tetszés vajon hogyan viszonyul a szigorú értelemben vett esztétikai tetszéshez.

## 3.1. Mitikus gondolkodás és költői nyelv

### 3.1.1. „Remotiváció” és a szónak a dologgal való mitikus azonosítása

Emlékszünk még arra, hogy a mitikus gondolkodás egyik jellemzője a névnek és a személynek, a szónak és a dolognak, általában: a jelölőnek és a jelöltnek az azonosítása, avagy megkülönböztetésük hiánya. Mivel a szó részesedik az általa jelölt dologban, annak „része”, és így azzal együtt egészsként, egyként fogható fel, s ezáltal „lehetségessé” válik a szómágia: hatalomra tehetek szert valaki felett, például magamhoz varázsolhatom, ha megtudom a nevét, aminthogy egy kívánság kimondásával valósággá tudom változtatni azt. „Hajdanán, mikor a kívánságnak még varázsereje volt – így kezdődik, enyhe ironiával, *A vaskályha* című mese [GYCSM, 470.] –, egy vén boszorkány elvarázsolta egy királyfit, hogy ormótlan vaskályhában kellett ülnie sűrű rengeteg közepén”. Ugyanígy megvalósulhatnak a részben meggondolatlanul kimondott kívánságok, akár szó szerint is (*Hüvelyknőc*, GYCSM, 162.):

Volt egy szegény földműves, a kemencénél ült esténként, és a tüzet piszkálta, és a felesége mellette fonogatott. Egyszer így szólt az ember: „Mily szomorú, hogy nincs gyermekünk! Oly csendes a ház, míg máshol csupa zsivaly és vidámság!” – „Bizony – felelte az asszony, és felsóhajtott –, ha csak egy szem gyermekünk volna, s ha egészen kicsiny volna is, csak hüvelyknyi, már boldog lennénk, s bizony szeretnénk őt szívünkéből.” Történt mármmost, hogy az asszony várandós lett, és hét hónap elteltével világra hozott egy kisfiút, aki ugyan egyetlen ízében sem hibázott, ámde nem volt nagyobb, mint egy hüvelykujj. Azt mondták a szülei: „Úgy esett, ahogy kívántuk: ő lesz a mi kedves gyermekünk”, és termete miatt úgy nevezték el, hogy *Hüvelyknőc*.

Hogy az archaikus hit szerint a név helyes ismerete és annak kimondása a dolgok felett is hatalmat tud biztosítani, igazolja a *Szimelihegy* című mese (GYCSM, 515.):

Volt egyszer két fivér, az egyik gazdag, a másik meg szegény. De a gazdag nem adott a szegénynek semmit, gabonakereskedéssel kellett megkeresnie betevő falatját; sokszor akkora volt az inség, hogy karéj kenyeret sem tudott adni feleségének és gyerekeinek. Egyszer az erdőn át hajtott szekerével, mikor nagy kopár hegyet pillantott meg a fák között, és mert még sohasem látta, megállt, és álmélkodva nézegette. Amint így álldogált, tizenkét marccona legényt látott arra jönni; mivel pedig haramiáknak vélte őket, szekerét a bokrok közé vonta, felmászott egy fára, és várta, mi lesz. A tizenkét legény pedig a hely elé ment, és így kiáltott: „Szemzihegy, nyílj meg, Szemzihegy, nyílj meg.” A kopár hegy egykettőre széttárult, a tizenkét legény bement, mikor pedig bent voltak, rájuk záródott. Kisvártatva azonban újra megnyílt, a legények kijöttek, súlyos zsákokat vittek a hátukon, s mikor mind kiértek a napvilágra, így kiáltottak: „Szemzihegy, zárulj be, Szemzihegy, zárulj be”. Mire a hegy összezárult, hogy bejáratnak nyomát se lehetett látni rajta, a tizenkét legény pedig távozott. Mikor egészen szem elől vesztek, a szegény fivér lemászott a fáról, kíváncsian, vajon milyen titkot rejthet a hegy. Odament hát elé, és azt mondta: „Szemzihegy, nyílj meg, Szemzihegy, nyílj meg” – mire a hegy széttárult előtte. Belépett, hát az egész hegy ezüsttel, arannyal teli barlang volt, legmélyén pedig nagy gyöngy meg csillogó drágakő állt, föllapátolva, mint a gabona. A szegény fivér azt se tudta, mihez kezdjen, szabad-e elvennie egyáltalán valamit a kincsekből; végül aztán megtöltötte a zsebeit arannyal, de a drágakövekhez nem nyúlt. Mikor újra kint volt, ő is azt mondta: „Szemzihegy, zárulj be, Szemzihegy, zárulj be” – mire a hegy bezárult, ő pedig hazahajtott szekerével.

De – mint minden rítusnál – itt is a pontosság a fontos, a név pontos ismerete, mint ahogy azt a gazdag fivér csakhamar a saját testével tapasztalja meg (GYCSM, 516.):

Kiáltott, mikor a hegy elé ért: „Szemzihegy, nyílj meg, Szemzihegy, nyílj meg”. A hegy megnyílt, ő pedig bement. Ott hevert előtte a temérdek kincs, és jó ideig azt se tudta, mit vegyen el elsőnek, végül aztán megrakodott drágakővel, amennyit csak elbírt. Vitte volna kifelé rakományát, de mert egész szívét-lelkét eltöltötte a rengeteg kincs, elfelejtette a hegy nevét, és azt kiáltotta: „Szimelihegy, nyílj ki, Szimelihegy, nyílj ki”. De nem ez volt a hegy igazi neve, azért nem moccant, hanem zárva maradt.

Az archaikus felfogás, miszerint szó és dolog azonosak, annyiban tovább él az az irodalomban, még közelebbről a költészetben (ami a szépirodalom többi részétől elüt a hangzás, a ritmus, a képek dominanciája miatt), amennyiben a költők a nyelvet úgy formálják meg, hogy a szavak az általuk jelölt dolgokhoz valamiképpen hasonlóak legyenek. Persze ez a felfogás itt racionálisan át lett formálva, amennyiben jól tudjuk, hogy csak hasonlóságról, tükrözésről, s nem azonosságról lehet szó. De amennyiben a cél ez a hasonulás és annak élvezete, akkor a mitikus gondolkodás visszhangjával van dolgunk: bekövetkezik a relatív és átmeneti visszatérés (*ricorso*), regresszió egy korábbi, archaikus tudatfokhoz – ugyan nem az azonosság-hithez, de a „hasonlóság-hithez” mindenképp. Ez a regresszió egyfelől és elsődlegesen a költői tudatban zajlik le, *innen* erednek a regresszív elemek a tárgyiasult mű nyelvében; másfelől azonban és másodlagosan a befogadó tudatában is le kell zajlania, máskülönben ezeket az archaikus elemeket nem tudnánk „megérteni”, nem lennénk képesek *mint* megfeleléseket értelmezni őket, és ebből következőleg tetszeni sem tetszenének.

Ha mármost egy nyelvi képződmény, például egy szó, fonológiaiilag, hangzása szerint valamiképpen hasonló a kifejezett belső gondolatisághoz vagy a külső dolog formájához, a szubjektív konnotálthoz vagy az objektív denotálthoz, ha tehát feltételezhetjük, hogy az illető szó – ami a hangalakját illeti – nem önkényesen, hanem ennyiben jó okból került kiválasztásra, akkor fonológiai motiváltságról beszélünk. Fónagy Iván ezt a jelenséget a valóság részleges jelenlétének nevezi a jelölőn (Fónagy, 1972: 414).

Az, hogy vajon a nyelvek, illetve a szavak eredetileg hangzás szerint motiváltak, „természetesen” meghatározottak voltak-e (vagy legalábbis ilyen érzést keltettek-e), vagy azok emberi lelemények – ez az úgynevezett *physei/thései*-alternatíva Platón *Kratülosza* óta a nyelvtudomány nagy kérdése. (A *királyka* [GYCSM, 569.] című mesében ez áll, persze ismét nem ironikus mellézköngye nélkül: „Réges-régen olyan világ járta, hogy minden hangnak értelme és jelentése volt.”) Ma is vannak még motivált szavak, mégpedig a hangutánzó szók, és valószínű, hogy a hangok és hangkombinációk, a nyelvmelódia, a szintaxis stb. eredetileg sokkal nagyobb mértékben motiváltak voltak, illetve keltették annak benyomását, mint manapság gondoljuk, de a fejlődés során ezt az érezhető motiváltságukat elvesztették és demotiválódtak. Ezek a legkülönbözőbb nyelvi elemek a költészet nyelvében úgy kombinálódnak, úgy formálódnak át, s olyan kontextusba kerülnek, hogy

hangalakjuk ismét – mint a nyelvi ősidőkben – megtelik mimetikus, bensőt és külsőt tükröző tartalommal, s azok ismét motiváltakká, újramotiváltakká válnak. Fónagy megfogalmazásában: a nyelv újramotiválja a kifejezés rétegét, üzenetté változtatja azt (Fónagy, 1972: 474) és ez voltaképpen a következőt jelenti: a forma tartalommal változik (Fónagy, 1972: 428).

A hangzás szintjén a költői újramotiválódásnak két formája létezik: a hangutánzás és a hangszimbolika.

A hangutánzás a nyelven kívüli világ *akusztikus* jelenségeinek hangzással történő leképezése, azaz hangok és zörejek szavakkal történő utánzása. Ez a köznyelvben egyes hangutánzó, onomatopoétikus szavakkal történik, például lexikalizáltakkal, mint kukurikú stb.; innovatív például a *Raponc* című mesében (GYCSM, 66, kiemelés H. A.): „Dühében [az ördögös asszony] megragadta Raponc gyönyörű haját, néhányszor reá csavarta bal kezére, jobb kezébe ollót vett, s *nyissz-nyassz*, Raponc haja le volt vágva, földön heverték a szép hajfonatok.” Vagy a *Koppciherciben* (GYCSM, 232, kiemelés H. A.): „Az emberke elvette a nyakláncot, leült a rokkához, és *zummm-zummm-zummm*, hármat húzott, s az orsó megtelt.” A költészetben el lehet érni ugyanezt a hatást a magukban véve nem hangutánzó szavak hangutánzó kombinációja révén (Fónagy, 1975b: 215). Egy példa lehet a „fort” [előre] szó halmozása Detlev von Liliencron *Der Blitzzug* (A villámvonat) című versében:

Fortfortfort Fortfortfort drehn sich die Räder  
Rasend dahin auf dem Schienengeäder.<sup>1</sup>

Ezzel szemben hangszimbolikáról beszélünk *nem-akusztikus* jelenségek hangokkal történő „leképezésekor”, konkrétabban: az 1. érzéki – vizuális, kinetikus, taktilis, azaz nem-akusztikus – külső benyomások, és az 2. emocionális, tehát belső élmények kifejezése, megjelenítése során. A hang a nyelven kívüli jelenséget ekkor csupán szimbolizálja, mivel a jelölő és a jelölt alapvetően különböznek egymástól, ellentétben a hangutánzással. A hang ennek ellenére képes erre a közvetítésre, mert megragadja a hangulatot, a hangulatszerű aurát, a „tónust”, amely a kérdéses érzéki vagy érzelmi élménynek sajátja. Példaként szolgálhatnak a következő verssorok John Milton *L'Allegro*jából:

When the merry bells ring round,  
And the jocund rebecks sound  
To many a youth and many a maid  
Dancing in the chequered shade;

<sup>1</sup> Csak tova, csak tova gyors kereken. / Csattog a – kattog a sínereken. Fordította: Lányi Viktor.

And young and old come forth to play  
On a sunshine holiday [...]<sup>2</sup>

A nap és a lelkek ragyogását, azaz a láthatót és az érzelmit a magas magánhangzók túlsúlya „szimbolizálja” a hangsúlyos és a sorvégi pozíciókban: 15 a 9-hez aránylik az [e], [i], [ei] hangok az [au]-hoz, [ai]-hoz, [u:] -hoz, [a:] -hoz, [ou]-hoz. Az össz tartalmat, a természet és az emberek vidámságát – Fónaggal szólva – két információs csatorna közvetíti. Egyfelől fogalmilag a *chequered shade* (árny-sakkozta táncterem) és a *sunshine* (nap süti) szavakon keresztül, melyek – akár implicate, akár explicit – napfénnel vonják be a jelenetet, továbbá a *merry* (boldog) és *jocund* (víg) kifejezések által, melyek a tánc és a táncosok hangulatát festik le. Másfelől a vidámságot, mint az imént bemutattuk, a hangzás közvetíti. Másként fogalmazva: A költészetben, mint ahogy egyébként a közbeszédben is, a beszéd „kétszeresen kódolt” (Fónagy, 1971: 244).

Hogy a második, „fogalom előtti” kódolás a mindennapi nyelvhasználatban is fontos szerepet játszik, azt a következő megfigyelés bizonyítja: a beszélő jellemére, hangulatára és indulataira – inkább nem tudatosan – abból is (néha kizárólag abból) következtetünk, hogy *hogyan* beszél. Így például a félelmet azáltal is kifejezésre juttatjuk, hogy a beszéd során a hangmagasságok egymástól való távolsága lecsökken, miáltal beszédünk monotonabbá válik. Ez a szupraszegmentális, a nyelvi szegmentumokat felülről átfogó jel mármost motivált és ennyiben regresszív: visszatérünk benne a mitikus, archaikus megéléshez és viselkedéshez. Ezzel az artikulációval ugyanis – így Fónagy plauzibilisnek tűnő hipotézise – annak mozdulatlanságát, szándékolt feltűnésnélküliségét reprodukáljuk, akit üldöznek, és aki elbújik (Fónagy, 1972: 419, 1978: 63f). Az archaizmus ennek kapcsán még akár kettős is lehet: a hangmagasság modulációjának mozdulatlansága mint az elbújás „képe” „azonossá” lesz az igazi elbújással, és mint a mozdulatlanság egészének része egyúttal „tartalmazza” is az egészet, azonos vele. Ezzel összefüggésben Fónagy joggal beszél „a szájüregben zajló kifejező tevékenységről” (Fónagy, 1978: 63). Egy második példa: az undort, amit például aljas viselkedés miatt érzünk, a beszéd artikulációja során a gégefő és a garat összehúzódásával kísérik, mint ahogy reflexszerűen ez történik az undorító étel megpillantásakor vagy kóstolásakor. Ez azonban azt jelenti, hogy archaikus módon a pusztán hasonlókat is azonosnak véljük, és reakcióink sem térnek el egymástól (Fónagy, 1978: 63).

A költészetben, főként a lírában, ez a második, nyelv előtti kódolás „kiemelkedő szerepet” (Fónagy, 1971: 274) játszik, a líra ugyanis „a hallgatót vagy olvasót a legkülönbözőbb síkokon akarja megszólítani” (Gaier, 1971: 46).

<sup>2</sup> Tóth Árpád fordításában: „ünnep boldog harangja csöng, / közbe víg citera pöng, / árny-sakkozta táncterem / táncosokból lánc terem, / s kicsi-nagy, míg nap süti, / a vidám labdát üti” (93–98.).



A hangok belső és külső jelenségeket illető kifejezőkészsége a költészetben valószínűleg szintén az artikuláción, pontosabban az annak során fellépő akusztikus és kinetikus jelentés érzékelésen, és a kérdéses jelenségek viszonyán nyugszik. Fónagy szerint a kapcsolat az akusztikus és emocionális jelenségek között azon alapul, hogy meghatározott lelkiállapotok az artikuláció helyének eltolódását idézik elő bizonyos hangok irányába (Fónagy, 1975a: 202). Így például megállapítható, hogy az öröm a hangszínt magasabbá teszi, azt az *i* közelébe hozza, palatalizálja, mégpedig azért, mert a gégefő örömteli izgalom esetén megemelkedik és a hangképzés helye minimálisan felfelé és előre felé tolódik. Szomorúság, melankólia ezzel szemben a hangszínt az *u*-hoz közelíti, azt sötétebbé teszi: a gégefő mélyebbre süllyed, a nyelv hátrább húzódik.

Nagyon is valószínű, hogy tudat alatt tudomásunk van az akusztikus és emocionális jelenségek e kapcsolatáról – például a telefonálás során az imént vázolt hangszíneltolódás alapján öröm vagy szomorúság szélsőséges formáira tudunk következtetni. Természetesen a nyomtatott vers esetében nem beszélhetünk a normális kiejtés eltolódásáról: a nyomtatott szöveg a fonémát, s nem a fonetikus tükrozi le. Viszont elképzelhető, hogy „egy verssor, strófa vagy egy egész vers 'hangzássprektuma' eltolódik” (Fónagy, 1959: 285): „A vidám hangulatnak a beszédben a magánhangzók palatalizálódása felel meg; a versben: az átlagos hangeloszlás eltolódása a palatális [=magas] magánhangzók irányába” (Fónagy, 1971: 244). Legyen erre példa Kisfaludy Sándor (1772–1844) két daloskönyvének, *A kesergő szerelemnek* és *A boldog szerelemnek* összehasonlítása Fónagy nyomán. Fónagy megszámlolta a magas és a mély magánhangzók relatív gyakoriságát a két műben. Ennek során kiderült, hogy *A kesergő szerelemben* a magas magánhangzók 54%-ot tesznek ki, a mélyek 46%-ot; *A boldog szerelemben* a magas magánhangzók százaléka magasabb volt (kb. 60%), a mélyeké alacsonyabb (kb. 40%) (Fónagy, 1971: 244f). Tovább erősíti az eredményt Milton *L'Allegrójának* és *Il Penserosójának* összehasonlítása: a rímeknek a *L'Allegróban* majd a fele (47,4%) *i* és *ai* hangokat tartalmaz, ellentétben az *Il Penserosóval*, amelyben az ezeket a hangokat tartalmazó rímek csak 35,2%-t tesznek ki. Ezzel szemben az *u* és *au* hangok az *Il Penseroso* rímeiben gyakoribbak (17%); a *L'Allegróban* a rímek csak 5,2%-ában fordulnak elő (Fónagy, 1975a: 202).

Az érzelmek és a beszédképzés viszonya a hangképzés és a nyelven túli dolgok másfajta, kicsit bonyolultabb viszonyán alapul. Egyfelől analógiáról van szó a kinetikus, az izomérzékeléstől közvetített érzéki benyomás és bizonyos hangok képzése között, másfelől a nyelven túli világ bizonyos belső és külső jelenségei között. Így például a „kemény” mássalhangzók (k, t, r) képzésekor a beszédizmok erőteljesebben megfeszülnek, mint egyébként, valóságosan megkeményednek, ami már magában is egy többé-kevésbé tudattalan asszociációt képes létrehozni köztük és a feszültség, valamint a keménység között, amit másokon és magunkon tapasztalunk, ha tényleges vagy szimbolikus harcról van szó, vagy agresszív

lelkiállapotokról, magatartásról vagy akár megnyilvánulásokról, melyek egy ilyen harcba torkolhatnak (Fónagy, 1975a: 202).

Hogy a kemény (és lány) mássalhangzók, pontosabban: azok halmozása valóban a „fonetikus metafora” szerepét játszhatja (*La métaphore en phonétique* az önmagában is metaforikus címe Fónagy egy könyvének [Fónagy, 1980]), azt a szerző Hugo, Verlaine, Petőfi és Rückert gyengéd és agresszív költeményeiben öt mássalhangzó relatív gyakoriságán mutatja be. Mivel – mint már utaltunk rá – a düh „a kiejtés ’megkeményedésében’” tükröződik vissza, nem csodálható, hogy a költészetben „az agresszív ösztönözöttségek a ’kemény’ mássalhangzók *r*, *k*, *t* előtérbe kerülésében” nyilvánulnak meg. Francia, magyar és német nyelven a *k*-hangok a gyengéd költeményekben átlagban a teljes hangállománynak kb. 3%-t, az agresszív versekben kb. 4%-t képezik, a *t*-hangok kb. 5, ill. 7%-t; az *r* 6,98, illetve 7,59%-t. A lány hangoknál pont fordítva: az *l*-hangok a gyengéd versekben átlagosan 6,5%-t képezik a hangoknak, agresszív versekben 5,75%-t; az *m*-hangok 3,91, ill. 3,37%-t (Fónagy, 1971: 245).

A hangoknak ez az expresszivitása egyfelől „természetes”, amennyiben az az artikulációjuk imént bemutatott pszichofiziológiai körülményein múlik; épp innen ered az értelmezésüket illetően megfigyelhető megegyezés. Fónagy messzemenő megegyezésről beszél „költők, nyelvészek, esztéták, a fekete ewe-törzs tagjai és 6 éven aluli gyerekek között egyes hangok metaforikus jellemzésében: az *i*-t világosnak, kicsinek, élesnek és fürgének érzik, az *u*-t sötétnek, testesnek és otrombának, a *k*, *t*, *r*-t stb-t keményként, az *l*, *m*, *n*, *j* -t stb puhaként” (Fónagy, 1959: 285). Másfelől ezen expresszivitásuk a kontextustól is függ, amit az ellentmondások igazolnak ugyanazon hangok megítélésében. Fónagy példái:

Az ewe-nyelvben az *i*-hang a keménység, az erő kifejezése. Lomonoszov szerint viszont az *i*-hang kis, bájos dolgokat ad vissza és gyengéd érzelmet fejez ki. Ezek az ellentmondások azonban kielégítő feloldásra lelnek az illető hangok különböző képzési mozzanataiban. Az *i*-hang képzésekor a nyelv hegye a kemény ínyhez közeledik és csak kis rést hagy szabadon. Ez a körülmény, valamint a magas, átható hangzás, amely inkább kis állatok (és gyerekek) sajátja, magyarázza meg, hogy az *i*-hang kis, vékony tárgyak képzetével kapcsolódott össze. Nyelvünk azonban egyidejűleg viszonylag erősen megfeszül. Szájszögleteinket is energikusan hátrahúzzuk. A nagyobb izommegfeszítés következtében az *i* így a keménység, alkalmasszerűen az erő kifejezésévé is válhat. Hogy az *i*-hang néha az örömet, a vidám hangulatot is tükrözheti, azzal függ össze, hogy a vidámság magasabb hangfekvésben és világosabb hangszínben tükröződik. [Ebből következik, hogy] ...a nyelvi hangoknak egyáltalában nincs jelentésük a szó szoros értelmében. Jelentésük csak a konvencionális nyelvi jeleknek (a szavaknak és ragoknak) van, amelyek a fogalmi gondolkodás hordozóivá váltak. Az *i*-hang nem jelent sem ’vidámságot’, sem ’világos színt’. Csak bizonyos körülmények

között [azaz egy meghatározott és meghatározó összefüggés hatására, H.A], materiális, akusztikus vagy fiziológiai tulajdonságainak következtében tudja az olvasóban egy világos szín, egy kicsi, keskeny tárgy, az élesség vagy a vidámság, a gyengédség képzetét felkelteni (Fónagy, 1959: 286).

Ez az összefüggés, melytől a mindenkori expresszív konnotátum „kiválasztása” függ, három fajta lehet: fonemikus, szemantikus és pragmatikus. A körülvevő hangkörnyezettől való függést Fónagy így magyarázza meg: „Mint a zenében a zenei hangok, úgy a versben is a hangok nem önmagukban, »egyenként« hatnak, hanem összhangjukon kerersztül” (Fónagy, 1959: 286). Hogy ez mit jelent, azt már Milton *L’Allegrója* esetében láttuk: nem elég természetesen, hogy az adott jelenetben magas magánhangzók előforduljanak (ezt elkerülni maníros mesterkéeltség lenne), hanem épphogy átlagon felüli gyakorisággal kell előfordulniuk, rendszeresen felbukkanniuk, hogy a pusztán tendenciális, potenciális világosság-sugallatuk érvényre jusson.

A hangbéli expresszivitás függése a szemantikus kontextustól közvetlenül belátható: alátámasztja, ha nem egyenesen okozza a magas magánhangzók e gyakori visszatéréséből eredő vidámságérzetünket a felhasznált szavak, illetve azok implikációjának (napfény, tánc) a jelentése. Egy tartalmilag másnemű szövegben ugyanez a fonemikus túlsúly esetleg más expresszív konnotátumokat okozott volna, vagy – tegyük fel, tudományos szövegben – egyáltalán semmilyen sem.

S végül, az expresszív hangértékek függése a pragmatikus kontextustól a költői és befogadói egyéniség együttes teremtő szerepét is hangsúlyozza, azaz a két pólusnak a jelhasználat pragmatikus dimenziójában a fentiek mellett szintén meghatározó funkciója van abban, hogy mely hangok mit fejeznek ki. Elvégre mindkét instancia egyszeri személyiséggel rendelkezik, melyek számára bizonyos hangok individuális vagy akár nyelviileg meghatározott asszociációkat kelthetnek. Rimbaud-nál közzismerten ilyeneket: „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...” (*Voyelles*).<sup>3</sup> Josef Weinheber *Ode an die Buchstaben* [Óda a betűkhöz] című versében ezzel szemben ez áll:

Dunkles, gruftdunkles U, samten wie Juninacht!  
Glockentöniges O, schwingend wie rote Bronze...  
E im Weh und im Schnee, grell und wie Messer jäh  
schreckst das Herz du empor – aber wie Balsam legt  
labend auf das verzagte  
sich das Amen des klaren A...<sup>4</sup>

<sup>3</sup> „Szurok Á! hó É! rőt I! zöld Ü! kék O!” – *A magánhangzók szonettje*, fordította Tóth Árpád.

<sup>4</sup> Sötét, sírsötét U, bársonyos mint a júniusi éjszaka / haranghangú O, lengő, mint a vörös bronz / E a hófúvásban, éles és mint a kés hirtelen / ijesztet a szívet fel / de mint balzsam / frissíti a csüggedtet. – Hegedüs Béla fordítása.

Ám – hogy saját fegyverünket még egyszer magunk ellen fordítsuk – a kontextus mindenekelőtt a *természetes* keretein belül hatékony: ismétlés, jelentés és individualitás legtöbbször kihasználják az egyes hangok természetes, hangzásban meghatározott, „magukban véve létező” kifejezési lehetőségeit.

Visszatérve egyfelől hangfestés és hangszimbolika, másfelől mitikus gondolkodás viszonyához: mennyiben mindkét eljárás az érzéki elemet, a szavak hangalakját jelentésük tükrévé teszi (emlékezzünk vissza Fónagy dolgozatára 1971-ből: *A kifejezés mint tartalom!*), akkor ezek újfent felelevenítik bennünk szó és dolog archaikus azonosítását – persze azzal a különbséggel, hogy eközben nagyon is tisztában vagyunk vele, hogy a két verssor, „many a youth and many a maid / Dancing in the chequered shade...” (árny-sakkozta táncterem / táncosokból lánc terem) nem önmagukban világos, hanem világosságot, fényt csak sugároznak, közvetítenek, „szimbolizálnak”. De ezeket a verssorokat mégis úgy éljük meg – minden tudatalatti tudásunk ellenére szétválásukat illetően –, mint fénnel telieket, s a bennünk lévő archaikus rétegeknek ez a viszonylagos és átmeneti reaktivizálódása már magában véve is élvezettel teli: tetszésünknek az egyik *lélektani* oka. Ehhez azonban egy esztétikai ok is társul: amennyiben a hangutánzás egy képzetet (egy nyelven kívüli akusztikus élmény képzetét) hanggá változtat és amennyiben a hangfestés nem-akusztikus érzékeléseket, főként azonban érzelmeket a hangok anyagiságán keresztül fejez ki, mindkét esetben valami szellemi jellegű, valami tudaton belüli érzékelhetőn keresztül kerül közvetítésre, és az ilyen, ha „tökéletesen” valósul meg, amennyiben a forma a maga tartalmát teljesen felemészti és csakis abból táplálkozik, azt hozza létre, amit a kifejezés esztétikumának lehet nevezni. (Ehhez lásd a szerző *Az irodalomesztétika alapjai* című könyvének 2.5.4. *A kifejezés esztétikuma* című fejezetét.<sup>5</sup>)

### 3.1.2. Képszerűség

A költészet nyelvével összefüggésben meg kell vizsgálni továbbá – miután megtárgyaltuk az az irodalom, különösen a költészet hangrendjében mutatkozó archaikus behatást – a jelentések rétegét, közelebből az erre a rétegre a költészetben jellemző képiséget. A trópusok (költői képek) két vonatkozásban mutatnak archaikus vonásokat: önmaguk vagy az általuk „voltaképpen” jelölt referensek legtöbbször szemléletesek, illetve a trópusok ellentmondásokat is magukban foglalnak, melyeket azonban az esztétikai alapú megközelítés során nem veszünk tudomásul, pontosabban: épphogy nem rójuk fel nekik hibaként, hanem élvezet formájában valójában a javukra írjuk.

<sup>5</sup> HORN András. *Az irodalomesztétika alapjai*. Szerkesztette FÓRIZS Gergely. Budapest: reciti, 2017. <http://reciti.hu/2018/4488>

**3.1.2.1. Szemléletesség** A költői képek e jellegzetességeinek figyelembe vétele mellett a metafora egy bizonyos fajtáját és az elkülönülő szinekdochét kívánjuk mitikus vonásaikra tekintettel közelebbről megvizsgálni.

**3.1.2.1.1. Az „érzelmi metafora” és a bensőnek s külsőnek mitikus azonosítása** Már a *Bevezető*ben említettünk egy példát, amivel Heinz Werner a metaforikus beszéd egyik eredetére utal: a melanéziaiak Új-Guineában azt mondják vagy mondták, amikor szégyellték magukat: „A homlokom harapdál” (Werner, 1924: 44). Egy korábbi művében (Werner, 1919: 210) Werner érzelmi metaforának nevezte ezt a típust. A megjelölés a retorika terminológiája felől nézve csak részben helyes, a kép ugyanis kétrétegű: a „harapdál” metaforikusan a bőr-érzetet helyett áll, az elpiruló homlok nehezen fogalmazható érzetére; ez a metafora „azután” metonimikusan a szégyen érzetét jelöli: megnevezi azt a testi tünetet, mely ezzel az érzéssel együtt lép fel, azt időbelileg „érinti”. Werner szerint a melanéziaiak ezt a képet (ami a számukra nem is kép, hanem egy voltaképpeni kifejezés) azért használják, mert náluk „az érzéseket még nem [...] azok testi megnyilvánulásaitól elválasztva észlelik” (Werner, 1924: 44). Az absztrakt, „pszichológiai” kifejezéssel „szégyellem magam” 1911 előtt még nem rendelkeztek: mindennapi nyelvükben erre a képre „absztrakcióhiányból” kényszerültek. Vagy helyesebben (mivel az absztrakt szó hiánya a hiányzó megkülönböztetésen alapszik): nem választják még le az érzést, nem „vonatkoztatják” még el az testi élményből, mely az érzésállapotra jellemző (Werner, 1959: 57). Ami azt jelenti, hogy nem választották szét a bensőt és a külsőt, az odabenn érzettet és az idekint érzékeltet. Ez a mitikus, archaikus nem-megkülönböztetés talán nemcsak az írásbeliség nélküli népeknél, hanem az emberiség közös történetében is hozzájárulhatott ahhoz, hogy ilyen „érzelmi metaforák” egyáltalában létrejöttek – persze csak mint ál-metaforák, hiszen az átvitel tudata nagyon is hiányzott ennek kapcsán (Werner, 1919: 209).

Mi már nyilvánvalóan nem szenvedünk absztrakcióhiányban s rendelkezünk szavakkal az elvont, például lelki dolgokra („szégyenkezni”) is. Megfelel azonban az archaikus lélekrétegnek, az ősi megélési módnak mibennünk is, hogy – akár íróként, akár mint a költészet befogadói – előnyben részesítjük az érzékiszerrűt, konkrétat, szemléleteset, a „külsőt” a fogalomszerűvel, absztrakttal, nem-szemléletessel, bensővel szemben, illetve, hogy a külsőben közvetlenül megéljük a bensőt, *mintha* azok azonosak lennének. Példaként álljon itt először egy részlet Kafka egy töredékéből:

Ha folyton előrerohansz, kezed oldalvást uszonyként csapkod tovább a langy levegőben, így, akárha félalomban, látod elsuhanni mindazt, ami mellett elhaladsz, és egyszer csak elrobog majd melletted a kocsis. Ha azonban szilárdan állsz, szemed erejével mély, szerteágazó gyökeret eresztve – semmi sem sodorhat el helyedről, pedig nem is gyökerek tartanak, hanem

csupán célra szegeződő tekinteted ereje –, megpillantod majd a változatlan sötét messzeséget, ahonnan más nem jöhet, csak maga a kocsi; egyszer csak előrobog, alakja nőttön-nő, mire elér hozzád, már egy világot betölt, és te úgy süllyedsz el benne, ahogy a gyermek az éjben-viharban száguldó hintó párnái közt.<sup>6</sup>

Ennek az archaikus, mitikus tendenciának felel meg mibennünk, amikor Kafka németül például „vorwärtslaufen”-t, ’előreszaladni’-t mond „felaprózódni”, ”felületesnek lenni” helyett, „festbleiben”-t, ’egy helyben maradni’-t ahelyett, hogy „elmélyülni”-t mondana, a külsővel, fizikaival ugyanis a bensőt, a szellemit, az egzisztenciálist is kimondja (legyen az bármennyire is meghatározatlan, többértelmű), és ezzel együtt azt éri el, hogy inkább érzéseinkből és kevésbé az értelmünkől éljünk és éljünk meg, ami a melanéziaiakra is jellemző volt, amikor szégyenkezés helyett csak a harapdáló homlokról beszéltek.

Egy második, még nyíltan az archaikus gondolkodást dokumentáló példát *A halotti ingecske* (GYCSM, 416.) című meséből veszek:

Volt egyszer egy asszonynak egy hétesztendő fiacskája, de olyan szép és bájos, hogy aki ránézett, nem tudott más, csak jó lenni hozzá, és anyja is mindennél jobban szerette a világon. Történt azonban, hogy a gyermek megbetegedett, a jó Isten magához szólította, emiatt aztán anyja nem vigasztalódhatott, sírt-zokogott éjjel-nappal. Nem sokkal azután, hogy eltemették, a gyermek éjszakánként megjelent hol itt, hol ott, ahol annakelőtte éltében ült és játszott; ha anyja sírt, sírt ő is, virradatra pedig eltűnt. De mikor anyja sehogy sem akarta abbahagyni a sírást, egy éjszaka fehér halotti ingecskéjében jött el, amiben a koporsóba fektették, fején a koszorúval, odatelepedett az ágyra anyja lábához, és így szólt: „Jaj, anyácskám, hagyd abba a sírást, másként nem aludhatok el koporsómban, mert halotti ingecském nem száradhat meg a megannyi reá hulló könnytől.” Ennek hallatára megijedt anyja, és nem sírt többet. Másnap éjjel pedig újra eljött a kicsiny gyermek, kezében kicsi mécsest tartott, és azt mondta: „Látod, most már majdnem száraz az ingecském, és nyugodtan lehetek a síromban.” Mire anyja a jó Istenre bízta szenvedését, viselte csöndesen és türelemmel, a gyermek pedig nem tért vissza többé, hanem szunnyadt a föld alatti ágyacskájában.

Lutz Röhrich írja a monda és a mese egyik tőle származó szembeállításában:

A mondában a visszatérő halott rendkívül numinózus [isteni hatalomra emlékeztető] hatást vált ki. A mese ezzel szemben nem ismer halálkísértetet. [...] A mese még a hűség és a ragaszkodás legmagasabb formájának tartja,

<sup>6</sup> Halasi Zoltán fordítása.

ha a halott gyermek az anyjához (GYCSM: *A halotti ingecske*) visszatér. (Röhrich, 1956: 22)

Számomra azonban a visszatérésben elsődlegesen nem a hűség és a ragaszkodás „külsővé válása” a fontos, ez ugyanis aligha fogható fel metaforikusan, inkább „metonimikusan”, a hatást emelve ki az ok helyett. Annál inkább tekinthetjük narratív, ha nem is szigorúan nyelvi metaforának a könnyek participációját a halotti ingecskén. Ahogy e két dolog távolságuk ellenére „kontaktusban” van, úgy, ahogy a könnyek fizikailag hatást gyakorolnak az ingecskére, az anya és a gyermek éppen úgy képtelen az elválásra. A nem-elválni-tudás bensőségesége a mitikus gondolkodás ismert tendenciájának megfelelően külsővé válik egy más, még a mitikus gondolkodás eredeti formájához hű jelenségben, a dolgok egymásban való részesülésében.

**3.1.2.1.2. A szinekdoché és a rész és egész, valamint a konkrét és az általános mitikus azonosítása** A szinekdoché (egy kifejezés együtt értése, együtt való felfogása egy másikkal) eredeti értelmében olyan trópus, mely négy formát ölthet magára. Vagy kevesebbet mond több helyett: akár 1. a részt az egész helyett (például 100 forint *fejenként*), akár 2. az általánosabbat a konkrétabb helyett, a nemet a faj helyett, minél általánosabb ugyanis egy fogalom, annál *kevesebb* jegye van (például 'a víz volt a voltaképpen hazája'); vagy pedig – megfordítva – többet mond kevesebb helyett: 3. az egészet a rész helyett (például *Magyarország* nem tudta Svájcot legyőzni) vagy 4. a konkrétabbat az általánosabb helyett, a fajt a nem helyett (például 'mindennapi *kenyerünket* add meg nekünk ma'). A mitikus gondolkodással mindenekelőtt az első és a negyedik típus rokon, az úgynevezett reprezentációs trópusok. A „fej” ugyanis a fenti példában az egész személyt jelöli, a „kenyér” a táplálék egész nemét, és éppen mivel képviselnek, mivel partikularitásai az egésznek vagy a nemnek, ezért partikularizáló (és nem, mint a 2. és a 3. esetben, általánosító) szinekdoché a nevük. A mitikus gondolkodással azért éppen ezek állnak rokonságban, mert – épp mivel partikularizálók – a konkrétumhoz, a szemléletességhez közelebb állnak és ezért könnyebben felfoghatók, mint egy szükségszerűen komplexebb egész vagy egy absztraktabb nem. És ez a vonzódás a szemléletességhez lényegi jegye a mitikus gondolkodásnak.

A mitikus gondolkodás különböző megjelenéseit érintő áttekintésünk során – ezt csak emlékeztetőül ismétljük itt meg – két formát neveztünk szinekdochikusnak. Egyfelől a *pars pro toto*t mint a mitikus, mágikus kauzalitás és ebből következően a participáció megjelenési formáját: a rész jelenléte vagy birtoklása biztosítja az egész jelenlétét és birtoklását, mivel a rész részt kap az egészből, abban participál, ami annyit tesz: vele lényegét illetően azonos – a rész egyenlő az egészszel. Másfelől emlékezzünk vissza az *universale fantasticóra*: egyrészt Neptunuszra mint a tengerre (a konkrét alak azonos a tenger intencionális általánosságával, konkrétumként „megtestesíti” annak valamennyi általános

vonását), másrészt Herkulesre mint valamennyi herosz típusára. Mint ahogy a *pars pro toto*ban a rész az egész helyett áll, úgy Neptunusznál és Herkulesnél a konkrétabb az általánosabb helyett.

Mindeddig azonban csak a mindennapi, nem tudatos retorika és az archaikus szinekdoché megjelenése közötti párhuzamosságra hoztunk példákat, az irodalmi példák még hiányoznak.

Háromféleképpen kap szerepet a szinekdoché az irodalomban: mint trópus, mint az evokáció [megidézés] eszköze és mint tipizáló eszköz. Egy rész áll az egész helyett Schiller *Braut von Messina* [A messinai menyasszony] című versének következő soraiban: „*Manch Segel rettet sich in diese Buchten / Vor des Orkanes Wut.*”<sup>7</sup> Konkrétabb áll az általánosabb, meghatározott számok a meghatározatlan ’nagyon sok’ helyett a *Hamlet*ben: „*Kétezer lélek s húszezer arany / Nem dönti el e szalmaszálnyi kérdést.*”<sup>8</sup>

De ha nem csupán egyes szavak másokkal való helyettesítését értjük a szinekdoché fogalmán, azaz egy trópuszt, hanem az elkülönülő szavakon túllépve minden olyan szöveget vagy szövegrészt, amely az egész helyett egy részt vagy részeket nevez meg, mely a nem, az általánosabb helyett a fajt, a konkrétabbat írja le, akkor a partikularizáló szinekdoché – épp partikularizációs elvének köszönhetőleg – az irodalom számára alapvetőnek nevezendő. Erre már Wayne Shumaker is utalt:

...a szinekdochéval élés nem korlátozódik a retorika trópusainak alkalmi használatára, de egész műveket mint struktúrájuk fontos eleme hat át. (Shumaker, 1960: 66).

De mielőtt rátérnénk a nagyobb szövegegységekre, álljon itt egy átmeneti forma: egy elbeszélő, dologi jellegű szinekdoché, mely mint önálló dolog (és nem mint önálló szó) a személy egésze helyett áll, s így a rész egészben való participációjának archaikus hitét tükrözi – ez a kezdete *A libapásztorlány* című mesének (GYCSM, 342–343.):

Volt egyszer egy öreg királyné, kinek hitvese már sok éve meghalt; és volt neki egy szép leánya. Mikor a leány felnőtt, odaigérték egy királyfinak messzi földre. Midőn pedig eljött az idő, hogy összedják őket, s a gyermeknek el kellett utaznia az idegen országba, szüléje becsomagolt neki temérdek drága holmit, mives portékát, ezüstöt, aranyat, serleget és ékszer, röviden mindazt, mi a királyi kelengyéhez tartozott, mert szívből szerette gyermekét. Adott melléje egy szolgálót is, hogy elkísérje a menyasszonyt, s a vőlegény kezébe átadja, és mindegyikük kapott az útra egy-egy lovat; a királylány lovát pedig Faladának hívták, és tudott beszélni. Eljövén a búcsú órája, az idős szüle hálószobájába ment, elővett egy pici kést, és megvágta

<sup>7</sup> Nem egy *vitör*la menekül ez öblökbe / az orkán dühe elől. (’vitör’la’ ’hajó’ helyett)

<sup>8</sup> Arany János fordítása.



vele három ujját, hogy véreztek; alájuk tartott egy fehér kendőcskét, három csepp vért rá hullajtott, odaadta leányának, és így szólt: „Őrizd meg jól, kedves gyermekem, szükséged lesz rá az úton.”

Szomorúan búcsút vettek egymástól; a királylány keblébe rejtette a kendőt, felült a lóra, és elindult vőlegényéhez. Mikor egy órája mentek, heves szomja támadt, és így szólt szobalányához: „Szállj le, fogd a nékem hozott poharat, meríts nekem vizet a patakból, igencsak ihatnék.” – „Ha szomjas vagy – mondta a szobalány –, szállj le magad, térdelj le a partra és igyál, én ugyan nem leszek a cseléded.” Leszállt ekkor a királylány nagy szomjában, fölébe hajolt a patak vizének, és ivott; és nem ihatott aranyserlegéből. „Ó, Istenem!” – sóhajtott; mire válaszolt a három vércsepp: „Anyácskád ha tudná ezt, meghasadna szíve kebelében.” De a királylány béketűrő volt, nem szólt semmit, és visszaszállt lovára. Így lovagoltak néhány mérföldet, de meleg lett, tűzött a nap, és a királylány hamarosan újra megszomjazott. Mikor pedig folyóvízhez értek, még egyszer kiáltott szobalányának: „Szállj le, és adj innom aranypoharamból” – mert rég elfelejtette a gonosz szavakat. A szobalány viszont még gőgösebben válaszolt: „Ha inni akarsz, igyál magad, én ugyan nem leszek a cseléded.” Leszállt a királykisasszony nagy szomjában, fölébe hajolt a folyó vizének, sírt, és sóhajtott: „Ó, Istenem!” – a vércseppek pedig válaszoltak újfent: „Anyácskád ha tudná ezt, meghasadna szíve kebelében.” És amint így ivott, és mélyen a víz fölé hajolt, kendője, amin a három csepp volt, kiesett kebléből, és elúszott a vízzel, ő pedig nem vette észre nagy félelmében. A szobalány viszont figyelte, és örült, hogy hatalma lesz a menyasszony felett; mert azzal, hogy elvesztette a vércseppeket, gyenge és erőtlen lett.

A szerető anya három vércseppje hall, lát és beszélget, egy személy részeként maguk is személyszerűek (noha, ahogy az „Anyácskád ha tudná ezt...”-ből arra következtethetünk, nem azonosak az anyával); az igazi menyasszonyt védik, sebezhetetlenné teszik, elvesztükkkel ugyanis a hamis menyasszony hatalomhoz jut felette: gyenge és tehetetlen lesz. Ennyiben – ellentmondóan, noha az ellentmondás sem nem tűnik fel, sem nem változtat az alapvető szinekdochikusságon – a vércseppek mégiscsak azonosak az oltalmazó királynővel.

Térjünk át a metaforikus értelemben vett szinekdochéra, arra az esetre tehát, amikor az nem voltaképpen trópus. Roman Jakobson írja a realista íróról, hogy előszeretettel szinekdochikus részletekkel él (Jakobson, 1979: 135): Tolsztoj a *Háború és békében* Bolkonszkája hercegnőt ismételtén ugyanazzal az egyedi vonással jeleníti meg, mely azonban – minden bizonnyal a maga elidegenítő evokatív jellege, de egyedisége miatt is – többet közvetít, mint önmagát: el tudjuk képzelni, bármennyire is elmosódottan és individuálisan, bármennyire különbözőképpen is, az arca egészét (példák a mű első könyvéből):

A fiatal Bolkonszkaja hercegnő aranyhímzésű bársonyfasakban a kézimunkáját is magával hozta. Csinos felsőajka, amin feketés szőröcskék voltak láthatók, a fogai fölött egy kicsit rövid volt; annál bájosabb volt, ha az felemelkedett, és még csinosabb, ha elhúzta és alsóajkára eresztette.

[...] 'Állítólag a bál nagyon szép lesz', válaszolta a hercegnő, szőröcskés kis ajkát lefelé biggyesztve. 'A társaság valamennyi szép hölgye jelen lesz.'

[...] A hangja már kellestenné vált, az ajkacskáját felhúzta s ez az arcának nem örömteli, hanem vad kifejezést kölcsönzött, szinte egy mókuskáét.

[...] A hercegnő semmit sem válaszolt, és rövid, kissé szőröcskés ajka hirtelen megremegett. Andrej herceg felemelkedett, megvonta a vállát és keresztülment a szobán.

De már Lessing is (*Laokoon*, 16. fejezet) az evokatív, szuggesztív részletben láttatja a költészet lényegét, mivel az irodalomnak mint nyelvi, időbeli művészetnek a váltakozó egymásutánjai lehetetlenné teszik, hogy az ábrázolandónak valamennyi vonását egyidejűleg magunk előtt lássuk. Mai pszichológiai fogalmakkal élve: korlátozott felfogóképességünk és abból eredő képzelőerőnk, a korral csökkenő erejű rövid távú memóriánk mind a *pars pro toto* elvének érvényesülését támasztják alá. A *pars pro toto* említett korlátaink ellenére lehetővé teszi az evidencia, a szemléletes, érzékiszerű képzetek, végső soron az érzéki teljesség megvalósulását. Annál is inkább, mivel nagyon szívesen egészítjük ki a dolgokat, lévén ez a kiegészítő tevékenység, mint minden egyes képességünk gyakorlása, élvezetet, „funkcionális élvezetet” (Freud) okoz. Voltaire-től származik az itt releváns kijelentés: „Le secret d'ennuyer est celui de tout dire.” [Az unalmasság titka: akarjunk mindent elmondani.<sup>9</sup>]

Ezenfelül az ősi lélek bennünk – és ez nem újdonság – minden további nélkül a *pars pro toto* felé hajlik, amit ezúttal Werner gyermekpszichológiájából vett példával támaszthatunk alá:

Scupin írja akkor 4 és fél éves gyerekének különös viselkedéséről [...]: „Míg a gyerek korábban főleg az élő pókoktól iszonyodott, most már lényegileg azoktól a pókhálóktól és a pókhálósálaktól is fél, melyek a kirándulásokon rajtaragadnak; ma elég szánalmasan viselkedett, amikor egyetlen pókhálósál ragadt a kezéhez; miután leszedtük, a fiú feszülten kérdezte: »Nem harapta meg a szál az ujjadat?«”

Ez egy egészen tipikus szétfolyó struktúra: a harapás össztulajdonsága nemcsak pusztán a pókra vonatkozik, hanem jellegzetes módon az egész hálóra: a 'pókszerűség' úgyszólván össztulajdonság, amely minden egyes részben megnyilvánul. A struktúra 'homogén'. Ezt a tényállást 'pars pro toto'-nak is lehet nevezni: az egésznek egyetlen része rendelkezik az egész tulajdonságával (Werner, 1959: 86).

<sup>9</sup> Gyergyai Albert fordítása.

Amennyiben 1. legalábbis az imént felsorolt három oknál fogva (az irodalom időbelisége együtt a rövid távú memóriánk korlátozottságával, a kiegészítés mint a funkcionális élvezet forrása, és az ősi hajlam a *pars pro toto*-ra) a szinekdochék, amelyek részeket az egész helyett szerepeltetnek mint az evokáció eszközei a költészetre nézve általánosan jellemzőek, és amennyiben 2. a haikunak nevezett háromsoros japán versek esetében épp a szinekdochikus evokáció a tipikus, igazat kell adni Henri Morier-nek: a költészet szelleme a haiku felé tendál (Morier, 1961: 440), vagy pedig: a haiku mint lírai alnem maga is szinekdoché, amely valami sokkal általánosabbat, a költészetet mint olyant reprezentálja. Egy példa Josza Buszon-tól (1716–1784):

Tavaszi eső.  
Ernyő és esőkabát –  
séta, csevegés.<sup>10</sup>

Éppen az érzékire és érzékiszzerűre (érzéki mint pusztán elképzelt) irányuló tendenciája s igyekezete miatt, hogy víziókat közvetítsen, hogy az ábrázoltat szemünk elé állítsa, az irodalom nemcsak annyiban szinekdochizál, hogy inkább a részt mint egészet nyelvisíti, nevezi meg, hanem annyiban is, hogy azt, ami absztrakt, ami általános, kerüli, és ahelyett inkább konkretizál, specifikál (emlékezzünk a különböző szavakra az írásbeliség nélküli népek nyelvében – aszerint, mi a mozgás formája, mi a tárgy vagy az eszköze a cselekedetnek. Az irodalom nem azt közli például szárazon és általánosságban: „A város elesett és megsemmisült”, hanem leírja a bevétel és feldúlás különös formáját. Íme Quintilianus híres példája:

Mert kétségkívül, ha valaki azt mondja, hogy bevették a várost, ebben mindaz a szörnyűség bennfoglaltatik, amellyel az ilyen esemény jár, de mégis ez a rövid tudósítás nem ébreszt fel érzelmeket. De ha kifejezésre is juttatod mindazt, amit ez a szó magában foglal, azaz a házakban és a templomokban fölcsapó lángokat, a leomló tetők robaját, a jajkiáltások sajátos lármáját, a menekülők fejvesztett rohanását, a gyermekeiket ölelő szülőket, csecsemőket és nők zokogását, és a szerencsétlen öregeket, akikre a sors azt szabta, hogy ezt a napot megéljék. Majd következik a szent és profán épületek kirablása, a zsákmánycipelők és keresők rohanása, megkötözött foglyok terelése, a csecsemőjéért küszködő anya, a nagyobb zsákmányért civakodó győztesek csoportosulása. Jóllehet mindezt felöleli, ahogyan már mondtam, a 'feldúlás' szó, mégis ha általában említem, kevesebbet mondok, mintha részletezem [minus est tamen totum dicere quam omnia] (Quintilianus, 2008: 530–531.)<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Pohl László fordítása.

<sup>11</sup> VIII. könyv, 3. fejezet.

S végül a tipizálást, amely az irodalom számára maga is tipikusnak nevezhető, metaforikusan szintén egyfajta szinekdochénak tekinthetjük. Minden mimetikus, tehát az emberi valóságot tipikus alakokon, eseményeken, helyzeteken, viszonylatokon keresztül ábrázoló irodalom ugyanis a különösen az általánost akarja megmutatni (mint ahogy a mítoszban megnyilvánuló mitikus gondolkodás Herkules specifikus alakjában a heroikusságot mint általánost): s ennyiben szinekdochikusan jár el.

Az irodalmi típusok e szinekdochikus jellegére már Shumaker is utalt:

Általánosabban, a szinekdoché az irodalom alapeleme... Úgy tűnik, az író, költő [...] gyakran úgy gondolja, hogy néhány képzeletbeli személy sorának bemutatása révén az egész emberiségre vonatkozó általános igazságokig jut el. „Témái” csak annyiban nyerik el érvényüket, amennyiben feltételezzük, hogy az általa ábrázolt társadalmi mikrokozmosz „részt vesz” egy olyan társadalmi makrokozmoszban, amelynek teljes természetét nem képes leírni vagy megérteni (Shumaker, 1960: 66).<sup>12</sup>

Mint szinte fölösleges példa e jól ismert tényre álljon itt egy lírai költemény, épp azért, hogy megmutassuk, nemcsak epika és dráma képesek a tipizálásra – egyike Kurt Marti *Halotti beszédeinek*:

Kurt Marti: *als sie mit zwanzig*

als sie mit zwanzig  
ein kind erwartete  
wurde ihr heirat  
befohlen

als sie geheiratet hatte  
wurde ihr verzicht  
auf alle studienpläne  
befohlen

als sie mit dreissig  
noch unternehmungslust zeigte  
wurde ihr dienst im hause  
befohlen

als sie mit vierzig  
noch einmal zu leben versuchte  
wurde ihr anstand und tugend  
befohlen

<sup>12</sup> Lengyel Réka fordítása.

als sie mit fünfzig  
verbraucht und enttäuscht war  
zog ihr mann  
zu einer jüngerer frau

liebe gemeinde  
wir befehlen zu viel  
wir gehorchen zu viel  
wir leben zu wenig

(Marti, 1969: 35)<sup>13</sup>

A szinekdoché mindezen formái esetében többek között abban rejlik egyik oka tetszésünknek, hogy bennük rész és egész, konkrét és általános archeo-mitikus azonosítása tükröződik.

De a mitikus és irodalmi szinekdoché között ily módon alátámasztott hasonlóság ellenére ismét figyelmeztetnünk kell az itt is fennálló lényeges különbségekre: *mi* nagyon is tisztában vagyunk a rész és egész, a konkrét és általános különböző voltával, ennek ellenére az egyiket a másikban éljük meg, azaz különbözőségük számunkra rendszerint nem tematikus – csak tudat alatt tudunk róla; azonban általában nem tudatosítjuk magától értetődőként.

Valószínűleg Wayne Shumaker volt az első, aki felfigyelt az irodalmi szinekdoché archaikus gyökereire:

Úgy tűnik az volt az általános feltételezés – sok száz éven át, a legalaposabb gondolkodók körében –, hogy az irodalmi beszédben [...] az elme kevésbé racionálisan működik, mint más típusú beszédben: elképzei, hogy élettelen dolgok élnek, elfogadja a bennfoglaló dolgot a bennfoglalt helyett, jelen nem lévő személyeket és tárgyakat úgy kezel, mintha jelen lennének, és így tovább. Ezt az illogikus működést természetesen nem ítélték el. Éppen ellenkezőleg, csodálták. [...] Így a jó íróknak az az eljárása, hogy *tető*nek nevezzék a *házat*, *vitórlán*ak a *hajót*, és *Krózus*nak minden gazdag embert, bár racionálisan helytelen, esztétikailag kifogástalan. Jóllehet a retorikusok egyike sem jelentette ki, hogy az irodalmi alkotásban az elme korábbi gondolati mintákhoz tér vissza, ezt mégis magában foglalta a klasszikus

<sup>13</sup> amikor húszévesen / gyereket várt / megparancsolták neki / hogy házasodjon meg // amikor megházasodott / megparancsolták neki / hogy mondjon le / minden továbbtanulási tervéről // amikor harmincévesen / még volt némi vállalkozókedve / azt parancsolták neki, hogy / maradjon háztartásbeli // amikor negyvenévesen / még egyszer megkísérelt élni / tisztességet és erényt / parancsoltak rá // amikor ötvenévesen / kiégett és csalódott volt / a férje elköltözött / egy fiatalabb nőhöz // kedves gyülekezet / túl sokat parancsolunk / túl sokat engedelmeskedünk / túl keveset élünk (Fórizs Gergely fordítása.)

esztétika is, másképpen megfogalmazva, amennyiben egyik alapvető posztulátuma az itt ajánlott nézettel azonos. [...] A hasonlóság a szinekdoché és a természeti emberek azon hajlama között, hogy gondolkodásukban nem különül el a rész és az egész, úgy gondolom, eddig nem nyert egyértelmű megállapítást (Shumaker, 1960: 65ff).<sup>14</sup>

### 3.1.2.2. Költői képek és az ellentmondások mitikus figyelembe nem vétele

A „szemléletesség” címszó alatt, összefüggésben az érzelmi metaforával, kimutattuk, hogy az egyike a mitikus gondolkodás két alaptendenciájának: a „materializálás”, a benső külsővé tétele a

költői nyelvben is *mutatis mutandis* tetten érhető. Épp ily egyszerű kimutatni, hogy a költői nyelvben szintén mindig jelen van a másik alaptendencia, a „spiritualizálás”, a külső bensővé tétele: mint megelevenítő vagy akár megelékesítő, megszemélyesítő, emberivé tevő metafora. Ha például Georg Trakl *In den Nachmittag geflüstert* [Suttogás a délutánban] című versében ezt olvassuk: „Stirne Gottes Farben träumt, / Spürt des Wahnsinns sanfte Flügel”<sup>15</sup>, akkor egy absztraktum („Wahnsinn” [téboly]) elevenedik meg; Frauke Ohloff egyik versében (*Weitsicht*) [Látóhatár] egy absztraktum („Ruhe”) válik emberré a következő sorokban: „Meine Ruhe, / die mich nicht schlafen lässt, / fällt über mich her”<sup>16</sup>; ugyanez történik valami dologszerűvel („Geruch” [szag/illat]) is ugyanebben a versben: „Der Geruch nach Erde / kommt als Greis / ins Haus / und sitzt / in allen Schränken.”<sup>17</sup> Csak ismételni tudjuk magunkat: tudjuk, hogy a szag nem tud ülni, a nyugalom nem tud ráesni az emberre, de szívesen éljük meg a szagot és a nyugalmat mint valamiképpen emberszerűt, mely mindkettőre képes – szívesen, s nemcsak azért, mert ez igen szemléletes, hanem mert megfelel ősi hajlamunknak arra, hogy a külsőt bensővé tegyük, hogy azonossá tegyük a világot és az ént, tárgyat és alanyt: szívesen tulajdonítunk a világnak énszerűséget, a tárgyknak alanyiságot, még akkor is, ha – ellentétben a „tisztán” mitikus gondolkodással – ezzel a tulajdonítással és annak nem törvényszerűségével végső soron teljesen tisztában is vagyunk.

Ahelyett azonban, hogy ezt a nyomot tovább követném, a következőkben arra az ellentmondásosságra szeretnék koncentrálni, amely az ilyen bensővé tevő (de a külsővé tevő) metaforákban (is) rejlik. Hogy egy szag – ül, ez összeegyeztethetetlen: az „ülés” egy emberi (vagy állati) alanyt feltételez, a „szag” azonban egyik sem – ennek ellenére nem ütközünk meg ezen az ellentmondáson: nem veszünk tudomást róla, mint ahogy ez a mitikus gondolkodással való szembesülésnél általában így van, sőt esztétikai átformálódásában egyenesen élvezzük is.

<sup>14</sup> Lengyel Réka fordítása.

<sup>15</sup> Faludy György fordításában: „Isten színein tűnődöm, / a téboly lágy szárnya lebben”

<sup>16</sup> Nyugalmam / mely aludni nem hagy, / átbukik rajtam.

<sup>17</sup> A föld szaga / mint aggastyán jön / a házba / s megül a szekrényekben.

Legelőször minden költői kép konstitutív ellentmondásosságáról lesz szó, azután a látszólagos ellentmondásokról, a metafora *paradoxiáiról*, és végül a hasonlóságról és a hasonlótlanságról ezen ellentmondás tisztán mitikus negligálása és annak a mi részünkről történő „felvilágosultan”-mitikus negligálása között.

Jean Cohen a következőket írja az úgynevezett szemantikai figurák, azaz a trópusok elvi ellentmondásosságáról: „A retorikára jellemző szemantikai figurák összessége szakadatlanul áthágja a logika alapszabályait.” (Cohen, 1970: 5)<sup>18</sup> – amin Cohen az ellentmondás elvét érti (Cohen, 1970: 4). Vessük ezzel össze a participáció már idézett absztrakt meghatározását: minden lehet egyszerre önmaga és valami más, mint önmaga (Lévy-Bruhl, 1926: 58) – itt is ugyanaz a szembeállítás az ellentmondás elvével.

A trópusok összes fajtájában kimutatható ez az ellentmondásosság. Az *oximoron* egymásnak ellentmondó ellentéteket köt össze, azaz itt a ténylegesen használt szavak mondanak egymásnak ellent, így például Celan *Haláfúgájában*: „*Schwarze Milch der Frühe*”<sup>19</sup>, vagy Corneille egy verssorában, melyet Cohen idéz (Cohen, 1970: 7): „*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles.*”<sup>20</sup> A metafora esetében nem az effektív tételezések mondanak ellent egymásnak, hanem az előfeltételezések, az egymással metaforikusan összekötött szavak bizonyos szémái. Ismét Cohen egy példája: „*Le Ciel est mort*”<sup>21</sup> (Cohen, 1970: 8f). A 'Ciel' magában foglalja a 'nem élő' szémát, a 'mort' az 'élő' szémáját. Pál apostolnál (1. Kor. 13, 4) ez áll: „A szeretet türelmes, a szeretet jóságos”, minek kapcsán a „szeretet” itt egy *szinekdoché*, mivel „a szeretetet” jelenti, tehát valami absztraktot; de amire a szó itt vonatkozik, az a szeretet az egyes emberben, s ez azt jelenti: általános áll a különös helyén. Absztraktként „a szeretet” valami nem-élő, mint egy élő lélek benső tartalma ellenben élő: ismét ellentmondás a benne résztvevő szémák részéről. Hasonlóan a már idézett *metonímiánál* Trakl (*In den Nachmittag geflüstert*) [Suttogás a délutánban] című versében: „*Stirne Gottes Farben träumt*” [Isten színein tűnődöm]: „Stirne” a 'nem-élő' szémát tartalmazza, ezzel szemben „träumen” meglekésítettséget tételez föl.

És most a metafora paradoxonairól. (Erről bővebben a szerző korábbi publikációjában: Horn, 1987.) Paradoxonon A és nem-A együttes érvényét értjük, mely azonban pusztán látszólagosnak bizonyul. A metafora paradoxonának három mozzanatát szeretném tárgyalni. Elsőnek a szón belüli paradoxont: a metaforikusan használt szó A-t és nem-A-t jelent. „A tenger *aludt*” metaforában például az állítmány egyidejűleg 'aludt' és 'nyugodt volt', 'alig mozdult' jelentésben is szerepel. Másodjára a paradoxon kontextualitásáról: a metaforikusan használt

<sup>18</sup> Jeney Éva fordítása.

<sup>19</sup> Schein Gábor fordításában: „hajnal fekete teje”

<sup>20</sup> „A kétes csillagok fényén felénk sodorva / Az áron feltűnik végül harminc vitorla” – *Cid*, IV. felvonás, III. jelenet; Nemes Nagy Ágnes fordításában.

<sup>21</sup> A menny, halál.

szó (itt: „aludt”) ellentmond és ugyanakkor nem mond ellent a kontextusának. Ellentmond neki, ha az ’aludt’ értelmet tételezem fel, azonban nem, ha a ’nyugodt volt’ jelentésben fogom fel. S végül a paradoxon ontologikus jellegéhez: a metaforikusan használt szó, amely rendszerint a mondat voltaképpeni információját hordozza, s ezért *rémának* is nevezhető (itt „aludt”) ellentmond a kontextusának és nem mond ellent neki; ennek megfelelően a kijelentés témáját (itt: „A tenger”), amelyet a metaforikusan használt szó, a réma közelebbről meghatároz, egyúttal szó szerint vesszük és nem vesszük szó szerint. „A tenger aludt”-at nemcsak úgy értelmezzük, hogy a szó szoros értelmében aludt: kvázi olyan óriás volt, aki mély álomban nyugodtan lélegzik. Ontológiaiának azért nevezzük a metafora paradoxonának ezt a mozzanatát, mert ez a téma ontologikus státuszát érinti, helyét a valóság rétegződött felépítésében: a tengert mint tengert a dologiságok rétegéhez, mint óriást az emberiségek vagy legalábbis az emberszerűségek rétegéhez soroljuk.

Az imént azt mondtuk, hogy „A tenger aludt” mondatban az állítmány egyszerre jelenti azt, hogy ’aludt’ és ’nyugodt volt’. Pontosabban ezt kellett volna írnom: azt *jelenti*, hogy ’aludt’, de ezen azt *érti*, hogy ’nyugodt volt’, stb. Éppen azért, mert az állítmány nem ugyanúgy vonatkozik az „alszik”-ra és a „nem-alszik”-ra, hanem az előbbi lexikális általánossággal, szó szerint *jelenti*, az utóbbit kontextuálisan, itt és most átvitt értelemben *érti* az „alszik”-on, az ellentmondás csak látszólagos, egy paradoxia.

A kontextuális paradoxonhoz: időbelileg, a recepció felől nézve, a metaforizáló folyamat egy szemantikus disszonancia megállapításával veszi kezdetét (Kurz & Pelster, 1976: 58), olyan logikai abszurditással (Beardsley, 1958: 138; Beardsley, 1962: 299), amely akkor jön létre, ha „A tenger aludt” kijelentést szó szerint vesszük. Egy tenger nem képes aludni, vagy technikailag: „tenger” és „aludt” előfeltételei ellentmondanak egymásnak: „aludt” alanyként élőlényt feltételez, a „tenger” a maga részéről egy olyan állítmányt feltételez, amely nem élőhöz köthető. Ez a szemantikai ellentmondás mármost metafora-jelként működik (Kurz & Pelster, 1976: 55), ami annyit tesz: metanyelvi utasításként, a váratlan, az összefüggésnek ellentmondó szót („aludt”) ne vegyük szó szerint, hanem tulajdonítsunk neki új jelentést (’nyugodtan terült el’) és ezáltal szüntessük meg a logikai zavart, így a „tenger” és ’nyugodtan terült el’ nagyon is megférnek egymás mellett. Az abszurditást tehát elkerüljük, ha a lexikális, szokott szójelentést gondolatban „behelyettesítjük” a kontextuálissal, az alkalmoszerűvel. A kontextuális paradoxon így módon egy *látszólagos* ellentmondásból áll, mely így hangzik: a metaforikusan használt szó nem lehet értelmesen egybehangzó a kontextusával, és mégiscsak az lehet. Nem igényel immár közelebbi magyarázatot, hogy ez nem igazi ellentmondás, mivel az összeegyeztethetlenséget és az összeegyeztethetőséget különböző vonatkozásban állítjuk (az előbbi szó szerinti, az utóbbit átvitt értelmű szóhasználat esetén).



S végül az ontológiai paradoxonhoz: Ha egy metaforát értelmezve megértünk, akkor a kontextuális ellentmondást voltaképpen egy lényegi jegy átvitelével oldjuk fel: az „aludt”-ból csak annyit használok fel, amennyi a „tengerrel” összeegyeztethető, például: ’nyugodtan terült el’. A rémán („aludt”) így redukciót hajtunk végre: az ’élő’ lényegi jellemzőt el kellett nyomni benne s ehelyett a témából („tenger”) a ’dologi’ lényegi jellemző átvitelére került sor. Ha az „aludt” ily módon ’nyugodtan elterült’ jelentésre tett szert, akkor a kontextuális ellentmondást racionálisan oldottuk fel, mégpedig azáltal, hogy a témából átvittünk egy lényegi jegyet a rémába.

Figyelemre méltó, hogy ugyanez az ellentmondás ellenirányú átvittel is feloldható: amennyiben ugyanis éppen ellenkezőleg, az „aludt”-ból az „élő” ontológiai lényegi jegyet a „tenger”-be visszük át és abban a „dologi” jellemzőt elnyomjuk. Más szóval: most épp az „aludt”-tat értelmezzük szó szerint és a „tenger” jelentését változtatjuk meg, amennyiben azt mint elevent, sőt megszemélyesítettet képzeljük el. Sőt, a költészet megélésekor az ellentmondás feloldásának ez a fantáziadús fajtája, a *téma* „helyre”-igazítása még előnyben is részesül a racionálissal, a réma átértelmezésével szemben. Példának okáért: a két metaforában „*Stille wohnt in blauen Räumen / Einen langen Nachmittag*”<sup>22</sup> és „*Brauner Mädchen rauhe Lieder / Sind verweht im Blätterfall*”<sup>23</sup> Georg Trakl *In den Nachmittag geflüstert*-jéből [Suttogás a délutánba], a megélés során kétségkívül a rémának a témába történő besugárzása fog dominálni. Noha – racionálisan, tudat „előtt” interpretálva – az „elfújva”-t [verweht] valószínűleg hangként értelmezzük ’elhal’ jelentésben, de fantáziánkat követve a dalokat tudatosan mint valami dologit éljük meg, ami elfújható. Még világosabban a „Csönd lakik”-ban. Tudat alatt tudjuk ugyan, hogy a „lakik” [wohnt] ’itt van mindig’-ként értendő, de ami számunkra adott, az a csönd mint személy. Méghozzá azért részesítjük előnyben az ellentmondás-feloldásnak ezt az irányulását (a „dalok” dologiasulását, a „csönd” megszemélyesítését), mert ez nagyobb szemléletességhez és konkrétsághoz vezet. Az elfújtt dalok mint dologiságok szemléletesebbek, mint a csupán elhaltak, a valahol lakó csend mint személyjellegű konkrétabb, mint az „[i]tt mindig csönd van”.

Az ontológiai paradoxon azonban kétségkívül nem merül ki a témának a réma által történő átváltoztatásában, hanem az átváltoztatás és a nem-átváltoztatás egyidejűségéből tevődik össze. Ez az ellentmondás feloldható, s az „egyidejűség” ismét visszavonható, ha különbséget teszünk imaginatív és racionális recepció között: a téma átváltoztatására kerül sor, amennyiben a témát imaginatív módon recipiáljuk, átváltoztatásra azonban nem kerül sor, amennyiben azt racionálisan recipiáljuk. Ezzel az irodalmi befogadó tudat jól ismert kétrétegűségére utalunk: az irodalmat egyszerre éljük meg a rációnkból kiindulva, esztétikailag észlelve azt, és egy mélyebb, archaikusabb rétegből kiindulva – azt mitikusan észlelve. Erre a

<sup>22</sup> Faludy György fordításában: „kék szobákban nagy sokáig / tartanak a délutánok.”

<sup>23</sup> Faludy György fordításában: „mit barna lányok dalolnak / elveszik a lombhullásban.”

régegre utal Heinrich Lausberg, amikor arról beszél, hogy „a metaforikus jelölőt archaikus, mágikus módon azonosítjuk a jelölttel”, azaz a témával: a kifejezés, hogy

„ő oroszán a csatában” [...] archaikus, mágikus értelemben azt jelenti: „a harcok egy igazi oroszán volt, oroszán-természetet vett magára”. A metafora a mágikus azonosulási lehetőség archaikus maradványa, mely most már a maga vallási, mágikus jellegét levetette és költői játékká vált. Persze ez a költői játék is képes még evokáló, mágikus hatást kifejteni, melyet egy költő aktuálissá tehet (Lausberg 1960: 1/286).

Az ontológiai paradoxon ezek szerint antropológiai szemszögből a személyiség rétegezettségén alapul, ama tényen, hogy mi valamennyien megőriztük magunkban a világlátás és a világartikuláció olyan archaikus módjait, melyek az irodalom megelékező (persze nemcsak abban) intenzívebb aktualitásra tesznek szert. Más-képpen fogalmazva: a mitikus gondolkodás a metaforák megelékező annyiban van jelen, amennyiben 1. imaginatív a metaforikusan használt szót (a rémát) szó szerint vesszük és 2. a témát ontológiailag átalakítjuk (például élettelen megelevenítünk vagy tisztán akusztikus jelenséget eldologiasítunk). Csakhogy ez a mitikus gondolkodás tipikus módon racionálisan átalakul, amennyiben nagyon is tudjuk, hogy a metaforikusan használt szó *voltaképpen* nem vehető szó szerinti jelentésben, hanem a téma alapján itt és most megváltoztatandó. A metaforák azonban költőileg korántsem lennének hatásosak (szemléletesek, fantáziadúsak és fantáziánkhoz szárnyakat adók), ha csupán racionálisan oldanánk fel őket és amellet személyiségünk archaikus rétegéből kiindulva nem élnénk meg őket imaginatíven is.

A korai emberekhez, az írásbeliség nélküli társadalmak tagjaihoz és a gyerekekhez hasonlóan nem veszünk ugyan tudomást mindezekről az ellentmondásokról, csakhogy ezt mi nemcsak a bennünk átmenetileg aktivizálódott mitikus gondolkodás csökevényes fogalmisága miatt tesszük, hanem ezek látszólagossága miatt, sőt éppen amiatt: végső soron *tudjuk*, hogy ezek nem valódi ellentmondások, hanem paradoxonok – azaz ignoráljuk őket racionálisan regresszív gyengesége és jelenlegi erőssége miatt.

Hasonló „hiten” alapszik Grimmék *A daloló, szökellő süetekmadár* című meséje (GYCSM, 337–338.):

Volt egyszer egy ember, aki nagy útra készült, és mikor elbúcsúzott, megkérdezte három lányát, mit hozzon nekik. A legidősebb gyöngyöt szeretett volna, a második gyémántokat, a harmadik viszont így szólt: „Kedves édesapám, én egy daloló, szökellő süetekmadarat szeretnék.” – „Ha lehet olyat kapni, elhozom neked” – mondta apja, megcsókolta mindhármukat, és útra kelt. Mikor pedig eljött az ideje, és ismét hazafelé tartott, a két idősebbiknek megvette a gyöngyöket meg a gyémántokat, de a daloló,

szökellő süsetekmadarat harmadik lányának hiába kereste mindenütt, és ez igen bántotta, mert ő volt a legkedvesebb gyermeke. Útja ekkor egy erdőn vezetett át, melynek közepén pompás kastély, a kastély közelében fa állt, a fa csúcsán pedig egy süsetekmadarat látott dalolni-szökellni. „Ej, te éppen kapóra jössz!” – mondta az ember felderülve, és szólt szolgájának, hogy másszon fel a fára, és fogja el az apró állatot. De amint a szolga odament a fához, egy oroszlán ugrott elő alóla, megrázta sörényét, és bömbölni kezdett, hogy remegett a fák lombja tőle. „Aki el akarja lopni az én daloló, szökellő süsetekmadárkám – üvöltötte –, azt megeszem.” Az ember erre azt mondta: „Nem tudtam, hogy tiéd a madár; szívesen jóváteszem tévedésemet, megváltom magam súlyos arannyal, csak hagyd meg életemet.” – „Nem menthet meg semmi más – felelte az oroszlán –, csak ha odaigéred nekem, akivel otthon elsőként találkozol; ha erre hajlandó vagy, élhetsz, és a madarat is megkapja a leányod.” Ezt meg az ember nem akarta, mondván: „Találkozhatnék a legkisebb leánnyal is, ő szeret a legjobban, és mindannyiszor elébem fut, ha hazamegyek.” A szolga azonban félt, és azt mondta: „Ugyan miért kellene, uram, éppen a leánnyal találkoznod, jöhet egy macska vagy egy kutya is.” Az ember ekkor engedett a rábeszélésnek, fogta a daloló, szökellő süsetekmadárkát, és odaigézte az oroszlánnak, akivel otthon elsőként találkozik majd.

Amint hazaért és belépett a házba, az első, akivel találkozott, nem volt más, mint legkisebbik, legkedvesebbik leánya; megcsókolta-megölelte apját, és mikor látta, hogy hozott neki egy daloló, szökellő süsetekmadárkát, majd kiugrott bőréből örömeiben. Apja viszont nem tudott örülni, hanem sírva fakadt, és azt mondta: „Legkedvesebb, kicsi gyermekem, drága áron vettem én azt a kis madarat, oda kellett ígérjelek érte egy vad oroszlánnak, és ha az övé vagy, széttép és felfal” – azzal elmondott leányának mindent, amint történt, és kérlelte, ne menjen el, történjék bármi is. Leánya viszont vigasztalta, mondván: „Drága édesapám, amit ígért, azt be is kell tartania; elmegyek, és ki tudja, hátha sikerül megbékítenem az oroszlánt, és épségben térhetek haza édesapámhoz.” Másnap reggel megtudakolta apjától az utat, búcsút vett, és merészen elindult az erdőbe. Az oroszlán pedig egy elvarázsolt királyfi volt, nappal oroszlán, és vele együtt oroszlán az egész kísérete, éjszaka azonban természetes, emberi alakját viselte. Mikor megérkezett a leány, szívélyesen fogadták, és a palotába vezették. Eljövén az éj, az oroszlánból daliás vitéz lett, és megülték a lakodalmat nagy pompával. Éltek egymással boldogan, éjjel ébren voltak, nappal aludtak...

Számomra ebben a mesében nem az állat/ember-azonosság a fontos, hogy ti. az oroszlán elvarázsolt királyfi, még hozzá nappal oroszlán, éjszaka ember, pontosabban – az alakváltozás ellenére – alapjában véve mindig is egyszerre oroszlán és királyfi. Ami inkább fontos, az az ellentmondás (a logikai ellentmondás két

állítás között, nem az ontikus ellentét az alakban magában), hogy ő nappal alszik és oroszlánként ébren van. Erre a „második szintű” ellentmondásosságra, hogy az oroszlán a királyfival azonos és nem azonos, olyannyira érzéketlenek vagyunk, hogy nem zavarja az illúziókat. Persze: tündérmesével van dolgunk (németül: *Zaubermärchen*, ’varázsmese’), melyet mint olyat nagyobb lelki távolságból, kevésbé komolyan, megengedőbben, hinni készen szemlélünk, mint egy inkább „evilági” művet. E példával a nyelv területéről az ábrázolt világra lépünk át; most egy ideig itt szándékozunk tartózkodni.

## 3.2. Mitikus gondolkodás és költői világ

### 3.2.1. Az irodalmi illúzió, valamint a képzelet és a valóság mitikus azonosítása

Amennyiben egy irodalmi művet megélünk, azzal egyben valami világszerűt is megélünk. E „világ” világjellege kettős: a valóságtudat e „világnak” reális világjellegét tulajdonít, a nem-valóság-tudat ugyanettől a „világtól” minden reális világjellegét megtagad.

Ezt a kettősséget nem minden teoretikus ismeri el. „Illúzió” ténylegesen lehet megtévesztést, olyan abszolút hitet érteni, miáltal gyakorlatilag megszűnik az alapvető különbség művészet és realitás, művészi élmény és realitásélmény között. Ha ugyanis az illúzió szükségszerűen a művészethez tartozik, és megtévesztésként fogjuk fel, akkor a művészetet *mint* realitást kellene megélnünk: nem létezne semmi különbség köztük, és a mindkettőre irányuló szubjektív reflexiók között. Ezért azok a gondolkodók, akik számára pontosan ez a különbség lenne a lényeges, az ellenkező véletet hangsúlyozzák, és a művészi alkotásokkal kapcsolatban minden valóságtudatot tagadnak. Így például Lukács György a következőket írja: „az esztétikai irodalomban oly gyakran használt »illúzió« terminusa félrevezető... a megtévesztés vagy önmegettévesztés mozzanata, mely e kifejezésben kiirthatatlanul bennfoglaltatik, minden igazi esztétikai élményből hiányzik, aminek lényege abban áll, hogy közvetlenül átadjuk magunkat a valót visszatükröző képek egységgel rendelkező komplexumának, anélkül, hogy bármifajta »illúzióknak« lenne afelől, hogy a valósággal magával lenne dolgunk.” (Lukács, 1963/1: 415).

A hitetlenség abszolutizálása, ami különösen ezekből az utolsó szavakból árad, nehezen egyeztethető össze az „evokáció” jelenségével, az „új élmények felkeltésével” (Lukács, 1963/1: 655), amelyre Lukács öregkori esztétikájában nagy hangsúlyt helyez. Hogyan tudna elvégre a művészet – többek közt – életvilágbeli érzéseket evokálni, érzéseket tehát, melyek legalábbis jellegükben azokhoz hasonlóak, melyeket a mi életvilágbeli gyakorlatunkban, a mi „valóságos” realitásunkkal szemben érzünk, és amelyek Lukács szerint a befogadók „irányításához”

kiemelkedően fontosak – hogy lenne képes a művészet ily érzéseket kelteni bennünk „bármilyen olyasfajta »illúzió« nélkül, miszerint magával a valósággal lenne dolgunk”?

Ezzel voltaképpen be is vetettük a legfontosabb érvet a valóságtudat jelenléte, a naiv hitnek az irodalmi illúzió jelenségében való részvétele mellett: a tényt tudniillik, hogy érzelmileg követjük a dolgot, hogy egy irodalmi alkotással szembesülve korántsem csak szigorúan vett esztétikai érzelmeket táplálunk, hanem praktikusakat is, hogy az ábrázolt emberekkel és velük *szemben* érzelmeket táplálunk. Tesszük ezt éppen úgy, mint a valóságos emberekkel kapcsolatban, akikkel elvégre nem egy érzést megosztunk és akikkel szemben hajlamosak vagyunk nagyon is egyértelmű érzéseket táplálni. (Persze praktikus érzelmeinket az irodalom recepciója során inkább kvázi-praktikusoknak kell neveznünk. Fajtájukat tekintve is csak hasonlóak az életvilági, valójában praktikus érzelmeinkhez, azokkal nem teljesen azonos jellegűek. Hiányzik ugyanis belőlük az énrre vonatkozás. Az ábrázolt emberek fikcionálisak – nem feltétlenül fiktívek! –, nem tartoznak a mi élt világunkhoz, nincsenek hasznunkra vagy/és nem veszélyeztetnek bennünket mint egyszeri, történelmi személyeket. Ennek minőségi következménye, hogy velük szemben táplált érzelmeink „objektívebbek”: jobban idomulnak saját szerűségükhöz, nekik megfelelőbbek. Úgy érzünk irántuk, ahogy a szerző szándékai szerint éreznünk kell.) Ez az együtt haladás azonban csak akkor lehetséges, ha valami (vagy inkább: valaki) „itt” van, aki bennünk szimpátiát vagy más érzéseket képes kelteni. A semmiért, a pusztasátságért, amin mint pusztaságtól teljesen keresztüllátunk, nem érzünk semmit sem, vagy – Boileau szavaival élve – „Amit nem hisz, az ész nem hatja meg soha.”<sup>24</sup>

Hogy konkrétabb legyek: a megkönnyebbülés egyike a leggyakoribb ilyen kvázi-praktikus érzéseknek. Meg vagyunk könnyebbülve, ha a hős megmenekül a fenyegető veszélytől, vagy – komplikáltabban – ha egy nyomasztó történés során (például a két gyerek halálakor Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című darabjában) e történés fikcionalitását valami a tudatunk központjába emeli (Pirandellónál: a darabot próbáló színészek újra meg újra explicitté váló perspektívája, akik számára a két gyerek csak kitalált személy). Örülünk a megmenekülésnek, vagy örülünk, hogy e nyomasztó dolog – ez e pillanatban teljesen tudatossá válik a számunkra – nem „valóság”. Hogyan örülhetnénk azonban, ha nem vettük volna komolyan magát a nyomasztó dolgot, ha a hős veszélyeztetettségét nem tartottuk volna valóságnak is? Kvázi-praktikus érzelmeink, például megkönnyebbülésünk, vagy a feszültség, amit minden „jobban tudásunk” ellenére érzünk, fenoménként jelentkező bizonyíték arra, hogy tarthatatlan a racionalista álláspont, amely az irodalmi alkotással szembeni beállítottságunkat abszolút hitetlenségként szeretné jellemezni.

<sup>24</sup> *L'Art poétique*, III/50, Rónay György fordítása.

Az ellenkező végletet, mely abszolút hitet tételez fel, alig hirdetik, mivel téves volta kézenfekvő: a behaviorizmus alapján megcáfolható, nemcsak introspektíve és fenoménszerűen, akárcsak az abszolút hitetlenség tétele. Tudniillik: ha ez téves, mert érzünk, akkor az ellentéte téves, mert nem cselekszünk. Az irodalmi illúzió jellemzője pontosan az, hogy az érzések, melyeket hatalmukba kerülve megtapasztalunk – ellentétben az életvilági praxissal és a valósággal – nem vezetnek praktikus cselekvés irányába. Vagy megfordítva: mindenfajta „cselekvés”, amely valami fikcionálisan ábrázoltra adott reakció, minden beavatkozni-akarással a fiktív világ eseményeibe, a nem-adekvát, az irodalom lényegéhez nem igazodó magatartás jele, jele annak, hogy gyerekről vagy gyerekes felnőttől van szó. (Az a tény különben, hogy „irodalmi érzések” elvben nem vezetnek át cselekvéshez, legalábbis nem közvetlen, beavatkozó tethez, kvázi-praktikusságuk második jellemzője: praktikus érzéseinkhez ebben sem hasonlítanak, nemcsak hiányzó énrre való vonatkozásukban.)

Az eddigiek mérlege: a fikcionális dolgok valóságjellegét illető ítéletünk nem árul el sem abszolút hitetlenséget, sem abszolút hitet, sem józan, prózai racionalitást, sem voltaképpeni megtévesztődést. Az illúzió állapotát úgy kell jellemeznünk mint a relatív hit állapotát vagy – ha úgy tetszik – a pusztán relatív hitetlenségét. A valóságról való ítélkezés e „meghasonlottsága” az irodalmi illúziót ama illúziók közelébe hozza, melyek a játszó gyermeket jellemzik: az ő fikciós vagy szerepjátékánál is egy nem-valóság-tudat és egy valóságtudat van működésben, viszont azzal a lényeges különbséggel, hogy ott a valóságtudat cselekvéshez is vezet és a nem-valóság-tudat funkciója abban áll, hogy ne hagyja e cselekedeteket „komoly” tettekké fajulni. A nem-valóság-tudat mintegy később avatkozik be, nem a belső és külső magatartás küszöbén, hasonlóan az irodalmi illúzióhoz.

Ugyanez a meghasonlottság *távolítja el* az irodalmi élményt az álmok megélésétől és a mítoszok ősi megélési módjától is. Az álom esetében a megtévesztődés rendszerint teljes (Rank–Sachs, 1913: 82f). A kivételt annak felismerése jelenti, hogy álmodunk. „A mítoszt teremtő korok embere – s e korok Földünkön korántsem múltak még el – hisz a maga fantáziatermékeiben, és képes arra, hogy azokat mint a külvilág tárgyait észlelje” (Rank–Sachs, 1913: 82f). Az álmokat és a mítoszokat tehát az érintettek egyértelműen valóságnak tekintik, az illúziójátékok és az irodalmi világok fikcionalitását ezzel szemben egyszerre tekintik valóságosnak és valótlannak. Vagy másképpen: az irodalmi világok fikcionalitását egyfelől valótlannak tartjuk, mivel implicite, „alapjában véve” mindig is tudjuk, hogy az irodalomban élénk tártak pusztá látszatok, mivel tehát az irodalmi világok valóságjellegébe vetett archeo-mitikus hitünk racionálisan „felülről” át van formálva, vagy helyesebben: „alulról”, rációnkon nyugszik. Éppen ennyiben e vonatkozásban is a mitikus gondolkodás csupán időleges és *relatív* uralmáról lehet beszélni.

Az irodalmi művek fikcionalitását másfelől valóságosnak is tartjuk, mivel az illúziókeltés legkülönbözőbb eszközei, végső soron az irodalmi világok valóság-szerűsége révén, de a magunk apraktikus, esztétikai, illúzióra kész beállítottságunknak és a műalkotásnak való önátadásunknak köszönhetően archaikus hajlamunk újra aktiválódik arra, hogy a pusztán elképzelt dolgokat, a tudaton belülit, a szubjektívet valóságosnak, tudatunktól függetlennek, objektívnek tartsuk. Emlékezzünk vissza arra a definícióra, melyet Piaget a gyermeki „realizmusról” adott: a gyermek a csak szubjektívet objektívként, reálisként éli meg.

Azt, hogy ez a „realizmus” az archaikus társadalmakban a szóbeli költészet megélésekor az alany/tárgy-különállás megszüntetéséhez és ezáltal a mitikus valóságtudat egyoldalú uralmához vezethetett, Shumaker a következőképpen írja le:

Túl könnyen elfelejtjük, hogy az alany és a tárgy szétválasztása nem pszichikailag *adott dolog*. Azt, amit az ember az érzékszerveivel vagy a képzelete révén felfog, annyira mélyen átélheti, hogy a nem kontrollált elmében személyisége tartalmának részévé válhat. Az archaikus társadalmak embere esetében létrejövő kapcsolat a mitikus személyiségek és a mesék hallgatói, illetve a drámák megfigyelői között aligha lehetett azonos a magára reflektáló szubjektum és a tipikus vagy archetipikus tárgy közötti kapcsolattal. A megfigyelő vagy a hallgató inkább pszichikailag *vett részt*. *Magukkal ragadták* a bemutatott vagy elmesélt események. Abban a mértékben, amennyire az élmény magába szippantotta őket, a hallgatók elvesztették az öntudatukat, és teljes egészében a mítoszon belül éltek, miközben kétségtelenül elsősorban a főszereplővel azonosultak, ha volt főszereplő, de nem fogták vissza mentális működésüket, hogy befolyojon bármely más helyzetbe, amit a narratív vagy drámai struktúra megengedett (Shumaker, 1960: 140).<sup>25</sup>

De vajon tényyszerű-e, hogy a mi nem-archaikus reflexiók szintünkön összekeverjük a szubjektívet az objektívvel? Elvégre a képzőművészeti alkotások esetében vagy a színpadon valami objektívet látunk magunk előtt! Nem arról van-e szó, hogy a festményeknek, szobroknak, színészeknek, kulisszáknak és kellékeknek egyszerűen másfajta, fikcionális objektivitást tulajdonítunk? De éppen ez a másfajta objektivitás pusztán elképzelt, látszólagos, pontosabban: fikcionális – nem kevésbé szubjektív, mint maga a tulajdonítás. Konkrétabban: „realisztikus”, figuratív festményeknél és szobroknál élő lelket vetítünk a festékfoltokba, a kőbe: ez a lélek azonban csak általunk elképzelt, csak a képzeletünkben létezik. Ennek ellenére úgy éljük meg, mint ami „ott van kint”: mint objektívet, reálisat. Hasonlóképpen a színdaraboknál: itt ugyan igazi emberek játszanak, de csak azt *játsszák*,

<sup>25</sup> Lengyel Réka fordítása.

hogy ők Hamlet, Ophélia stb. *Hogy ők azok* – vagy helyesebben: hogy a színész X = Hamlet – az csak a mi képzeletünkben létezik, s ennek ellenére azonosítjuk őt a „valóságos” Hamlettel, dacára annak, hogy tudunk a szín-játékról, sőt a Hamlet nevű drámai alak fikcionalitásáról is.

*Mutatis mutandis* ugyanaz áll az epika teremtett világaira is. Habár itt mindaz, ami világszerű, kétségtelenül csak a fantáziánkban létezik, csak a nyelv, a nyomtatott vagy a beszélt szöveg reális. Még az egyenes beszédben közölt megszólalás is – mint e meghatározott alak beszéde, mint tőle kiinduló és őrá visszautaló – csak a képzeletünkben létezik. Ennek ellenére a tárgyakat, a beszédeket, gesztusokat, cselekedeteket és eseményeket – minden jól ismert megszorítással – valóságosnak tartjuk.

Készségünk erre és az az élvezet, amit fantáziánk e játéka, a szubjektív elképzeltnek és objektíve létezőnek ez az „ellenőrzés” alatt tartott keveredése kelt bennünk, abban gyökeredzik, hogy átmenetileg az archaikus személy jut uralomra bennünk.

### **3.2.2. A színházi illúzió és a lényeges és a lényegtelen közti különbségtétel mitikus hiánya**

Fölmerül azonban a kérdés: vajon az irodalommal kapcsolatban minden a bennünk lévő archaikusnak tulajdonítható? Vagy létezik-e vajon egy határ, ahol az, ami irodalmilag lehetséges, ami ellentmondásosan ugyan, de mégiscsak elfogadott, átcsap a lehetetlenbe, a plauzibilitás nélkülibe, az immáron el nem fogadhatóba? Az irodalommal szembesülve bizonyosan többet hiszünk el, mint a mindennapokban, ám korántsem az összes önkényes fantazmagóriát. A kérdés, hogy lehetséges-e egy fogalmi, minőségileg meghatározható határt vonni?

Ez lehetségesnek tűnik, amennyiben összehasonlítjuk, hogy mi az, amit a hétköznapi és mi az, amit az irodalomban még elfogadunk mint önazonost, ugyanannak megmaradót – akár bizonyos változások ellenére is; ami tehát az önazonosságot az adott esetben számunkra „még nem” szünteti meg. Tehát a hétköznapi és irodalmi lehetőségesség princípiuma a keresendő – a szubjektív plauzibilitás értelmében. Ennek megtalálásakor világos lesz, hogy a mitikus gondolkodás nemcsak racionális *lehet*, amennyiben valóságítéleteit az illúzió élménye során saját racionális nem-valóság-tudatunk – legtöbbször látens módon, hallgatólagosan – következetesen keresztülhúzza, de éppen hogy a mitikus gondolkodás szükségszerűen, konstitutív módon igenis racionális is, amennyiben engedelmeskedik egy kétségtelenül visszafogottabb, megengedőbb racionalitás bizonyos követelményeinek. S végül aztán szeretnénk kimutatni, hogy épp ez a racionális-irracionális mitikus gondolkodás az, ami oda vezet, hogy például a színházban fenntartás nélkül elfogadjuk a hely és idő egységének princípiuma elleni vétkeket. (Ehhez lásd a szerző e kötetben olvasható *Irodalmi modalitás* c. művét.)



Amikor Franz Biberkopf a *Berlin Alexanderplatz*ban<sup>26</sup> a Tegel-börtönt elhagyja, akkor nem szabadból szabad emberré válik, ez a változás azonban a legkevésbé sem érinti személyes önazonosságát: a változás ellenére nyilvánvaló módon tisztában vagyunk vele, hogy még mindig ugyanaz az ember áll előttünk. Ezzel szemben: ha valaki az utcán egyszerűen elrepülne, vagy ha ilyesmiről hallanánk, akkor tudnánk (nem kevésbé magától értetődően), hogy ez lehetetlen, hogy az iménti nem repülés és a mostani repülés nem vonatkozhat ugyanarra a lényre, hogy itt valójában azonossági töréssel van dolgunk, mivel repülés és emberlét alapvetően nem eshetnek egybe, viszont a nem szabad, majd utána a szabad lét ezzel szemben nagyon is. Ennek az az oka, hogy a változás, melyen Biberkopf keresztülment, a lényegtelenre, a véletlenszerűre vonatkozott benne (persze csak objektíve, ontológiailag szemlélve lényegtelenre): az ő személyi, testi szabadságára. Ezzel szemben a tovarepült ember feltételezett változása valami lényegesre, emberileg szubsztanciálisra vonatkozna, az ugyanis az ember lényegéhez tartozik, hogy önerejéből *nem* tud repülni. E szembeállításból levezethetjük a mindennapi, evilági lehetőségesség következő alapelvét: a mindennapokban és a tudományban (persze „realisztikus”, evilági művekben nem kevésbé) lehetségesnek tartunk valamit, ha 1. a szubsztanciális dologra vonatkozóan nem áll fenn ellentét; 2. ellentét legfeljebb a véletlenszerűre nézve áll fenn, de 3. az is különböző vonatkozásban (Franz Biberkopf az imént még rabságban, most már szabadon).

Ezzel szemben: Ha Ovidius művében, az *Átváltozásokban* (I, 568–667) Jupiter Iót tehénné változtatja, hogy félrelépését ezzel leplezze Juno előtt, akkor ezt – persze nemcsak az irodalommal kapcsolatos, elvileg nagyobb hiszékenységek miatt, hanem Ovidius plauzibilis művészetének köszönhetően is – lehetségesként éljük meg. Az e világban lehetségeshez képest milyen mértékű átváltozásról van tulajdonképppen szó? Válasz: Ió emberi külseje, tehát valami, ami az emberre nézve lényeges, átalakul; azonos maradt az emberi benső, tehát szintén valami lényegszerű. Mivel Ovidius és számunkra Ió önazonossága emberi külseje elvesztésével érzékelhetően nem változik, arra kell következtetnünk, hogy ebben az esetben az emberi bensőt tartjuk szubsztanciálisnak, a külsőt viszont véletlenszerűnek, olyasvalaminek tehát, amire vonatkozóan ellentmondás is állítható (Ió külseje emberi és nem emberi), anélkül, hogy ezáltal megszűnne számunkra az identitása – mindig feltéve, hogy ez nem ugyanazon vonatkozásban történik (*annak előtte* emberi külső – *most már* nem emberi). Kijelenthető tehát, hogy nincs eltérés az evilági lehetőségesség princípiumától, amennyiben a lényeges aspektus (az emberi benső) azonos marad, van azonban eltérés, hiszen a szintén lényegszerű aspektus (az emberi külső) nem marad azonos, illetve egyértelműen akcidentális.

Ha Petronius Arbiter *Satyricon*jában egy katonáról azt olvassuk, hogy egy síremlék előtt a fikcionális elbeszélő szeme láttára farkassá változott, majd egy

<sup>26</sup> Alfred Döblin 1929-ben megjelent regénye.

tanyán minden marhát elragadott, a cseléd azonban nyársával nyakon szúrta, és az elbeszélő legközelebb a fogadóban már ismét mint katonát látta, ahogy mereven az ágyban feküdt, miközben egy orvos a nyakát kezelte, akkor ez ismét az alapvetően más, irodalmi hihetőség példája, de egy különbséggel: ami itt megmarad, az csak véletlenszerű, egyrészt a szúrt seb a nyakon, másrészt a hozzávetőleges tér/időpont, melyet az ember és a farkas elfoglal. Egy ember farkassá válik és *nem sokkal* ezután, *a közelben* egy farkast lehetett látni. Ami itt elvész, az nem kevesebb, mint az összes lényegszerű: az emberi benső tartalom és az emberi külső. Következésképp fel kell tennünk, hogy ezek itt épphogy nem számítanak lényegesnek, viszont a szúrt seb és a tér/időpont véletlenszerűségei pontosan az identitás, a megmaradás garanciáinak számítanak.<sup>27</sup>

A mindennapos-evilági lehetségesesség princípiumától itt egyszerre két ponton is eltérést találunk: épphogy a lényegszerűségekre (az emberi bensőre és külsőre) való tekintettel élünk meg ellentmondást és épp a véletlenszerűséggel kapcsolatban azonosságot. Ami ebből az elvből még megmarad, az az, hogy egyáltalán azonosságról szerzünk tudomást, és hogy a változásról, az identitás megszűnéséről különböző vonatkozásban van szó (a síremléknél még ember volt, a tanyán már farkas, a fogadóban ismét ember).

Látjuk tehát, hogy példáinkban ingadozás figyelhető meg azzal kapcsolatban, hogy mi az, ami lényegesnek, és mi az, ami lényegtelennek, véletlenszerűnek, változékonnak tekinthető. Hogyan férnek ezek össze egymással? Csak úgy tudjuk mindezt összeilleszteni, ha feltesszük, hogy más-világi irodalmi művekkel szembesülve, épphogy nem teszünk különbséget lényeges és véletlenszerű, szubsztanciális és akcidentális tulajdonságok között, hogy e különbség közömbös a számunkra, amikor más-világi dolgok lehetségességét kell megítélnünk. (Emlékezzünk vissza a bororók példájára, akik a trumaikról feltételezték, hogy az éjszakát a folyó fenekén is el tudják tölteni: az, hogy azoknak emberi alakjuk volt, tehát erre állítólag képtelenek, az – szó szerint – lényegtelen.) Ami számunkra *nem* közömbös és amiben még mindig a mindennapos lehetőség racionális elvéhez vagyunk kötve, az 1. az a követelmény, hogy *valami* (közömbös, hogy lényeges-e vagy véletlenszerű) megmaradjon, és 2. a követelmény, hogy az egymással ellentétes tulajdonságok (p és nem-p) a megmaradónak különböző vonatkozásban legyenek a sajátjai. Ha ti. egyáltalán semmilyen folyamatosság nem léteznék farkas és ember között: ha még a szúrt seb és a tér/időbeli „érintkezés” sem tennék azonosságukat érzékelhetővé (például az ember Rómában az 1. században, a farkas Indiában a 2. században), akkor sokkal kevésbé hinnénk ebben az átalakulásban, sokkal kevésbé tartanánk azt lehetségesnek, mint azt, hogy a katona ugyanabban

<sup>27</sup> 22 évvel később a saját művét fordító szerzőnek inkább úgy tűnik, hogy itt nem ontológiai döntésről van szó Petronius részéről, hanem inkább az olvasó irányításáról: lássa csak, hogy ugyanarról van szó. Horn András.

a vonatkozásban egyidejűleg ember és farkas lehet, s rendelkezne emberi és állati külsővel.

Mindezek alapján már megragadható az irodalmi, a fikcionális lehetőség alapelve: az irodalomban egy dolgot vagy eseményt lehetségesnek tartunk, ha 1. legalább tetszés szerint egy tulajdonságra vonatkozóan nem áll fenn ellentét, és ha 2. csak különböző vonatkozásban beszélhetünk ellentétről. Az irodalmi lehetségesség e princípiumában érvényre jut a mitikus gondolkodás ama már megtárgyalt sajátossága, hogy szubsztanciálist és akcidentálist, lényegeset és lényegtelen bizonyos körülmények között nivelláljon, illetve szubjektíve, önkényesen hierarchizáljon. Mint emlékeztet, az archaikus gondolkodás szemszögéből egyre megy, hogy az, amit egy fogalomban vagy egy dolognál az adott pillanatban előtérbe helyez, amit döntőnek tart, objektíve szemlélve ténylegesen lényeges-e vagy lényegtelen. És nekünk, „felvilágosultaknak”, ugyanezt a nivellálást vagy ad-hoc hierarchizálást kell feltételeznünk a lehetségességgel és a lényegtelenséggel kapcsolatban, különben nem lennénk közömbösek azzal szemben, hogy ellentét esetén lényeges vagy lényegtelen jegyek biztosítják-e az identitást. Ennek az archaikus lehetségesség-elvnek a racionális, „felülről” történő átformálása azt is jelenti, hogy ha el is hisszük az irodalmi átváltozásokat, eközben nagyon jól tudjuk, hogy ilyesmi „alapjában véve” a való életben lehetetlen.

A más-világi lehetőség e megengedőbb (és archaikus) elve alapozza meg magatartásunkat a színházban is, ha a logikai lehetetlenség egy bizonyos fajtájával szembesülünk – és azt elfogadjuk. Arra a hajlandóságunkra gondolok, hogy elhiszük – például Shakespeare *Antonius és Kleopátrájának* előadásán –, hogy ugyanaz a színpad az egyik jelenetben például Róma, a következőben Alexandria; hogy az egymás után következő jelenetek között évek teljenek el, stb.; más szóval, hogy a tér és az idő egységének elve elleni vétkektől a legkevésbé se hagyjuk zavartatni magunkat – fittyet hányva a klasszicista poétikák szabályainak.

Nem térek ki ismét annak a lehetőségére, hogy a színpadot nem-színpadnak tartjuk, hogy az objektív színház-időt átfedi a fiktív idő. Bár ez a lehetőség alapozza meg a színhelyváltás és az időugrás hihetőségét, hiszen csak azért tudom „elhinni”, hogy ami az imént Róma volt, az most Alexandria, mert „elhittem”, hogy a színpad nem-színpad, hanem Róma; csak azért hihetem el, hogy az egyes jelenetek között évek telnek el, mert „annak előtte” elhittem, hogy az ábrázolt idő, a fiktív idő itt és most érvényes idő, és nem a *saját* időnk, az ábrázolás, az előadás ideje. A fikcionalitás érvénye a realitás helyett, röviden: a színházi illúzió lehetősége így voltaképpen fontosabb, mint a tér- és időegység elleni vétség elfogadásának még megtárgyalandó speciálisabb lehetősége. Az utóbbit azonban a szubjektív és az objektív archaikus összekeverésével fentebb már megokoltuk.

Az ellentét, amelyet a színházban *nem* észlelünk, azon múlik, hogy ugyanazt a színpadot egyszer mint Rómát, másszor mint Alexandriát éljük meg – és fogadjuk el. Az, hogy a „hitünket” a nem-Rómában-létben az azzal ellentétes korábbi

Rómában-lét nem rendíti meg, viszont azon múlik, hogy az irodalmi lehetőség princípiuma uralkodik bennünk. Két szempontból lehetséges ez.

Először is, legalábbis a véletlenszerűségeket illetően, nem áll fenn ellentét: szemléletes, azaz véletlenszerű jelek alapján (díszletek, jelmezek stb.) feltehetjük, hogy Alexandriáról van szó, más színhellyel tehát, nem ugyanazzal, mint amit az előző színben magunk előtt láttunk. (A tér egységének megsértésénél tehát annak az ellentétéről van szó, amiről az átalakulásoknál szó volt: ott a kontinuitást kellett hihetővé tenni szubsztanciális különbözőség ellenére; itt a térbeli *különbözőségnek* kell plauzibilisnek lennie, a színpad szubsztanciális kontinuitásának ellenére.) Az ellentét csak akkor válna tudatossá bennünk, ha azokra a magukban véve lényeges jelekre koncentrálnánk, amelyek elárulják, hogy még mindig ugyanaz a „hely” van előttünk, mint az előbb, jelesül ugyanaz a színpad. Azonban a bennünk pillanatnyilag felülkerekedő archaikus fogalmiságra épp az a jellemző, hogy nem ismeri a magában véve lényeges és magában véve esetleges tulajdonságok közötti különbséget, ehelyett kiegyenlíti azt, illetve a helyzettől függően egyszer emez, máskor amaz tulajdonságokat hagyja előtérbe kerülni. Ezzel az archaikus fogalmisággal tehát tökéletes összhangban áll, hogy illúziónk sértetlenségének, végső soron irodalomesztétikai élvezetünknek az érdekében kikapcsoljuk a zavaró, az ellentétet kihangsúlyozó jegyeket (például a színpad azonosnak megmaradó méreteit), viszont előtérbe helyezzük azokat a jegyeket, melyek az illúziót fokozzák (a különböző díszleteket, jelmezeket stb.)

Másodjára, az irodalmi lehetségesesség-elvnek annyiban is eleget teszünk, hogy az ellentét két részét nem ugyanazon aspektusból szemléljük, nem ugyanazon tudatossági síkon éljük meg. A nem-Rómában-tartózkodást (konkrétan: az Alexandriában tartózkodást) szemléletesen, tudatosan éljük meg; a Rómában tartózkodást, „Alexandria” és „Róma” azonosságát, végső soron mindkettejük azonosságát a színpaddal – fogalmilag, tudat alatt éljük meg.

Hasonlóan írhatók le az időugrások. Ez azonban azt jelenti: a fikciós és a „színházi”-idő közötti ellentétet nem ellentétként és következésképp lehetetlenként éljük meg, mivel, legalábbis a véletlenszerűségeket illetően nem áll fenn ellentét. Szemléletes jegyek (például megöszült haj stb.) fikciós időkülönbséget jeleznek. Ezek a jelek, illetve az általuk jelzettek lényegessé válnak, és a magukban véve lényeges jegyeket, melyek az ellentétet hangsúlyoznák (a mi óraidönket stb.), kikapcsoljuk. Másodjára, a fikciós időt szemléletesen éljük meg, a színházi időt ezzel szemben fogalmilag (persze időérzékünkön, „benső óránkon”, keresztül is, de az illúzió varázsa alatt csak tudat alatt).

Címszavakban összefoglalva: A színházi illúzió létrejöttékor meghatározó szerepet játszik az archaikus, racionálisan azonban „felülről” átformált hajlamunk objektivitás és szubjektivitás összekeverésére; s a nem kevésbé archaikus hajlamunk dominál a lényeges és lényegtelen vonások egy szintre hozása, illetve azok szubjektív hierarchizálása során, mint például az ellentmondással szembeni

közömbösség esetén, amikor a színpadi cselekmény egyszer ezen a helyszínen játszódik, máskor azon, először korábban, azután később. Persze megmutatkozott, hogy ez utóbbi önkényesség bizonyos racionális határokbá ütközik: az ember, még akkor is, ha mitikusan gondolkodik, mindig logikusan is teszi ezt: a „logika előtti gondolkodás” ellentmondást hordoz önmagában.

Arra, hogy a minden átalakulás ellenére megmaradó bizonyos vonások az azonosság garanciáját jelentik még a mesékben is, azt először a *Füstmenyasszony*, *Hómenyasszony* című (GYCSM, 498–499.) mesével illusztrálom, amelyben a vízbe dobott mostohalány, a hó-, azaz az igazi menyasszony, kacsává változik, de eközben személyisége és beszédkézsége megmarad:

...éppen egy hídon haladtak át, mély víz fölött. Mikor pedig a menyasszony felállt és kihajolt a hintóból, a másik kettő kilökte [a banya és a lánya], és a folyóba zuhant. De abban a pillanatban, hogy elmerült, hófehér kacsá bukkant fel a víz színe alól, és tovasiklott a víz sodrával. A fivér mindebből mit se vett észre, hajtotta tovább a hintót, míg az udvarba nem értek. Reginer Füstökét vitte a király elé hűgként, és azt hitte, csakugyan ő az, hisz szeme homályos volt, viszont látta csillogni az aranyruhát. A király, mikor megpillantotta vélt menyasszonyának alantas rútságát, igen felbőszült, és megparancsolta, hogy a kocsist vessék abba a verembe, ahol viperák és egyéb kígyófajok hemzsegték. A vén boszorkány azonban annyira meg tudta babonázni a királyt, és úgy el tudta vakítani a szemét, hogy a király megtartotta őt is, lányát is, sőt a végén egészen takarosnak látta, és valóban összeházasodott vele.

Egy este, mialatt Füstmenyasszony a király ölében ült, az útszéli csurgáson felúszott egy fehér kacsá a konyhába, és így szólt a kuktához:

„Gyújsál tüzet, legényke,  
Fázik tollam szegényke!”

A kukta így is tett, és tüzet rakott a kemencében; a kacsá odament, mellé telepedett, megrázta magát, és tollászkodott. Miközben így ült, és kellemesen múlatta az időt, megkérdezte:

„Reginer bátyám, mondd, mit csinál?”

A kukta felelt rá:

„Áspisok tömlöcben senyved,  
Körötte kígyóhad hemzsege.”

Kérdezte tovább a kacsá:

„Mit művel a házban a boszorkány csúf varja?”

A kukta pedig felelt:

*„Őt melegen tartja  
Király urunk karja.”*

Mire felsóhajtott a kacsza:

*„A bánat szívem marja!”*

azzal kiúszott a csurgón.

Az *Erdei Anyó* című mesében (GYCSM, 459–460.) egy királyfit fáva varázsoltak, erről azonban csak a mese vége felé értesülünk, de „szcenírozva” éljük meg a szép (mert igen szemléletes és szeretetteljes) visszavarázsolódást:

Egyszer azonban megint jött a galambocska, és így szólt: „Megtennél-e valamit a kedvemért?” – „Szíves örömet” – felelte a leány. „Elvezetlek egy kicsiny házikóhoz – mondta erre a galambocska –, egy öreganyó ül majd benne, és köszönt téged nyájasan. De te semmiképp se válaszolj neki, hozakodjon elő bármivel is, hanem siess el mellette jobbra, ott van egy ajtó, azon nyiss be, akkor egy szobába jutsz, a szobában mindenféle gyűrűk hevernek majd az asztalon halomban; lesznek közöttük díszesek, csillogó kövekkel, de te ne törődj velük, hanem kell ott lennie egy simának, azt keresd ki, és hozd el nekem ide, amilyen gyorsan csak tudod.” A leány elment a házikóhoz, és benyitott; ott ült az anyó, nagy szemet meresztett, mikor megpillantotta a leányt, és köszöntötte: „Isten hozott, gyermekem.” De a leány nem válaszolt, hanem ment tovább az ajtóhoz. „Hová, háová? – kiáltotta az anyó, szoknyáján ragadta és húzta volna vissza a leányt –, ez az én házam, oda senki se mehet be, ha én nem engedem.” De a leány szót se szólt, kiszabadította magát, és szaporán a szobába ment. Az asztalon ott hevert a sok-sok gyűrű nagy halomban, csak úgy csillogtak-ragyogtak; a leány félrehányta őket, s keresni kezdte az egyszerűt, de nem lelhetette. Amint így keresgélt, meglátta, hogy oson ám kifelé az anyó, a kezében egy madárkalitka, és készül elillanni. Odament, kikapta kezéből a kalitkát, s amint fölemelte és belenézett, egy madár ült benne, csőrében pedig ott volt a sima gyűrű. Fogta a leány a gyűrűt, és szaladt vele ki a házból nagy boldogan, gondolta, a fehér galambocska jöni fog érte és elviszi a gyűrűt; de nem jött. Nekidőlt egy fának, hogy várja a galambocskát, s amint így állt, egyszerre mintha meglágyult, meghajlott volna a fa, és leeresztette ágait. Hirtelen pedig körbefonták az ágak, két kar lett belőlük, amint pedig hátratekintett a leány, a fából, íme, daliás vitéz lett, ő ölelte át, megcsókolta szerelmesen, és így szólt: „Megváltottál és kiszabadítottál az anyó fogságából, aki egy gonosz boszorkány. Fáva varázsolt, néhány órára pedig mindennap fehér galamb lettem, a amíg a gyűrű a birtokában

volt, nem nyerhettem vissza emberi alakomat.” Megszabadultak a varázstól szolgálai és lovai is, akiket a boszorkány szintén fává változtatott, és ott álltak uruk mellett. Elhajtottak országába, mert királyfi volt a vitéz, megesküdték, és éltek boldogan.

Itt a fa – ugyan már a visszavarázsolódás során, de még mindig mint fa – átöleli ágaival a leányt, ebből következik, hogy nem csupán a megmaradt személy, de annak gesztusai is biztosítják az önazonosságot.

Az *Az gyalog fenyűről* című mesében (GYCSM, 190–198.) e két lehetőség együtt fordul elő: a csontok, melyekben a fiúcska személye tovább él és melyekből később újra elevenné tud válni, átalakulnak egy szép madárrá, aki árulkodóan énekel (itt tehát csak személy és beszélni tudás maradnak meg); az anya az azonban, aki minden bizonnyal a gyalog fenyővé változott, ez örül ugyanis a lánytestvér szeretete és hűsége miatt: „Akkor az gyalog fenyű megmozdult, ágait hol széjjeltárta, hol meg összeveburította, mintha valaki örömében ölelésre nyújtja karjait.” (GYCSM, 193.) Itt – szintén egy fa esetében – szintén megmarad a személy és annak gesztusai.

Harmadik lehetőség, hogy nemcsak a személy és a beszédképesség maradnak meg, hanem az alak is, mint *A hűséges János* című mesében (GYCSM, 45.), ahol a hűséges cseléd annak ellenére, hogy a hollók átváltoztatással fenyegették, kivégzése előtt elárulja a kilesett titkot:

...a hűséges János azt mondta: „Jogtalanul vagyok elítélve, s mindig hűséges voltam hozzád”, és elbeszélte, mint hallgatta ki a tengeren a hollók szavait, s miként kellett megtennie mindazt, amit megtett, hogy megmentse gazdáját. Felkiáltott a király: „Ó, hívem, János! Kegyelem! Kegyelem! Hozzátok le rögtön!” Ám a hűséges János már kimondta végső szavát, élettelenül zuhant le, s egy darab kő lett belőle.

A király és a királyné gyászolta őt szerfölött, s a király mondogatta: „Ah, mely rosszal fizettem az ő hűségéért.” S megparancsolta, hogy vigyázzanak a kőszoborra, és állítsák fel az ő hálókamrájában, az ágya mellé. Valahányszor csak reá tekintett, sírva fakadt, és azt mondta: „Ah, bárcsak életre költ-hetnélek, hívem, János!” [...] A kő pedig megszólalt, mondván: „Bizony életre költ-hetsz, ha lemondasz érte arról, amit a legkedvesebbnek tartasz a világon.”

Azt, hogy itt nemcsak a személy, hanem az alak, a forma is megmarad az „anyag” átváltozásának ellenére, bizonyítják a „kép” és „szobor” szavak.

Ám a mesék nemcsak ezt a mind az írásbeliség nélküli kultúrákra jellemző, mind a magas irodalomban megfigyelt ingadozást mutatják azt illetően, hogy mit tekintünk lényegesnek, szubsztanciálisnak, hanem a „hitnek” e könyvben szintén fürkészett *határait* is, még annak nagyobb szabadsága ellenére is, azaz a racionalitás hatékonyságát, bármennyire elnéző legyen is az. Így az inkább

butácska *Lelencfiók* című mesében (GYCSM, 210–211.) a motiválatlan, önkényes fantáziálgatását nem kell még az idézőjeles „hit” fogalmával sem megajándékoznunk. Két gyerek meséje ez „mágikus menekülésükről” egy boszorkaszerű szakácsnő elől.

Fölkelt hát a két gyermek, magukra kapkodták ruháikat, megszöktek. Mikor pedig felforr't a víz az üstben, bement a szakácsné a hálókamrába, hogy kihozza Lelencfiókot és bedobja a vízbe. De amint belépett és odament az ágyakhoz, a két gyermeknek hűlt helye volt; szörnyen elrémült, és így szólt magában: „Mit mondok majd, ha megjön az erdész, és látja, hogy eltűntek a gyerekek? Gyorsan utánuk, amíg még elkaphatjuk őket.”

Azzal elküldött a szakácsné három szolgát, hogy iramodjanak, és éréjk utol a gyerekeket. A gyerekek pedig ott ültek az erdő szélén, és meglátván messziről, mint iramlik feléjük a három szolga, Iluska így szólt Lelencfiókhoz: „Ha nem hagysz el engem, nem hagylak el én sem.” Lelencfiók pedig felelt: „Most sem és eztán sem.” Iluska erre azt mondta: „Belőled rózsafácska váljék, belőlem pedig rózsá reá.” A három szolga mikor odaért az erdő szélére, nem volt ott más, csak egy rózsabokor, rajta meg egy kicsiny rózsá, a gyermekek viszont sehó. „Itt már nincs mit tennünk”, mondták a szolgák, hazamentek, és jelentették a szakácsnénak, hogy nem láttak egyebet, csak egy rózsafácskát és rajta egy kicsiny rózsát. Szapulni kezdte őket erre a szakácsné: „Ó, ti tökfílkók! Azt a rózsafácskát ketté kellett volna hasítanotok, a rózsát róla leszakajtanotok és hazahoznotok! Eridjete, és tegyéte.” Fölkerekedtek hát másodszer is keresni. De a gyermekek már messziről meglátták őket, és szólt Iluska: „Lelencfiók, ha nem hagysz el engem, nem hagylak el én sem.” Lelencfiók pedig felelt: „Most sem és eztán sem.” Iluska erre: „Belőled templom váljék, belőlem korona a templomban.” A három szolga midőn odaért, nem volt ott más, csak egy templom, benne egy korona. Mondták hát egymásnak: „Itt már nincs mit tennünk, gyerünk haza.” Mikor hazaértek, kérdi őket a szakácsné, találtak-e valamit; nem, mondták, nem találtak egyebet, csak egy templomot, benne meg egy koronát. „Ó, ti balgák! – szidta őket a szakácsné – miért nem törtéte össze azt a templomot, és hoztátok haza a koronát?” Útnak eredt most már a vén szakácsné maga is, ment a három szolgával a gyerekek után. De a gyermekek már messziről látták, hogy jó a három szolga, mögöttük pedig ott biceg a szakácsné is. Mondotta ekkor Iluska: „Lelencfiók, ha nem hagysz el engem, nem hagylak el én sem.” Mire Lelencfiók válaszolt: „Most sem, eztán sem.” Szólt erre Iluska: „Belőled tó váljék, belőlem pedig kácsa reája.” Odaért a szakácsné, s meglátván a tavat, nekiveselkedett, hogy felszívja egy cseppig. De a kácsa gyorsan odasíklott, csőrével fejen ragadta, és berántotta a vízbe; bele is fulladt a vén boszorka. Akkor a gyermekek hazatértek, és örültek szívük csordultáig; s ha meg nem haltak, élnek máig.



Itt az égvilágon semmi sem garantálja a saját magukat (meglepő módon) átváltoztató gyerekek azonosságát – kivéve a mégiscsak éppen elégséges tér- és időazonosságot: ahol az imént gyerekek voltak, most templom és korona, tavacska és kacska van. *Mint* templom és korona semmit sem mutatnak személyükből és alakjukból, és jellemző módon a visszaalakulásuk sem kerül ábrázolásra; akkor ugyanis Iluskának például koronaként kellett volna kimondania a varázsigét...

De ez a példa nemcsak azt mutatja, hogy racionalitásunk – ha hajlandónak mutatkozik a „hitre” – még a mitikus gondolkodás eluralkodása esetén is érvényesíti az azonosság megőrzésének bizonyos minimális igényét. (Lutz Röhrich meg is jegyzi, hogy az ilyen önkényes önátváltoztatások az európai mesékben csak igen ritkán fordulnak elő „nem túl hihető módon.” [Röhrich, 1956: 80]). Példánk azt is mutatja, hogy a „hitnek” határok vannak szabva, s nemcsak a lehetőségek területén, hanem a szükségszerűségén is: Ha A-ból B következik, akkor A-nak legalábbis valamiféle értelemben B elégséges okának kell lennie. Nem létezik mármost egyszerűen ok arra, hogy Iluska és Lelencfiók dolgokká, s főleg óriási méretű dolgokká váljanak, mint amilyen a templom, korona és tavacska. Természetesen nem az átváltozásra magára nincs ok, hanem nem látunk okot az átváltozásra épp ezeké az embertől teljesen idegen, heterogén alakokká: ez a szabadjára eresztett fantáziának a terméke, puszta fantazmagória.

Ezzel azonban elértünk a mitikus gondolkodás és irodalom közötti utolsó érintkezési ponthoz. Ugyan épp az imént főként a hihető kauzalitás hatáiról esett szó, de beleszövődött, hogy a közömbösségnek, a minden mindegynek egy hasonló princípiuma uralkodik, mint az irodalmi lehetőség esetében: egyre megy, hogy milyen okot nevezünk meg mint összekötőt A és B között. De valamiféle oknak lennie kell.

### **3.2.3. Okság az irodalomban, és a reális és irreális okok mitikus azonosítása**

Ha az irodalmi illúzió azt jelenti, hogy az, ami nem valóságos, irodalmilag valóságosnak tűnhet, ha az irodalomban a reálisan lehetetlent lehetségesnek tarthatjuk, akkor ezzel párhuzamosan azt is állíthatjuk, hogy az epikában és a drámában a történések kauzális megokolása terén az, ami reálisan megokolatlan, irodalmilag megokolt, kauzálisan szükségszerű lehet, persze eleve feltételezve, hogy a kérdéses mű nem lép fel az egyértelmű evilágiság, a valósághoz való hűség, a „realizmus” igényével. Más szóval, az irodalomban többet fogadunk el szükségszerűen bekövetkezőként, mint a hétköznapiakban: közömbös számunkra, hogy az ok, ami valamit megokol, a valóságban is elégséges lenne-e. Csak az a fontos, hogy valamilyen ok adva legyen.<sup>28</sup> A közömbösség princípiuma tehát a kauzális

<sup>28</sup> Közelebbit irodalom és szükségszerűség viszonyáról lásd a szerzőtől a jelen kötetben olvasható *Irodalmi modalitás* című művében.

szükségyszerűséggel összefüggésben abban nyilvánul meg, hogy esztétikai ítéletünk szempontjából irreleváns, vajon egy ok evilágilag reális-e avagy csak más-világilag, tehát csak az irodalom fikciós világában lehetséges.

Egy árnyjátékban például, melyet sok évvel ezelőtt a fiam tiszteletemre előadott, egy halász drágakövet emelt ki a tengerből, de nyomban vissza is ejtette a vízbe. Amikor beugrott és leért a tenger fenekére, egy palotára bukkant, amely Neptunuszé volt. Ő visszaadta neki a drágakövet, s az árnyjáték kielégítően be is fejeződött a nézői számára – engem kivéve. Éreztem, hogy hiba volt, hogy a halász minden nehézség nélkül életben tudott maradni a víz alatt, sőt hosszadalmas beszélgetést is tudott Neptunusszal folytatni (ez a rossz érzés elmondott vagy olvasott mesénél nem jött volna létre, mert ott a tenger nincs a szemünk előtt szemléletesen, részleteivel együtt, és az állítás lehetetlensége e csekély valóság-közelség miatt nem nyilvánvaló). Ami azonban összefüggésünkben lényeges, az a *szerző* reakciója a kritikámra: azon – így ő – könnyű segíteni: a halász a következő előadásnál maga is csodálkozni fog, hogy nehézség nélkül tud víz alatt tartózkodni, és Neptunusz ekkor fölvilágosítja majd, hogy ezt ő tette lehetővé a számára.

A megoldás nyilvánvalóan kielégítő, de egyúttal árulkodó. Azt árulja el ugyanis – pontosan azáltal, hogy esztétikailag kielégítő –, hogy az irodalomban csak a kauzalitás a fontos, csak az, hogy valami egy okkal rendelkezzen, bármilyen okkal, egyre megy, hogy természetessé vagy természetfeletti-e, avagy másvilágival. Épp a közömbösség e mozzanata miatt mondhatjuk, hogy az irodalmi kauzalitás princípiuma, melynek alapján az irodalomban valamit megokoltnak vagy megokolatlannak tartunk, nem kell, hogy ugyanolyan szigorú legyen, mint az a princípium, mely reális, evilági kauzális szükségyszerűségek felett ítélkezik. E célból egy gyengébb, kevesebb feltételt követelő is megteszi. Amiként az irodalmi *lehetségesség* princípiuma szerint a követelmény bármilyen azonosság vagy különbözőség, egyre megy, hogy szubsztanciálisra vagy véletlenszerűre vonatkozóan, ebben az esetben csupán *bármilyen* kauzális kapcsolat a követelmény. Az okot az irodalmi kauzalitás e liberalizmusára minden bizonnyal ismét a nagyobb hatásban kell keresnünk, amelyet az oki szükségyszerűség jelenlétét vagy hiányát illetően „mélyszemélyünk” gyakorol ítéleteinkre az irodalommal szemben. A bennünk meglévő archaikus réteg számára a természetes és természetfeletti megokolás közötti különbség éppoly kevésbé lényeges, mint az önmagában véve szubsztanciális és az önmagában véve akcidentális dolgok közötti különbség (mint láttuk, az is, ami magában véve akcidentális, előléphet az archaikus lélek számára – a körülményektől függően – a lényegesség rangjára.)

Ebben egyfelől benne rejlik a mitikus-irracionális mozzanat, az a hiedelem, hogy minden oka lehet mindennek, másfelől egyáltalán az oki magyarázat racionális szükséglete. De ezen a racionalitáson – mint az okba vetett hiten – belül, van még egy további irracionális, s ezért a tudomány által nem osztott tendencia: az

a feltevés, hogy az, ami tudományos szempontból ugyan kauzálisan megokolt, de egy akarati aktusra, egy személy szándékára nem vezethető vissza, – és ennyiben pusztá koincidencia, egymástól független tényezők egybeesése, csupán véletlen – az a „valóságban” mégsem véletlenszerű, hanem a természetfölötti erők, illetve a természetfölötti személyek részéről nagyon is szándékos. Ehhez Shumakertől a következő idézet:

Egy modern történetben az isteneknek tulajdonított cselekményeket véletlen vagy „természetes” okokra vezetik vissza. Homérosz szerint Meneláosz kardja Zeusz hibájából repedt darabokra, a sisak bőrszíja Aphroditének köszönhetően szakadt el, és Parisz eltüntetése természetfeletti kimenekítés. Nincs más út...; minden esemény egy értelmes okra vezethető vissza, s ez irányítja a cselekményt, még akkor is, ha az ember számára többnyire láthatatlan. És az istenek az *Iliászban* valójában majdnem olyan elfoglaltak, mint az emberek. Poszeidón összegyűjti a görögöket a tengerparton; Árész közvetlenül beavatkozik a csatába; egy folyóisten, akit feldühít, hogy medrét holttestek töltik meg, hullámaival üldözi Akhilleuszt a síkságon át; Apolló megrázza Zeusz pajzsát; a lándzsákat elfordítják a céljuktól, a hősokeket figyelmeztetik a párbajokra, az isteneknek kedves sebesültek azonnal meggyógyulnak halandó sérüléseikből. Mindazonáltal a feltételezett okok hálózata irányítja a történeteket. Az, hogy Parisz megszöktette Helénát, a Héra, Athéné és Aphrodité közötti vetélkedés következménye volt. Trójának azért kellett elpusztulnia, mert az első építkezéskor becsapták az isteneket. Az egész olümposzi mitológiában tehát létezik egy olyan összefüggésrendszer, amelyet főként a szándékok kölcsönhatásai alakítanak (Shumaker, 1960: 132).<sup>29</sup>

A Grimm-féle tündérmesében ez a véletlenmentesség nemcsak a jutalmazás és a büntetés igazságosságában mutatkozik meg, hanem a szerencsés egybeesésekben is. Vész esetén megjelennek a segítő túlvilágbéliek, így például a *A széttáncolt cipellők* című mesében (GYCSM, 489.):

Volt egyszer egy király, annak meg tizenkét lánya, egyik szebb, mint a másik. Egy teremben háltak mind a tizenketten, ágyaik ott sorakoztak egymás mellett, esténként pedig, ha aludni tértek, a király maga csukta be az ajtót, és rájuk retesztelte. Reggelre azonban, amikor kinyitotta, azt látta, hogy cipője mindnek szétszakadt a táncolástól, s ki nem deríthette senki, hogyan lehetséges ez.

Hírül adta hát, hogy aki kideríti, hol táncolnak leányai éjszakánként, az egyiküket feleségül veheti, halála után pedig ő lesz a király; de aki

<sup>29</sup> Lengyel Réka fordítása.

jelentkezik, és három nap, három éjjel sem tud meg semmit, annak befellegzett. Hamarosan jelentkezett egy királyfi, és ajánlkozott, hogy próbát tesz. Szépen vendégül látták, este pedig egy szobába vezették, amelyik szomszédos volt a hálóteremmel. Ott vetették meg ágyát, hogy titokban se művelhessenek semmit, vagy netán máshol távozzanak, nyitva hagyták a terem ajtaját is. Ám a királyfinak valósággal ólom nehezült a szemére, elaludt, s mire reggel felébredt, táncolni volt mind a tizenkét lány, mert ott sorakoztak cipőik, talpuk pedig egytől egyig lyukas volt. Nem történt máshogyan a következő meg a harmadik este sem, így aztán könyörtelenül lecsapták a királyfi fejét. Sokan jöttek még utána, és vállalkoztak a vakmerő kalandra, de valamennyien az életükkel fizettek. Történt pedig, hogy egy szegény, sebesült katona, aki nem tudott tovább szolgálni, úton volt a király városába. Szembejött vele egy öreganyó, és kérdezte, hová tart. „Magam se tudom igazán – felelte a katona, és tréfából még hozzátette –, kedvem volna kitalálni, hol táncolják tönkre a királylányok cipellőjüket, mert akkor király lehetnék.” – „Az nem olyan nehéz – mondta az anyó –, csak ne idd meg a bort, amit este adnak neked, és tégy úgy, mintha mélyen aludnál.” Azzal még egy köpenykét is adott a katonának, és így szólt: „Ha ezt magadra teríted, láthatatlanná válsz, és utánalopózhatsz a királylányoknak.”

Vagy az utolsó pillanatban „még éppenhogy” (Max Lüthi) megjelenik a megmentő, mint a *A hat hattyú* című mesében (GYCSM, 204–205.):

Amint a máglyához vezették [az ifjú királynét], ő a karjára terítette az ingeket, és amikor már odafönt állt, és éppen készültek meggyújtani a tüzet, akkor körülnézett, és íme, hat hattyú szállt le a magasból. Láta már a királyné, hogy közeleg a megváltásuk, és megdobbant örömében a szíve. A hattyúk odasuhantak, és köréje telepedtek, úgymint reájuk tudta dobni az ingeket; és amint az ingek hozzájuk értek, lehullott róluk a hattyúbőr, és a fivérek ott álltak emberi alakjukban és erejük teljében, és szépek voltak, csak a legkisebbiknek hiányzott a bal karja, helyette hattyúszárny volt a hátán.

### **3.3. A mitikus gondolkodás reaktivizálódása és az irodalmi élvezet**

Ha végezetül még felvetjük a kérdést, mennyiben és vajon miért járul hozzá a mitikus gondolkodás ellentmondásteli reaktivizálódása az irodalom élvezetéhez, akkor a „mennyiben”-nel kapcsolatban megjegyzendő, hogy az irodalom sikerült alkotásainak befogadása során érzett élvezet valószínűleg túldeterminált: ennek az általános antropológiai okokon belül is, tehát még bármifajta történelmi és személyes meghatározottság „előtt” kétfajta oka van: esztétikai és pszichikai.

(Mindkettőhöz, főként az irodalom élvezetének esztétiko-antropológiai megokolásának kísérletéhez, lásd: Horn, 2017.)

A pszichikai okok közé kell sorolni a mitikus gondolkodás időleges és részleges reaktiválását is. (Csupán részleges, mivel – hogy újra hangsúlyozzuk – a mélyszemély minden dominanciája ellenére irodalommal való találkozásunkkor racionalitásunkat egy pillanatra sem adjuk fel: az irodalmat mindig és egyszerre irracionálisan és racionálisan éljük meg.) De miért okoz élvezetet lelkünk archaikus rétegének ez az időleges uralma? Johannes Rudert válasza erre: Mert ennek során önmagába záródás, reimplikáció történik, és ez testünk és lelkünk számára életszükséglet, s ezért élvezetes. „Reimplikáción” Rudert épp azt a „visszasüllyedést érti alacsonyabb fokokra”, melyet mi e könyvben a reflexiótól nem kísért irodalmi élmény esetében feltételeztünk. Ezt a feltételezést Rudert impliciten két vonatkozásban támasztja alá. Egyfelől a reimplikáció különböző példáit említi, melyekből kiderül, hogy ez általános jelenség a teljességgel kifejtett személyiség életében. Tehát művészi, közelebbről irodalmi élményben feltételezni a reimplikációt nem azt jelenti, hogy paradox, az iparosított társadalmak normális felnőttjének alapvető racionalitásával ellenkező kivételt tételoznénk. Másfelől Rudert arra utal, hogy – mint ahogy azt e jelenség általánossága igazolja – „a magasabb fokozatok” nyilvánvalóan „élet- és lélekhigiéniai okokból igénylik, hogy újra meg újra sor kerüljön a mélyebben fekvő fokozatokra történő visszasüllyedésre” (Rudert, 1955: 150).

Ennek kapcsán Rudert például az alvásra gondol, amely „az érzékelési tevékenység és a mozgás nyugalmi állapotával, a vegetatív cselekvésmód uralkodóvá válásával messzemenő magatartási rokonságot mutat fel a magzati ősalvással. Esetében teljesen világos az ősfokra való rendszeres visszaesés jelentősége az egészség szempontjából” (Rudert, 1955: 150). Rudert az álmat is e keretek között szemléli. „Az álmodás állapotába, amelyben személyünk vegetatív ősrétege továbbél, belezuhannak a magasabb rétegek éber élményei és ott feldolgozásra kerülnek e vegetatív réteg módja szerint és annak vezérlete alatt” (Rudert, 1955: 154). Hogy ez a feldolgozás „lélekhigiéniailag” kiemelkedően jelentős, azt nemcsak Freud és Jung mélylélektanából tudjuk (v. ö.: szelep-, illetve kiegészítő-funkció), hanem a modern kísérleti alváskutatás eredményei is igazolják.

A reimplikáció jelentősége azonban abban is megnyilvánul, hogy a különböző feszültségoldási módszerek jótékony hatással vannak ránk. Ezek „a felbolygatott lelket egy túlnyomóan vegetatív befolyás alatt álló, alvással rokon állapot felé vezetik, belemerítve ezzel a lelki megrázkódtatásokat a vegetatívum nyugodtan áramló folyamába” (Rudert, 1955: 153). Ide tartozik az a módszer is, amely a stresszt testi megerőltetéssel szándékozik leépíteni. „Valaki esetleg nem tud egy lelki nehézséggel megbirkózni, ezért komoly testi megerőltetésnek teszi ki magát, hogy ismét »egyensúlyba kerüljön«. Testi megerőltetés révén eléri, hogy mozgása

végül tisztán motorikussá váljon, s ezáltal lénye egy igen primitív rétegének vezetése alá kerül” (Rudert, 1955: 153).

Ha tehát feltesszük, hogy az irodalommal való szembesülés is ilyen reimplikációt, ilyen visszasüllyedést tesz lehetővé, illetve segít elő, akkor az irodalmi élményt nemcsak az olyan általános jelenségek közé soroljuk be, mint az alvás, az álom, az ejtőzés, hanem azt is jobban megértjük, hogy az irodalmi élmény miért olyan sajátágosan jótékony és élvezetes. Egy hipotézis annál valószínűbb, minél több különböző fajtájú jelenség plauzibilis megmagyarázására alkalmas.

Második rész

Irodalmi modalitás

.

A valóság, a lehetőség és a  
szükségyszerűség megélése az  
irodalomban





---

# Előszó

Ha az ember manapság nekilát, hogy az irodalmi modalitásról és a megélt irodalomról írjon, akkor elkerülhetetlen, hogy először is elkülönítse a maga terrénumát két másik kutatási területtől, akkor is, sőt különösen akkor, ha a közös vonások főként általános jellegűek és mindemellett véletlenszerű egybeesések. A lehetséges világok elmélete és a recepcióelmélet az, amire gondolok.

Az előbbi szisztematikus helye a modális logika és a szemantika metszéspontján található. Ha az iránt érdeklődöm, hogy a következő mondat *jelentése*: „Sherlock Holmes a Baker Streeten lakott”, valóságos vagy csak lehetséges tényállásra vonatkozik-e, alapjában véve ama világ *modalitása* iránt érdeklődöm, melyben ez az állítás megállja a helyét. Itt és az ehhez hasonló mondatok esetében nyilvánvalóan a fikcionalitás birodalmában mozgunk, így nem meglepő, hogy a lehetséges világok (végső soron Leibnizre visszamenő) elméletét előszeretettel és haszonnal alkalmazzák irodalmi szövegekre.<sup>1</sup>

E kutatási irány és az általunk követett szemlélet között az általános hasonlóság mindenekelőtt az irodalmi modalitás iránti általában vett érdeklődésben áll, azzal a különbséggel azonban, hogy míg amabban csak a lehetőség, addig nálunk a két másik modális kategória, azaz a valóság és a szükségszerűség is vizsgálat tárgyává lesz, irodalmi relevanciájukat tekintve.

Fikcionális szövegek kapcsán elvi szempontból a lehetséges világok három fajtájáról beszélhetünk: (1.) arról a világról, melyet ama tényállások alkotnak, melyeket az *olvasó* magának előzetesen elképzel, például hipotézisek formájában, a történet lehetséges befejezéséről (Eco, 1979: 113–117, 155f); (2.) arról a világról, amelyet a *szereplők* a maguk világára vonatkoztatva helyesen vagy tévesen feltételeznek (Eco, 1979: 129, 155); és végül (3.) az adott fikcionális világról mint egészből (Eco, 1979: 127ff, 131, 154f).

<sup>1</sup> Lásd például: Pavel, 1975; Vaina, 1977; Eco, 1979: 113–117, 122–133 és passim.

Könyvünkben csak ebben a harmadik értelemben lesz szó „lehetséges világokról”, de ebben a tekintetben is más lesz a szemléleti irány, mint a lehetséges világok szemantikájában. Az utóbbi ugyanis a fikcionális világok *objektív* modális státusza, főként a fikcionális *beszéd* objektív modalitása iránt érdeklődik. Így például megállapítja, hogy az olyan állításokat, mint a fentit Sherlock Holmesről, csak akkor tudjuk modalitásuk felől megragadni, ha tisztán látjuk, hogy a beszélő vagy a hallgató/olvasó úgynevezett „propozicionális beállítottságától” függenek: azaz ki lehetne őket egészíteni olyan mondatokkal, mint „Conan Doyle azt képzelte el, hogy...” vagy „Én (a befogadó) azt hiszem, hogy...” (Eco, 1979: 128, 154; Searle, 1975).

Itt ezzel szemben – amennyiben egyáltalán fikcionális *világokról* lesz szó – azok *szubjektív* modális státusza, a megjelenő, megélt valóság, lehetőség és szükség-szerűség iránti érdeklődés fog dominálni. Ha a logikával és szemantikával foglalkozók ebben az irányban kutakodnak (mint például „más-világi” lehetőségek plauzibilitásával kapcsolatban: Pavel, 1975: 173ff), akkor ezt a szubjektív reflexet, ezt a „fenomént” legfeljebb technikailag *írják le*, de objektíve és szubjektíve, a világ ontikus konstitúciója és a recipiens antropológiai konstitúciója felől nem *okolják meg*.

A „recipiens” szóval megteremtettük az átmenetet a másik kutatási területhez, melytől ezt a munkát el kívánjuk határolni: a recepcióelmélethez. Az általános mozzanat, ami itt kapcsolatot jelent, az természetesen az olvasónak mint a konkrét irodalmi élmények rész-konstituensének a tudata iránti érdeklődés. Köztudott, hogy ez az érdeklődés nem az utóbbi időben támadt fel, hanem már Arisztotelészt és követőit, az újkorban többek között a 18. századi angolokat, valamint Kantot és Hegelt is befolyásolta irodalomelméleti és esztétikai töprengésükben.<sup>2</sup> Ami esetleg új, az az absztrakciónak az a szintje, amelyen a múlt század 60-as éveitől fogva a recepciót kezelik (Fokkema–Ibsch, 1977: 136). E magas absztrakciós szint jele a különböző olvasótípusok differenciálása,<sup>3</sup> amely tipológia alapján jelen könyv érdeklődési irányát a következőképpen jellemezhetjük. Nem foglalkozik a fiktív vagy explicit olvasóval, azzal, „akihez a fiktív elbeszélő fordul” à la Sterne (Link, 1976: 27); továbbá az implicit olvasóval sem, akit egy konkrét szöveg feltételez, mint olyasvalakit, aki képes épp ezt a szöveget megérteni, helyesen értelmezni (Link, 1976: 28, 43). Ugyanis mindkettő szövegen *belüli* „olvasó”, akik közül esetleg a fiktív olvasót lehet mint ténylegesen befogadó, irodalomesztétikai hatásokat megelőző befogadót leírni, sőt még elemezni is (Calvino 1979, 255–261) – de az itteni fiktív olvasó is a szerző akarata szerint éli meg az irodalmat, nem szükségképp a valóság „akarata” szerint.

<sup>2</sup> Arisztotelészhez, Lessinghez, Schillerhez, Brechthez l. Turk, 1976: 67–92. Az angolokhoz és Hegelhez mint a recepció teoretikusaihoz l. Horn, 1965: 211–233; Horn, 1969: 85–94; Horn, 1976.

<sup>3</sup> Az erre vonatkozó kutatás összefoglalásához l. Iser, 1976: 54–67; Grimm, 1975: 75–78.

Mindez immár világossá teszi, hogy e mű érdeklődése a reális olvasóra irányul, de nem mint a jelennek vagy a múltnak történelmileg részben meghatározott individuális recipiensére, a „publikum” tagjára (Link, 1976: 27), azaz az empirikus alanyra, aki meghatározott műveket történeti helyzete és individuális személyiségjegyei szerint különbözőképpen értelmez és értékkel. Itt nem *bizonyos* irodalmi művek hatásáról van szó, hanem az irodalmi alkotás mint olyan meghatározott általános vonásainak hatásáról. Hatáson pedig nem a szigorúan vett mondanivaló-megtalálást, értelem-kibányásztat, interpretációt értjük, hanem a mi (implicit) *ítéletünket* az irodalmi modalitást illetően, és a modalitás (ilyen ítéleteket implikáló) *megélését*, amely – mint látni fogjuk – a mi esztétikai élményünk közvetlen vagy közvetett mozzanatát alkotja.

Ez az ítélethozatal és ez a megélés, úgy tűnik, minden történetileg és személyiségileg specifikáló módosítás mellett, egyfelől az antropológikumban, azaz a maradandóan, *általánosan* emberiben gyökerezik, másfelől az irodalomesztétikai tárgynak imént aposztrofált, nem kevésbé általános vonásaiban.

Ennyiben tehát e munka a reális olvasóra irányul annak antropológikus általánosságában (a „transzcendentális” olvasóra, ha úgy tetszik). Amennyiben a megélt irodalmi modalitást annak esztétikai funkcionalitásában is vizsgálja (azaz legtöbbször implicit modális ítéleteinket mintegy esztétikai értékítéleteink fenomenológiai előfeltételeként), mégiscsak a recepcióelmélethez sorolható annak modern értelmében, feltéve, ha Peter Uwe Hohendahl meghatározása helytálló: „A recepcióelméletet az esztétikai értékítéletek belső és külső feltételeinek meghatározására tett kísérletként írhatjuk le.” (Hohendahl, 1974: 8) A recepcióelméleten belül a recepcióesztétikához, pontosabban a hatásesztétikához sorolandó, méghozzá az „esztétika” szó szoros értelmében: nem általános receptív élményeket céloz meg érzéki-kontemplatív beállítottság esetén (melyekhez esztétikailag irrelevánsak is tartozhatnak), hanem közelebbről olyanokat, melyek vagy maguk esztétikaiak, vagy közvetve, eszközszerűen járulnak hozzá ahhoz, hogy az egész esztétikai jellegű legyen.

Amikor előljáróban a lehetséges világok elméletével és a recepcióelmélettel való érintkezéseket véletlen egybeesésnek neveztem, annak elsődleges oka az volt, hogy e munka legfontosabb inspirációja Nicolai Hartmann műveiből ered. Hogy e könyv mit köszönhet neki, illetve, hogy mely pontokon távolodik el tőle, az a későbbiekben kellőképpen világossá válik. Itt csak egy inspiráló negatívumot említenék: Hartmann életművének egy hiányosságát, ami közvetlenül ösztönzött e könyv megírására. Hartmann írta meg egyrészt a modalitás problémájának eddigi elismerten legátfogóbb ábrázolását (Hartmann, 1966a), másrészt alkotott élete vége felé egy esztétikát (Hartmann, 1966b), de elmulasztotta (néhány elszórt megjegyzéstől eltekintve), hogy ránk hagyja az esztétikum modális elemzését. Ezt a könyvet e hézag kitöltésére tett első és nagyon is szerény lépésnek szántam – szerény, nem utolsósorban szűk tematikus kerete miatt, hiszen csak az irodalom

modalitásáról lesz benne szó. Szerény persze azért is, mert a hartmanni elemzések kiterjedtségét, sokoldalúságát s türelmes pontosságát (hogy csak formai erényeket említsem) e könyv szerzője csupán követni tudja, elérni azonban nem.

Köszönettel tartozom türelmükért és a még világosabb kifejtés iránti hallgatólagos igényükért azoknak az egyetemi hallgatóknak, akiknek a bázeli egyetemen e könyv első változatát az 1978/79-es téli szemeszterben és 1979 nyarán előadtam.

Bázel, 1981 januárjában és 2017. december 10-én  
Horn András

---

# Bevezető

Két triviális megállapítással szeretném kezdeni. Az első így hangzik: Az irodalmi művek ennek a valóságos világnak a részei, mint a fa az ablakom előtt, mint az asztal, amelyen írok, mint Dávid szobra Firenzében, mint bármilyen tudományos mű. A második trivialis, melyre emlékeztetek: irodalmi műalkotások ugyan nem kevésbé tartoznak a valósághoz, mint a létezők imént felsorolt fajai, de azoktól éppoly nyilvánvalóan különböznek is. Ezeket a különbségeket – a hasonlóságok mellett – minden nehézség nélkül meg tudjuk állapítani. Ezáltal az irodalmi mű bizonyos lényegi jegyei, melyek mint lényegi jegyek, természetesen az ilyesfajta összehasonlítások nélkül is kézenfekvőek lennének, szemléletesen előtérbe kerülnek.

Így ugyan osztozik az irodalmi mű a kinti fával a dologiság jellegében (elvégre neki is van dologi aspektusa: leírva vagy kinyomtatva létezik, vagy – fizikailag éppannyira mérhetően – felolvassák). De különbözik is tőle, többek között mert nem természeti tárgy, hanem művi úton jött létre. Az asztalom ugyan éppannyira művi termék és éppoly kevésbé természetes, mint egy irodalmi mű, de hiányzik belőle az a lelki és szellemi mozzanat, amely az irodalmi alkotás számára konstitutív, lényegénél fogva szükségszerű. Bennünk, emberekben ugyancsak megvan ez a mozzanat, de a pszichikum és a szellemiség bennünk reálisan, objektíve van jelen, ezzel szemben az irodalmi műalkotásban mindkettő csak irreális módon jelenik meg, voltaképp pusztán mi „látjuk hozzá” a dologiságához, a nyomtatott betűkhöz, a hallott hangokhoz (Hartmann 1966b: 75). Dávid szobra osztozik ugyan az irodalmi művekkel a részleges irreális jellegében, csak hogy ez az irreális mozzanat rajta nem egy nyelvi „előtérben” keresztül (Hartmann 1966b: 103, 105), hanem a kőben mutatkozik meg. A tudományos művek ugyan nyelven keresztül közvetítik irreális szellemi tartalmukat, mint ahogy azt az irodalmi művek is teszik, de míg az előbbieknél általunk, az olvasók által utólag konstruált jelentés-összefüggései a mi világunkra vonatkoznak, arra, hogy milyen az valójában, azaz a valóság

jelenségeit, lényegiségeit, törvényeit célozzák meg, addig az irodalmi műalkotás irreális háttere fikcionális, teremtmő módon kifundált.

Ezek a megállapítások annyiban triviálisak, amennyiben könnyedén felismerheti őket bárki, aki veszi magának a fáradságot, szemügyre veszi a kérdéses jelenségeket, és egymással összehasonlítja őket. Kevésbé triviálisnak tűnik az a sejtés, hogy a valós világhoz való közös odatartozás az egyes különbségeken és hasonlóságokon túlmutató következményekkel járhat. Nem lehetséges-e vajon, hogy a közös odatartozás azt is maga után vonja, hogy az irodalmi mű bizonyos sajátosságok tekintetében osztozik *mindennel*, ami *egyáltalán* létezik? Ezt a sejtelmet nem lehet a priori elutasítani. De ha igaznak bizonyulna, akkor ezeknek a sajátosságoknak, e meghatározottságoknak igencsak általános jellegűeknek kellene lenniük. Különben nem lehetnének sajátosságai mindannak a tartalmilag különböző létezőnek, amelyekből a valóság összetevődik. Ha azonban ennyire általános jellegűek, jelenthet-e a rögzítésük ismeretgyarapodást? Megtudunk-e vajon többet az irodalmi műről, ha megállapítjuk, hogy *létezik* – amennyiben valaki létrehozta, és amennyiben anyagi hordozója van? E létformában ugyan minden valóságos dologgal osztozik, de (ismételten) vajon ennek a rögzítése gyarapodást jelent-e a megismerését illetően?

Egy dolog tölt el reménnyel, hogy az imént közölt sejtés mégsem vezet minket rossz útra: a tény, hogy a létező dolgoknak még legáltalánosabb sajátosságai is változatosak, mihelyt ilyen vagy olyan fajtájú dologban mutatkoznak meg. Már utaltunk arra, hogy mi, akik e könyvnek köszönhetően egymással találkozunk, éppúgy *létezzünk*, mint maga ez a könyv. Míg azonban *mi* magunk teljes mértékben, lelkünkkel és szellemiségünkkel egyetemben, reálisan, objektíven „jelenvalók” vagyunk, ez a könyv csak részben reális, részben viszont – épp a tartalmát, a benne rejlő szellemiséget illetően – irreális, azaz csak a befogadó, a megismerő személy számára „jelenvaló”. Ez azt jelenti, hogy ennek a könyvnek más a létmódja, mint nekünk: úgy „létezik”, hogy egyszerre reális és irreális, ezzel szemben mi egyszerűbben „létezzünk” – tudniillik pusztán reálisként.

Várható, hogy a helyzet a létező dolgok többi általános meghatározottságával sem áll másként. Mert ugyan egyfelől hívek maradnak magukhoz, lényegükhöz, másfelől azonban megváltoznak aszerint, hogy mit határoznak meg, hogy *miben*, a konkrétumok mely fajaiban tűnnek fel mint általánosságok, elsődlegességek, princípiumok. Következésképp számíthatunk rá, hogy az ilyen kategóriák kimutatása (ahogy ezt az alapvonást Nicolai Hartmann terminológiájára támaszkodva a jövőben nevezni fogom) az irodalmi alkotásokban nemcsak túlságosan általános, s így keveset mondó következtetéseket fog nyújtani, hanem – épp átváltozásuk vagy (mint Hartmann mondja) „felülről való átformálódásuk” révén – valami maximálisan specifikusat, lényegbevágót.

Ez a megismerési út az általános meghatározottságokon keresztül, melyek az irodalmi művekben specifikussá különülnek szét, nyilvánvalóan különbözni fog

attól a véletlenszerű, önkényes körülpillantástól, mely e könyv elején a fákat és szobrokat, tudományos műveket és embereket, és ennek során az irodalmi alkotás néhány lényegi jegyét látó körünkbe hozta. A kategóriaelemzés ugyanis, melyet itt prezentálni szeretnék, az irodalmi művet nem ezzel vagy azzal óhajtja kapcsolatba hozni, hanem a kategóriák általános volta révén a valósággal általában véve. A kezdetben érintett, aránylag szellős tudásunk arról, hogy az irodalmi mű a mi világunk része, ezen keresztül valamelyest tartalommal fog megtelni: meg tudjuk élni – ugyan inkább mellékesen, de mégiscsak –, hogy pontosan mit jelent ez az odatartozás, ez a közösség.

Fő érdeklődésünk azonban a specifikációra, azaz az átalakulásra irányul: arra a kérdésre, vajon miben áll az irodalmi mű sajátlagossága ezen általános meghatározottságok, kategóriák vonatkozásában, mivel minden tudományág, így az irodalomelmélet feladata is tárgya *sajátságosságának* a felderítése. E specifikus lényegi jegyek megismerése persze többet fog követelni egy pusztán „odapillantásnál” (ami ugyan elegendő volt ahhoz, hogy felismerjük, mi emberek reálisan, objektíve létező lelki és szellemi lények vagyunk, egy irodalmi mű viszont nem): az irodalmi alkotások megvizsgálandó kategoriális specifikációit elemző módon kell majd kiemelni az empiriából, a tapasztalás birodalmából.

A három kategória, melyeknek irodalmi átalakulását e könyvben vizsgálat alá szándékozom venni, a valóság, a lehetőség és a szükségszerűség nevet viseli. Ezeket összefoglalólag modális kategóriáknak nevezzük. E megnevezés közvetlenül nem tűnik meggyőzőnek, ha ugyanis azt mondom, hogy valami *van*, vagy *lehet*, vagy *lennie kell*, aligha mondom ezzel bármit is a módról, ahogyan ez a valami létezik. De bármennyire kérdéses e megnevezés helyessége, mindenképpen mögötte áll egy tiszteletreméltó logikai hagyomány. Arisztotelész kommentátorai óta (pl. Alexandriai Ammoniosz az 5–6. századból) az ítéleteket „modalitásuk” alapján osztják fel problematikusakra, asszertorikusakra és apodiktikusakra, attól függően, hogy a létezés képességét, azaz egy lehetőséget; a létezést, tehát a valóságot; vagy a létezés kényszerűségét, azaz egy szükségszerűséget fejeznek-e ki.

Ítéleteket azonban nem légüres térben hozunk, nem azért, hogy szavakkal vagy gondolatokkal játszunk, hanem azért, hogy a világunkról, a valóságról kijelentéseket tegyünk. Ezért a lehetőség, a valóság és a szükségszerűség fogalmai nem pusztán a logikába, a gondolat világába tartoznak, nem csupán szavak és fogalmak, hanem többek között és főként objektív, a nyelvtől és a gondolkodástól független meghatározottságai mindannak, ami létezik.<sup>4</sup> Következésképp van értelme annak, hogy lehetőségről, valóságról, szükségszerűségről beszéljünk az irodalomban és az irodalom kapcsán; és van értelme azoknak a kérdéseknek a végére járni, hogy az, amit egy irodalmi mű kapcsán megélünk, mennyiben

<sup>4</sup> Bevezetőt nyújt a modalitás problémátörténetébe, méghozzá a logikai és az ontológiai móduszokéba: Pape, 1966: 12–26.

valóság; hogy az irodalomban egyáltalán mi lehetséges; és mit jelenthet az, ha irodalmi összefüggésben szükségszerűségről beszélünk.

Annak objektív oka, hogy miért épp a *modális kategóriák* irodalmi átalakulásait választottam e könyv témájául, két dologban rejlik. Egyfelől ezek – legalábbis Nicolai Hartmann számára – „a legáltalánosabb és legalapvetőbb kategóriák” (Hartmann, 1966a: VI), azaz mindenképpen általánosabbak, mint a „tartalmi” kategóriák, úgymint a tér, az idő, a tartalom, a forma vagy a struktúra. Másfelől az irodalomra nézve különösképpen relevánsnak tartom a modális kategóriákat. Az irodalom ugyanis esztétikai lényege révén egyfajta látszatot kelt, amelynek kapcsán már felvetettük a *valószerűség* problematikáját. Ezt a látszatot azonban meg lehet zavarni, sőt néha az is megtörténik, hogy az egyáltalán létre se jön, minthogy nyilvánvalóan nem *lehetséges*. Ha azonban jelen van, akkor úgy tűnik némely – ha nem minden – irodalmi alkotás esetében, mint ami *szükségszerű*. A modális kategóriák irodalmi relevanciájára vonatkozó bizonyítékokat természetesen kifejtünk, magyarázunk, árnyalunk és kiegészítünk szükséges ahhoz, hogy bizonyító erővel rendelkezzenek: ezt a feladatot tűzi ki maga elé ez a könyv. Az olvasó tehát csak a végére érve állapíthatja majd meg, mennyiben alkalmas az irodalmi valóságról, lehetőségről és szükségszerűségről való elmélkedés az *irodalom* lényegének megvilágításához.

Most pedig szükséges áttekintést nyújtani e részletekről, az imént igen tömören említett problematika szétágazódásairól. Az első részben főként az irodalmi illúzió jelenségéről lesz szó: az irodalmi „mindenütt-jelenlét” következményeként az irodalom lényegszerű világtartalmiságáról, annak paradox voltáról (hiszen egyszerre foglalja magában az ábrázoltba vetett hitet és az abban való kételkedést), továbbá az illúzió fokozásának és rombolásának módszereiről és esztétikai jelentőségéről. A második részben a lehetőség kategóriája kapcsán, mely az irodalomban nyilvánvalóan tágabb értelmű, egy objektív princípiumot állítunk fel, mely e tágabb értelemnek a fogalmi „mértékét” hivatott meghatározni, ami a mi (implicit) ítéleteinket az irodalmilag megélt dolgok lehetségesége és lehetetlensége kapcsán szabályozza. E princípium hatóerejét azzal hozzuk kapcsolatba, hogy bennünk az irodalmi élmény során archaikus lélekrétegek jutnak átmeneti és relatív uralomra. Hasonló módon teszünk kísérletet a harmadik részben arra, hogy megokoljuk ítéleteink nagyvonalúságát annak vizsgálatában, mi tekinthető az irodalomban kauzálisan szükségszerűnek. Erre a modális kategóriára vonatkozóan meg kívánom mutatni, miért szükségszerű esztétikailag mind a szükségszerűség, mind a véletlenszerűség az irodalom számára.

Két megjegyzés még eljárásomhoz. Lemondok arról, hogy ehelyütt a lehetőség, a valóság és a szükségszerűség fogalmait külön-külön kifejtsem, egyrészt azért, mert joggal feltételezhető olvasóm többé-kevésbé pontos előzetes informáltsága, másrészt ott, ahol ez nem tűnnék elegendőnek, a szükséges pontosítás idejekorán megtörténik.



A második: a tradicionális és logikus sorrend megkövetelné, hogy a lehetőséggel kezdjük, a valósággal folytassuk, és a szükségszerűséggel fejezzük be, mivel a valóság előzetesen feltételezi a lehetőséget (semmi sem válhat valósággá, ami ne lett volna előbb lehetőség); a szükségszerűség pedig valóságot implikál (ha valami szükségszerű, lehetetlen, hogy ne legyen valóság). Ennek ellenére a valósággal fogok kezdeni, mert az irodalmi élményhez ez áll a legközelebb: egy irodalmi mű olvastán szükségszerűen valamilyen valóságélményünk keletkezik, a lehetőség és a szükségszerűség sokkal kevésbé kerül előtérbe. Hogy eljárásom során a fenomen, azaz az irodalmi élmény alapján orientálódok, és első helyütt azt tárgyalom, ami *e tekintetben* előtérben áll, azt a dolog lényege írja elő. Az irodalmi mű ugyanis csak az élményben, a fenomenben, a „számunkra valóban” (Lukács, 1963/2: 267–329) válik azzá, ami voltaképpen és aminek lennie kell. Az ezen élményen kívül eső, elméleti megközelítés esetében, vagy akár a recipiáló alanytól teljesen eltekintve ugyanis vagy nem pontos értelemben, vagy egyáltalán nem lehet *irodalmi* modalitásról beszélni. Erről azonban később részletesebben is szó lesz.



---

## 1. fejezet

---

# Az irodalmi „világok” megélt valósága

### 1.1. Miként értendő itt a „valóság” szó?

Milyen valóságra gondolunk, amikor irodalom és valóság kapcsolatáról beszélünk? Mivel itt a valóságról mint *modális* kategóriáról beszélünk, s nem azt értjük alatta, ami valóságos, ezért a szót a következőkben szinte kivétel nélkül a létezés, a valóságos-lét értelmében használjuk, s nem annak jelölésére, ami valóságos. Számunkra ugyanis az a tény a fontos, hogy valami valóságos, nem pedig minden valóságos dolog totalitásának ténye. E totalitás jelölésére ezentúl a „realitás” szót vagy a „világunk” kifejezést használjuk, bármennyire is pontatlanok, illetve köznyelvi jellegűek e megjelölések. Céljaink szempontjából még mindig alkalmasabbak, mint például a túlzottan technikai „létező” kifejezés, és mindenképpen betöltik azt a funkciót, hogy segítenek megkerülni a „valóság” kifejezés köznyelvi kétértelműségét. Jelentsen a „valóság” kifejezés tehát kizárólag valóságos *léte*; a *valóságnak* pedig mint létező dolgok totalitásának neve legyen „realitás.”

## 1.2. Minek a valósága?

De minek a valóságos voltáról is van itt szó? Az egyik lehetőség az lenne, hogy az irodalmi műnek mint egésznek a valóságos voltáról beszéljünk, azaz feltegyük a kérdést: Mennyiben valóságos az irodalmi mű? Erre azt lehetne válaszolni: Valóságos azáltal, ami dologi benne, ami az anyagi jellegű hordozója: a nyomtatott vagy elmondott szavak által, amelyekből összeáll, és amelyek által minden recipienstől függetlenül létezik, objektív léttel rendelkezik. Ebben a tekintetben tehát – *amíg* nyomtatva létezik, *mialatt* elmondják – tényszerűen valóságos az irodalmi mű. Ezzel szemben mindannak, amit ezek a szavak jelölnek, tudniillik az egyes szavaknak, a mondatoknak, a mondatösszefüggések *jelentéseinek*, az egész szemléletes „világ”-nak, mely megnyílik előttünk, s végül *a szerző állásfoglalásának*, amely ezeket a jelentéseket és ezt a „világot” áthatja – nos, mindennek nincsen objektív jellege. Nem létezik függetlenül egy mindezt magába fogadó tudat nélkül, hanem kizárólag azoknak a tudatában és tudata számára, akik az illető művet éppen recipiálják, vagy más módon maguk számára jelenvalóvá teszik. Ez azonban azt jelenti, hogy a jelentések, a „világ” és a szerzői állásfoglalás ugyan nagyon is valóságosak, de valóságuk nem reális, magábanvaló, hanem irreális, csupán *számunkra* való (Hartmann, 1966b: 33f.). Ez a valóság ráadásul mulékony: még rövidebb életű, mint az anyagi hordozónak, az „előtérnek” a valósága. Az összallaga annak, amit ez az előtér közvetít, a „háttér” tehát, amely jelentésekből, „világból” és szerzői állásfoglalásból áll, csak annyiszor és addig létrejövő valóság, ahányszor és ameddig az egyes emberek által, egyéni irodalmi élményekben jelenvalóvá válik. Ha egy irodalmi alkotás – bárminő okból – csak „anyagilag” van jelen, ha egyáltalán nem recipiálják, akkor irodalmilag egyedül lényeges aspektusa, a közvetített szellemi mozzanat egyáltalán nem valóságos: ennyiben és ily mértékben az illető munka egyáltalán nem létezik.

Mármost hogy ezek az egyéni aktualizálások adekvátak-e, továbbá *minek* kell megfelelniük, az egy további, nehéz kérdés, melyre itt nem térhetek ki. A mi összefüggésünkben csak az a jelentéstulajdonítás lényeges, amellyel ezek az egyéni élmények mint aktualizációk az irodalmi műnek mint egésznek a való voltára vonatkozóan rendelkeznek.

Éppen mert az irodalmi művek csak az élményben, a recepcióban, a „számunkra való” voltukban jutnak tulajdonképpen, ámbár mulékony valóságossághoz, az imént kifejtett problémafelvetés (Mennyiben valóságos az irodalmi mű mint egész, mint együttese az elő- és háttérnek?) és az imént vázolt válaszok (az előtér tényszerűen valós – a háttér irreálisan valós) bizonyos értelemben irodalmilag irrelevánsak. Ezek a válaszok ugyanis nem az irodalmilag elsődlegesen releváns irodalmi élményből erednek, hanem egy elméleti, pontosabban filozófiai, még pontosabban: ontológiai szemléletmódból fakadnak. S ez az irodalom ontológiája számára ugyan igen becses felismerésekkel szolgálhat, ám nem úgy az iroda-

lomelmélet számára, mely az *irodalmi* valósághoz igazodik, ahhoz a valósághoz, amely az irodalommal való életteli foglalkozás során válik azzá. Ezen életteli foglalkozás közben, a konkrét irodalmi élményben az irodalmi valóság egészen másként mutatkozik meg, mint ahogyan azt az objektív, ontológiai szemlélet feltárja.

### 1.2.1. Az irodalmi valóság ontológiai vs. fenomenológiai szemlélete

Az irodalmi valóság konkrét élményben való megjelenése már annyiban is más-milyen, amennyiben benne a durva kettéosztottság az anyagi és a szellemi között egyáltalán nem szükségszerűen mutatkozik meg, mivel az anyagi jellegű réteget, azaz a szavak hangalakjának vagy a szöveg tipográfiai elrendezetségének elkülönülő jellegét inkább csak a lírában éljük meg. (Még itt sem szükségszerűen: vannak lírai költemények, melyekben a hanghatások elhanyagolhatók; a tipográfia pedig ritka kivételleként játszik értelemalkotó szerepet.) Az anyagi mozzanat – mint nyelvi tényező – nagyon gyakran csupán puszta közeg, átlátszó ablaküveg, amelyen átlátunk anélkül, hogy ottlétét külön tudatosítanánk. Nem az ablaküvegnél időzünk, hanem annál, ami a másik oldalán található. Ha azonban ez az elkülönülő előtér nem adott számunkra, akkor még kevésbé adott annak valóságjellege, azaz realitása, ellentétben a háttér irrealitásával.

Valóságélményünk azonban (másodjára) annyiban is más nemű, mint az irodalmi mű objektív valóságjellege, amennyiben az egész hátteret nem valóságként éljük meg. A jelentések síkja csak megértési nehézségek esetén, tudatos értelmezési kísérleteknél emelkedik ki előttünk (azaz ismét nem szükségképpen). Akkor persze elidőzünk itt, anélkül, hogy ezért valóságként kellene azt megélnünk. Ilyen esetektől eltekintve a jelentések – éppúgy, mint az anyagi előtér – csupán áttetsző közeget alkotnak, amelyen áthaladunk anélkül, hogy észrevennénk őket, s amely közvetlenül megnyitni látszik a látóteret az illető irodalmi mű „világára”, melyet valóságosként élünk meg.

Ebben a „világban” ugyan az (én-nélküli) szerzői állásfoglalás is megőrizve-megszüntette jelen van, de nem ennek a műbe beépült világ-nézetnek van számunkra valóságjellege, hanem legfeljebb az állásfoglaló szerző vagy elbeszélő én-szerű, tartalmilag feltöltött konkrét szubjektivitása bír valóságjelleggel (a *beszélés* alanyáról van szó, aki az *elbeszélés* alanyával, a reális szerzővel lehet azonos, de tőle különböző is, Kristeva, 1972: 1330f). Ez a kézzelfoghatóan jelenvaló *beszélés*-alany azonban legtöbbször vagy része az ábrázolt világnak (mint a „központi” én-elbeszélőknél David Copperfield típusából, illetve a „periférikusaknál”, mint a „krónikás” Dosztojevszkij *Démonok*jában), vagy pedig része akár több, különböző „világnak” is. Néha ugyanis előfordul, hogy az én-elbeszélő nemcsak az ábrázolt világban lép fel, hanem egy másikban is, mely belőle mint elbeszélőből,

és az ő fiktív hallgatóiból/olvasóiból áll, mint például Lawrence Sterne *Tristram Shandy*jében, ahol az elbeszélő helyenként – akár egy előkelő szalonban – a publikumával kedélyesen és ejtőzve társalogni látszik. Ebben az esetben is egy „világ” részeként éljük meg az elbeszélő szubjektivitását, s nem önmagában, bármennyire szegényes és az ábrázolt világgal összeegyeztethetetlen is az.

Ami nekünk valóságosnak tűnik, az ezek szerint csupán egy része az összháttérnek, de ennek az egyetlen résznek a valóságkaraktere, az ábrázolt (szándékosan „leképzett”) vagy pusztán élénk tárt (mintegy önkéntelenül megmutatott) világ is másilyen számunkra, mint amilyen önmagában véve. Ezzel elérkeztünk a harmadik különbséghez az ontologikus, objektív létre alapozott valóságelemzés és a fenomenológiai valóságelemzés között.

Ez a különbség abban áll, hogy bár az irodalmi alkotás „világa” számunkra is irreálisnak tűnik, olyannak, mely pusztán irreális valósággal rendelkezik, mégis olyannak is látjuk, mint amely – az ontológiai elemzés eredményének dacára – reális. Más szóval: ugyan a „világ”, melyet egy irodalmi mű elébünk tár vagy ábrázol, önmagában véve látszólagos világ, számunkra feltáruló valóságát tudatunk ennek ellenére ellentmondásos módon ítéli meg. Mondhatni, hogy tekintettel e világra tudatunk kettéhasad: valóságtudatra, mellyel reális valóságot tulajdonítunk neki, és nemvalóságtudatra, mely valós volta irreálisának nagyon is tudatában van.

### 1.3. Kitérő az irodalom világszerűségéről

De mielőtt ezen a csapáson tovább haladnánk (az olvasó látja már, hogy ez az irodalmi illúzió kérdéskomplexumához fog vezetni), foglalkoznunk kell egy lehetséges ellenvetéssel. Honnan az a természetesség, mellyel egy irodalmi mű „világáról” esik itt szó? Biztosak lehetünk vajon abban, hogy az irodalom mint olyan, azaz minden irodalmi alkotás – legalábbis tendenciája szerint – imaginárius világot teremt, s ebben az értelemben tehát világszerű? Nem egy gondolkodó fenntartás nélkül igennel felel e kérdésre. Lukács György például kifejezetten „világszerűségről”, „világalkotásról” beszél a művészet kapcsán általában, s így az irodalommal kapcsolatban különösképpen (Lukács, 1963/1: 442–531). Az irodalmi „világok” világszerű tulajdonságai közül megemlíti kettőt, melyeket kiemelnék, mivel az itt következők szemszögéből fontosak. Egyike e tulajdonságoknak az ilyen világok önállósága, függetlensége (én azt mondanám: látszólagos önállósága, csupán függetlennek tűnése), mivel épp annyira magukban állni látszanak, épp annyira objektíveknek tűnnek, mint a minket körülvevő reális világ (Lukács, 1963/1: 483). A másik, itt hangsúlyozandó tulajdonság, melyre Lukács rámutat, a világszerűnek érzékelt tárgy strukturáltsága: strukturált abban az értelemben, hogy viszonylatokból tevődik össze. Az, amit mindenkor egy irodalmi „világ” középpontjává választottak, ugyan önállóan, tőlünk függetlennek látszik lenni,

ennek ellenére nem áll önmagában: nem áll absztrakt egyedülletben, hanem eleven viszonylatban leledzik másokkal (Lukács, 1963/1: 461, 467).

Susanne Langer szintén úgy definiálja az irodalmat, hogy megszorítás nélkül világszerűséget tulajdonít neki, mivel „tapasztalatok (*experience*) illúzióját”, „érzelmileg megélt eseményeknek”, „tudatfolyamatoknak (*mental process*) látszatát” kelti, röviden: „képzelt életet” teremt (Langer, 1953: 211–214, 245).

Nyilvánvalóan nem nehéz akár Lukácsnak, akár Langernak igazat adni, ameddig epikus és drámai műveket veszünk figyelembe: a legabsztraktabb regény, a legabszurdabb dráma is mégiscsak *ábrázol*, fiktív embereket és emberi viszonylatokat kelt életre előttünk, valóban virtuális életet teremt.

De mi a helyzet a lírával? Igaz, hogy a líra is lehet leíró jellegű, érzékileg és szemléletesen megjelenítheti egy reálisan lehetséges világ összefüggő metszetét, de nem *kell* ezt tennie. Igenis lehetséges, hogy semmit se ábrázoljon, hogy hatására ne legyen szükséges átélnünk semmi objektívet, semmi külsőt – anélkül, hogy ezáltal lírai jellegéből jottányit is elveszítene.

Megengedett-e ebben az esetben, hogy a lírával kapcsolatban világszerűségről beszéljünk? És továbbra is fenntarthatjuk-e így a tételt, mely szerint az irodalom mint olyan világszerű lenne? Käte Hamburger e kérdésre határozott nemmel felel. Szerinte az elbeszélő és drámai irodalom, valamint a líra közötti különbség többek között éppen abban válik láthatóvá, hogy az epika és a dráma „a valóság látszatát, illúzióját teremti meg” (Hamburger, 1968: 55), amivel szemben „mi egy lírai költemény kijelentéseit nem éljük meg látszatként, fikcióként, illúzióként” (Hamburger, 1968: 216). „Látszatvilágról” a líra esetében szó sem lehet (Hamburger, 1968: 217).

Mi helyettesíti akkor Käte Hamburger szerint ezt a látszatvilágot, amikor lírát élünk meg? „A közvetlen lírai én az, amivel a lírai költeményben szembekerülünk” (Hamburger, 1968: 217). A verssel „mindig közvetlenül állunk szemben, mint egy valóságos ’másikkal’, egy Te-vel, aki az én-emhez beszél, szembenállunk” (Hamburger, 1968: 216).

Ám – hozzuk fel e felfogással szemben – épp ez a „mint ahogy” teszi a lírát világszerűvé. Pontosan az által teremt a líra látszatot, illúziót, „világot”, mintha egy valóságos Te szólítana meg minket, mintha egy individuális lélek lenne jelenvaló számunkra – noha tényszerűen, reálisan senki sem beszél hozzánk, semmifajta én nincs jelen ténylegesen. Persze ez egy – ha úgy tetszik – „szegényes” világ, hiszen esetleg mindössze egyetlen szubjektum alkotja. De bármennyire csökevényes is, összetéveszthetetlenül világszerű vonások jellemzik. Önállónak, tőlünk függetlennek látszik, akár egy velünk reálisan szembenálló Te. Nem absztrakt, elszigetelt és egyszerű, pontszerű én, hanem viszonylat-szövevény: a lírai én egy (látszólagos) megélő, azaz valamire irányuló, valamihez viszonyuló. Tapasztalja látszólag a külvilágot (anélkül persze, hogy azt érzéki formában, netán összefüggően kellene ábrázolnia), és/vagy magába fordulónak tűnik, a saját tartalmait

látszik érzékelni. Ez a megélés és annak verbalizálása ráadásul mintha előttünk zajlanék: az az illúziónk (ami persze nem tévesztendő össze a megcsalattatással), hogy egy konkrét szubjektum jelenvaló a számunkra, ahogy él és átél. Virtuális étellel van dolgunk.

Ez a három karakterisztikum (a látszólagos önállóság, a strukturáltság, és az eleven, aktuális megélés látszata) nézetem szerint elégséges ahhoz, hogy a líra által felidézett létet világszerűként jellemezzük. Mindenesetre Käte Hamburger szerint is kapcsolatban van a „látszat” és az „illúzió” fogalma a „világéval”, hiszen ő is „látszat-világokról” beszél. Ha tehát a lírailag felidézettnek a látszatszerűségét valamennyire is hihetővé sikerült tennünk, akkor Käte Hamburger szemszögéből nézve sem vagyunk messze attól, hogy annak világszerűségéről is beszélhessünk (különösen mivel ezzel a szóval csak világhasonlóságot óhajtunk jelölni, „olyasmit, mint egy világ”).

Akárhogy is legyen, hogy tudniillik ezek után az olvasó hajlandó-e a lírai látszatot „már” a világszerűség jelének minősíteni avagy sem, Käte Hamburger kategorikus kijelentését („egy lírai költemény állításait *nem* éljük meg látszatként, illúzióként, fikcióként”) ebben a formában nem lehet elfogadni azok után, amit kifejtettünk. Arról viszont, hogy a látszólagosság együtt jár-e a fikcionalitással, hogy tehát a „fikcionális” szó a lírailag prezentáltra alkalmazható-e vagy sem, vagyis, hogy Käte Hamburgernek annyiban legalábbis igazat kell-e adnunk, hogy egy lírai vers állításait nem éljük meg *fikcióként*: nos, efelől megoszolhatnak a vélemények, aszerint, milyen jelentést fűzünk e szóhoz. Ha ugyanis „kitaláltat” jelent, akkor lírai összefüggésben nyilván csak kivételes esetekben lehet fikcióról beszélni (például a szerepvers esetében, ahol a költő egy kitalált személyt tesz meg a kijelentés alanyává, lírai énné), míg az epikában és a drámában – épp fordítva – a nem-kitaláltság, az autobiografikus vonatkozások egészszerű átvétele képez inkább kivételt.

Ha azonban a „fikció” egyszerűen valóságlátszatot jelent, azt tehát, hogy valami valóságnak, reálisan jelenvalónak tűnik, noha épp, hogy nem „praes-ens”, azaz előttünk való (attól függetlenül, hogy az, ami előttünk megjelenik, kitalált dolog-e, vagy pedig történelmi, ténylegesen megtörtént), akkor egyazon jogosultsággal használhatjuk a „fikció” szót a lírailag megéltre (vagy talán pontosabban: a lírailag megéltnek egyik konstitutív mozzanatára), mint a „látszat” és az „illúzió” szavakat.

Ami a lírának e látszatszerűségét illeti, eddig megelégedtem pusztá állításokkal, illetve nagyon általános implicit hivatkozásokkal az olvasó tapasztalataira. De annak érdekében, hogy a mondottak szemléletesen is ellenőrizhetővé váljanak, szeretnék három verset közelebbről is szemügyre venni. Legyen az első Goethe dala egy éjszakáról:



Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch!<sup>1</sup>

Úgy vélem, nem tűnik erőltetettnek ennél a versnél egy „világ” felidézéséről beszélni, noha az semmiképpen sem tölti meg receptív jelenünket (ritkán esik meg – kiemelve csak egy *nem*-világszerű tényezőt –, hogy a hangfestés azzal összehasonlítható intenzitással legyen „mellékelve,” mint a „Ruh”-ban és „du”-ban a „Hauch”-ban és „auch”-ban – „csönd” / „odafönt”, „lehellete is” / „te is”). A *Vándor éji dala*<sup>2</sup> e világa még csak nincs is elsődlegesen vizuálisan megalapozva: az auditív mozzanat dominál. Ennek ellenére jelen van számunkra a térbeliség, az egész-volt közelebbi meghatározottságával. Reálisan összefüggő dolgok vannak előttünk: csúcsok, fák, madarak – és egy lélek, egy hang, mely a csöndben az erdőről és önmagáról beszél. Mind a három „világ”-kritérium jelen van: 1. a látszólagos magábanvalóság (ennek kapcsán számunkra itt ráadásul még a külső, az érzéki is adva van), 2. a viszonylatok (ami ez esetben egy reálisan lehetséges alakulatnak, egy erdő borította hegynek a viszonylatait jelenti), és 3. az eleven megélés (mely tájat és egzisztenciát él meg).

Másodikként következzen a *Záró darab* Rilke *Képek könyve* című kötetéből:

Nagy a halál.  
Rajtunk a bélyeg,  
bár nevet a száj.  
Míg azt hisszük: körülvesz az élet, –  
bensőnkben éled  
sírása már.<sup>3</sup>

Az érzéki-szerűen megteremtett dolog itt – Goethe versével összehasonlítva – nyilvánvalóan szegényes: szegényebb nála a reálisan lehetséges viszonyulás hiánya miatt, amit ott megfigyelhattunk. Csak töredékek merülnek fel, melyek

<sup>1</sup> A vers Kosztolányi Dezső fordításában: *Vándor éji dala* – „A szikla-tetön / tompa csönd. / Elhal remegőn / odafönt / a szél lehellete is. / Madárka se rebben a fák bogára, / várj, nemsokára / pihensz te is.”

<sup>2</sup> Az idézett vers eredeti címe *Ein Gleiches* (Egy hasonló), utalva a szerzői kötetben közvetlenül előtte álló *Wandrer's Nachtlied* (*Vándor éji dala*) címet viselő költeményre. Az irodalomtörténeti és fordítói hagyományban kapta meg a második, ismertebb vers az első címét. [A szerk.]

<sup>3</sup> Lator László fordítása.

csupán a versben kapcsolódnak össze: „Rajtunk” – „nevet a száj”; „hisszük” – „körülvesz az élet”; „a halál” – „sírása” – „bensőnkben.” Azonban e töredékesség ellenére sem hiányzik az evokált képzetből a térbeli jelleg: még itt is megjelenik – a lélek mellett – valamiféle külsődlegesség.

Viszont Paul Celan *Zsoltárában* már nincs ilyesmi:

Senki sem gyúr minket újra földből és agyagból,  
porunkat senki sem kelti életre.  
Senki.

Dícsértessél, te, Senki.  
Éretted akarunk  
virágozni.  
Veled  
szemben.

Semmi voltunk,  
az vagyunk, az is  
maradunk, és virágzunk:  
a semmi és  
a senki rózsája.

Bibénk lélek-fényes,  
porzóink ég-ziláltak,  
koronánk pedig, ó, vörös,  
a tüskék  
felett  
elzengett  
bíborszónktól.<sup>4</sup>

Ebből a versből sem hiányzik teljesen az érzéki-szerűség: a rózsa metaforája már a 2. strófában megjelenik („Éretted akarunk / *virágozni*”), a 3.-ban explicitté válik („a semmi és / a senki rózsája”), a 4.-ben pedig kifejtetté lesz a „Bibénk”, a „porzóink”, a „koronánk” és a „tüskék” bevonásával. Csakhogy ez a metafora (ha egyáltalán érzéki-szerűvé fordítjuk le) nem képezi még csak töredékét sem egy térszerű világnak. Nemcsak (sőt, egyáltalán nem) a „senki rózsája” abszolút „izoláltsága” miatt, hanem mert nem valamiféle külsődleges, ami egy másik külsődlegessel egy

<sup>4</sup> Lator László fordítása. Az eredetiben: „Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / niemand bespricht unseren Staub. / Niemand. // Gelobt seist du, Niemand. / Dir zulieb wollen / wir blühen. / Dir entgegen. // Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, blühend: / die Nichts-, die / Niemandrose. // Mit / dem Griffel seelenhell, / dem Staubfaden himmelswüst, / der Krone rot / vom Purpurwort, das wir sangen / über, o über / dem Dorn.”

bármely lazán összetákolt „világgá” kapcsolódhatna össze, hanem mert „puszta” metafora, amely csak „olyan, mint” valami benső, valami pszichikus, de nem annak megtestesülése. Celan szemléletessé és külsőségessé teszi ugyan a „senki rózsája” képen keresztül a zsidó holtak lelkét, de nem testesíti meg őket, mint például Rilke a halált: ők elvégre „Semmi” (ahogyan a megszólított, Izrael Istene is „senki”). Mégha itt a „Semmi” metaforikusan értelmezendő is (a lelkek ugyanis „léteznek”, ha a „senki”-t megszólíthatják), de a „Semmi” szó szerinti értelmével logikus és izléses összhangban van, hogy nekik Celan semminő külsőt nem tulajdonít.

A lelkek *nem* ez a rózsza, ők csak összehasonlítják magukat vele (ők maguk hasonlítják össze magukat!): a rózsza nem tételeződik fikcionálisan létezőként, mint – ha úgy tetszik – egy drámailag fellépő, objektíve cselekvő valaki (ahogyan például Rilke halál figurája, vagy odaértett „mi”-je, hanem mint pusztaság kép).

És mégis. Noha Celan *Zsoltára* még a nyomait sem tárja elének valamely külső világnak, mégsem hiányzik belőle minden látszat: úgy véljük, számunkra jelen vannak maguk a panaszos lelkek. Ezzel a látszattal pedig olyasmi jön létre, mint egyfajta világ (a jogosultságra, hogy a pusztaság lélek-látszattal világszerűnek nevezzem, e kitérő végén majd még visszatérek). A három vers, melyeket az imént elemeztem, határozottan halványodó kontúrokkal idézi ugyan fel egy világ képzetét, de – és ezt szerettem volna az olvasó számára szemléletessé tenni – éppenséggel Celan *Zsoltára* mutatja, hogy ugyan a lírában a „világ” jelentkezhethet redukált szinten, mégsem tűnik el teljesen. Vagy másképpen: az igazi líra nem abszolút világ-talan, valamiféle „világot” tár elének.

Lehetséges lenne esetleg, hogy példáimat – akár tájékozatlanságból, akár bizonykodásból – szándékoltan úgy választottam meg, hogy ez az eredmény jöjjön létre? E feltételezést csak úgy lehet kivédeni, hogy – immáron fogalmilag – bizonyítani igyekszünk: a líra szükségképpen világszerű, és e világszerűség a líra lényegi jegyeiből levezethető. Azaz azt, hogy minden esztétikailag értékes lírai versnek, mely mint olyan képes valamilyen lelki tartalmat annak tisztaságában és érintetlenségében érzékivé vagy érzéki-szerűvé tenni, világszerűnek kell lennie, mivel ez elkerülhetetlen folyamánya az olyan elismerten lírai konstitutívumoknak, mint az emocionalitás, a képszerűség és a nyelvi eredetiség.

Ezt először empirikusan szeretném megmutatni, amennyiben Celan *Zsoltárából* egymás után emocionálisat, képszerűt, és nyelvileg eredetit fogok kiemelni, és az olvasó introspektív ítéletére bízom annak az eldöntésével, hogy ennek során lélekközvetítésről, „világ”-teremtésről van-e szó.

Emocionálisat itt egyfelől a szemantikus jegyek közvetítenek, amennyiben a kijelentések jelentése konnotált felhangok összhangzatát adja, melyek következtetéseket engednek meg a kijelentések alanyainak lelkiállapotára nézve. Így például a következő verssorokban: „Senki sem gyúr minket újra földből és agyagból”; „porunkat senki sem kelti életre”; „Semmi voltunk, / az vagyunk, az is / maradunk”;

„a tuskék / felett”. Másfelől emocionalitás közvetítésére szintaktikusan is sor kerül, ismétlések segítségével, melyek az irodalmon kívüli beszédhelyzetekben is annak jelei, hogy a beszélőt a pillanatnyilag megélt dolog maradéktalanul eltölti, tőle szabadulni nem tud, ami viszont a maga részéről arra utal, hogy az adott élmény érzelmileg súlyosan terheli. Az ilyen ismétlések egyfelől párhuzamos formát öltenek („Senki sem gyúr minket újra földből és agyagból, / porunkat senki sem *kelti* életre”, „Semmi voltunk, / az vagyunk, az is / maradunk”; „porzóink égziláltak, / koronánk pedig, ó, vörös”), másfelől az ismétlések kifejezett tautológiák, mint a 3. verssor „Senki”-je („Senki sem gyúr minket újra földből és agyagból, / porunkat senki sem *kelti* életre. / Senki”).

A költői képek közül kiemelném a „senki” metaforát („Dicsértessél, te, Senki”), a „szembenvirágozni”-t („Éretted akarunk / virágozni. / Veled /szemben”), a „semmi és a senki rózsája”-t és a következő metaforahalmot: „a tuskék / felett / elzengett / bíborszónktól.”

Bár a nyelv eredeti működéséhez tartoznak ezek az ismétlések, mégis eltérést jelentenek a normális, állandóan előbbre lépő nyelvhasználathoz képest. Hasonlóképpen az említett képek is eltérést jelentenek, mégpedig a valószerűség terén, mellyel egy nem-költői beszédhelyzetben az egyik szótól a másikhoz lépünk tovább, például a „bíbor”-tól a „szó”-hoz. Nem szólunk ezzel szemben mostanáig (a nyelvi eredetiség kapcsán) a nyelvi szabadságról, amely megnyilvánul mind az „über dem Dorn” szintagma kettéhasításában („über, o über / dem Dorn”), mind pedig a helycserékben: „dem Griffel seelenhell”, „dem Staubfaden himmelswüst”, „der Krone rot.”<sup>5</sup>

Ha sikerült is az olvasót ezzel az empirikus elemzéssel meggyőznöm arról, hogy emocionalitás, képszerűség, nyelvi eredetiség valóban lelket közvetítenek, látszatot teremtenek, egyfajta lírai „világot” segítenek létrehozni, akkor is tartozom bizonyítékkal arra nézve, hogy miért kell ennek szükségképp így lennie, vagyis, hogy a világszerűség miért következménye ezeknek a feltételeknek. Ennek során bizonyos megszorítások és finomítások elkerülhetetlenek.

Az, hogy az emocionális nyelv lényegét tekintve alkalmasabb arra, hogy lelket közvetítsen, mint például a racionális, azért van, mert hozzáférnünk enged a kedélyhez, ahhoz a pszichikai tartományhoz, mely – a rációval ellentétben – individuálisan különbözőképpen van strukturálva, és – részben éppen e domináló individualizáltsága miatt – az egyszeri személyiséghez különösen közel áll. Amikor a kedélyéből beszél, akkor ez az ember szól, ez az (egyszeri) személy.

De az emocionalitás mint pusztá szemantikus közvetítés, a közvetlen önkibeszélés értelmében, és mint pusztá ismétlés önmagában még nem képezi a lélekközvetítés elégséges feltételét: egy szidalmazó levél például mindkét vonatkozásban emocionális lehet, anélkül, hogy pusztán ezáltal lelket jelenítene meg. Ennek

<sup>5</sup> Ez utóbbi nyelvi jellegzetességeket a magyar fordítás nem adja vissza. [A szerk.]

az oka valószínűleg abban rejlik, hogy egy ilyen szöveg lényegét tekintve csak egy semleges létezőt közvetít, s nem egy távolságot tartani képes, szabad Ént. A költészet gyakorlatában ez az énszerűség, mely a lélek képzetét és benyomását alkalmasint teljessé teszi, a hatni akarásban jelenik meg. Az ismétlések például mint egység a *sokféleségben*, mint párhuzamosságok jelennek meg, s így mint (formális) esztétikum vagy sem (mint pl. a „senki” tautológiájában), az ismétlés hatástechnikailag jól meggondolt mértékkel rendelkezik. A semleges létezőre valló kiszolgáltatottság hiánya, a távolságtartás, a szabadság nemcsak a szépséghiánynak veszi elejét: az Én szabadsága, azzal az emocionalitással együtt, mellyel szemben az Én szabadsága voltaképp lehetségessé és szükségessé válik, szükségszerű, de még mindig nem elégséges feltétele a lélekközvetítésnek. A már mozgásba hozott, de ennek ellenére korántsem tehetetlenként megragadott, és ennyiben szabad bensőségesség teremteteként és ennyiben is szabadként kell megnyilvánulnia ahhoz, hogy az elevenesség, a lét, a világszerűség benyomására tegyünk szert. Ezzel azonban el is érkeztünk a világszerűség másik két feltételéhez. A képszerűség ugyanis, egyáltalán a nyelvi eredetiség a maga részéről azért alkalmas a jelenvaló lélek látszatának felkeltésére, mert szabadságot implikál, szabadságot a mindennapok szemléletétől és nyelvétől: a mindig új alkotó döntések, a mozgalmasság, azaz az élet, az egzisztálás nyoma. Pontosabban szólva a képszerűség egy lírai „világ” megteremtésekor három funkcióval rendelkezik: először is újításként, a megszokottal szemben való vétséggént alkotó szabadságról, döntésről, életről tanúskodik; másodszor, *egyfajta* érzület nyelvi lecsapódásaként lelkiségről, kedélyről, egy teljes ember jelenlétéről, nemcsak egy Én-ről tanúskodik; harmadszor az érzület egy meghatározott módjának nyelvi lecsapódásaként tanúskodik e bensőségesség egyszerűségéről, individualitásáról. Ez persze az imént említettek lényegéhez, a képi beszéd kedélyszerszerűségéhez is hozzátartozik: az ember kedélyében – mint erre már utaltunk – nagyobb mértékben mutatkozik meg az individualitás, mint az én-funkciókban, a gondolkodásban és az akarásban: minden, ami a kedélyből származik, magán hordozza az „ez-itt” jegyét. Az újdonság azonban, amit ez a harmadik mozzanat a képszerűséghez, az eredetiséghez, a világszerűség hatásához hozzáad, az, hogy ezt az individualizáltságot tematikussá, külön tudatosítottá teszi.

A nyelvi eredetiségnek, melyet – általánosan értelve – a lírai világszerűség harmadik feltételeként ismertünk meg, azaz a nyelv kezelését illető szabadságnak kétféle vonatkozásban van határa. Először is, ha „világot” szándékszik teremteni, nem szabad a gondolatközvetítést szolgálnia, mivel azzal együtt valami általánosnak, s nem valamiféle egyszerűnek és konkrétan a közvetítését szolgálná: nem ezt és csakis ezt az embert, mint ezt a bizonyos lelket, mint önálló lényt közvetítené, hanem egy gondolkodó, szellemi, s ennyiben egyénfeletti, „általános” lényt, és annak nem kevésbé általános termékét, a gondolatot. Röviden: a nyelvi eredetiség ez esetben megszűnik a lírai világszerűség szükségszerű feltétele lenni.

Ebből fakad az, hogy a gondolati lírát – a nyelvmegformálás minden esetleges eredetisége mellett – mindig az a veszély fenyegeti, hogy világnélkülivé válik.

Másodjára a nyelvszabadságnak nem szabad nyelvrombolássá fajulnia. Ha ugyanis a nyelvet szétrombolják, akkor nyilvánvalóan nem képes már pszichikumot közvetíteni. Ez történik azonban, ha a költő azzal a „szabadsággal” él, hogy a nyelvi elemek egymásutánját (akár fonológiai, morfológiai, akár csak szintaktikai szinten) nem a nyelv törvényszerűségeitől, hanem a véletlentől hagyja meghatározni, például Tristan Tzara receptje alapján:

Hogyan írjunk dadaista verset?

Fogjon egy újságot.

Fogjon egy ollót.

Válasszon ki abban az újságban egy olyan hosszúságú cikket, amelyenre a versét tervezi.

Vágja ki a cikket.

Azután vágjon ki gondosan minden egyes szót, amelyekből az a cikk áll, és rakja egy szütyőbe.

Rázza meg szelíden.

Aztán húzza ki egymás után a kivágott szavakat.

Másolja le lelkiismeretesen

Abban a sorrendben ahogy a szütyőből kikerültek.

A vers Önre fog hasonlítani.

S lám máris egy rendkívüli eredeti író Ön, és elbűvölő érzékenységgű, ámbár ezt az érzékenységet a köznép kellően még nem érzékeli.<sup>6</sup>

Az ilyenfajta eredetiség magával ragadó ugyan, de pusztá nyelviséget, nem pedig nyelvet eredményez, és ily módon nem lélekjelenlét, nem „világ”-látszat, nem költészet. Mivel tehát így szemléletesen és fogalmilag is bizonyítottuk, hogy a lírai látszat szükségszerű folyománya az emocionalitásnak, a nyelvi újításnak és különösen a képszerűségnek, akkor ezzel egyetemben az is bebizonyosodott, hogy a látszatszerűség a líra szempontjából épp annyira konstitutív, mint az epika és a dráma szempontjából.

Ez a bizonyosság azonban semmilyen módon nem érinti és nem mossa el a minőségi különbségeket egyfelől a líra, másfelől az epika és a dráma között. Utóbbiakban nyilvánvalóan és szükségszerűen személyekről és tárgyakról van szó, még a külsejüket illetően is, továbbá sokféleségről és reálisan lehetséges összefüggésekről, a lehetőségről, hogy magunkat e személyek és tárgyak világába beleéljük, és e világot a valósággal összehasonlítsuk. Szó van mindemellett fiktitivításról, fikcionalitásról is a kitaláltság értelmében: csupa olyan sajátosságokról

<sup>6</sup> Parancs János fordítása.

tehát, melyek a lírának nem, vagy nem szükségképpen sajátjai. Az iménti bizonyítás csak azt tette világossá, hogy a látszatszerűség vonatkozásában a kérdéses különbség pusztán mennyiségi jellegű, fokozati, nem pedig minőségi, azaz nem arról van szó, hogy itt van látszat, ott pedig nincsen. A lírai látszat egy lélek látszólagos jelenlétére korlátozódik, csak bensőséget tár tehát elénk, csak *egyetlen* szubjektivitást, és ezt is legtöbbször nem valóságos személyiségként, annak egyszeri totalitásában, hanem mintegy redukált önmagaként. A lírai Én egy fikcionális Én a maga abszolút elszigeteltségében és relatív elszegényedtségében, de e mennyiségi hiányosság ellenére is minőségileg azonos szinten van az epika és a dráma fikcionális Énjeivel, mivel az irodalmi élményben a látszólagos valóság azonos jellegét mutatja fel, és ennyiben hasonló „világot” teremt, mint a másik két műnem. Ezért jogosnak tűnik e kitérő elején felvetett kérdésre igennel felelni: a líra, és így az irodalom mint olyan: világszerű.

## 1.4. Az irodalmi „világok” valóságjellegének kettős volta

Miután ily módon többé-kevésbé megbizonyosodtunk arról, hogy amikor egy irodalmi művet megélünk, egyidejűleg valamiféle világot is megélünk, továbbléphetünk immár, hogy tanakodjunk e „világ” valóságjellegéről. Már utaltunk e jelleg kettősségére: valóságtudatunk valós voltot tulajdonít ennek a „világnak”, nem-valóságtudatunk ugyanettől a „világtól” megtagad bármifajta realitást.

Ezt a kettősséget nem minden teoretikus ismeri el. Az „illúziót” valóban lehet megtévesztésként, abszolút hitként is értelmezni,<sup>7</sup> melyen keresztül a művészet és valóság, művészi élmény és valóságmegélés közötti alapvető különbség gyakorlatilag varázslatként eltűnik a világból. Ha ugyanis az illúzió szükségszerűen sajátja a művészetnek, és azt megtévesztésként fogjuk fel, akkor a művészetet úgy kellene megélnünk, *mint* a valóságot: nem léteznék köztük, illetve a mindenkori szubjektív reflexiók között semminemű különbség. Így ugyanaz a Lukács György, aki – mint láttuk – lándzsát tör az irodalom elvi világszerűsége mellett, ugyanabban a művében a következőt írja: „az esztétikai irodalomban gyakorta használt kifejezés, az ’illúzió’ félrevezető. A megtévesztés vagy önbecsapás mozzanata, mely e kifejezésből nem irtható ki, teljesen hiányzik minden hamisítatlan esztétikai élményből: ez nem más, mint közvetlen odaadás a valóságot visszatükröző képek egységet alkotó komplexumával szemben, mindenfajta illúzió nélkül, miszerint az embernek a valósággal magával lenne dolga” (Lukács, 1963/1: 415).

A hitetlenség abszolutizálása, amely főként az utolsó szavakból árad, nehezen hangolható össze az „evokációnak”, az új élmények felidézésének a jelenségével

<sup>7</sup> Az „illusion” angol terminusnak részben ezen a félreértésen alapuló megvitatását, kapcsolódva E. H. Gombrich *Art and Illusion* (1960) című művéhez, l. Brinker, 1977.

(Lukács, 1963/1 : 655), melynek Lukács öregkori esztétikája oly nagy súlyt tulajdonít. Hogyan tudna a művészet – egyebek mellett – életvilágbeli érzelmeket kelteni bennünk, olyan érzelmeket tehát, melyek legalábbis fajtájukat tekintve hasonlóak azokhoz, melyeket mi a magunk életvilágbeli gyakorlatában a mi valóságos realitásunkkal szemben táplálunk, és melyek Lukács szerint a recipiens „irányítása” számára kiemelkedően fontosak – hogyan tudna hát a művészet ilyen érzelmeket ébreszteni bennünk, „mindenfajta illúzió nélkül, miszerint a valósággal magával van dolgunk”?

Ezzel már voltaképpen megemlítettük a legfőbb érvet a valóságtudat, a naiv hit jelenléte mellett: azt a tényt, hogy érzelmileg együtt haladunk a történessel, hogy egy irodalmi alkotással szembekerülve korántsem csak szigorúan vett esztétikai érzelmeket táplálunk, hanem praktikusakat is, hogy az ábrázolt *emberekkel* és *értük* is *érzünk*. Tesszük ezt, akár a valóságos emberekkel szemben, akikkel érzelmeinket megosztjuk, és akik ellen vagy mellett szintén egyértelmű érzésekkel viseltetünk. Persze érzelmeink az irodalmi figurákkal szemben inkább kvázi-praktikusaknak nevezhetők. Fajtájukat tekintve is csak hasonlóak a mi életvilági érzelmeinkhez, de nem azonosak velük. Hiányzik belőlük tudniillik az én-vonatkozás. Az ábrázolt emberek ugyanis fikcionálisak, nem részei a mi saját élő világunknak, nem válnak sem hasznunkra, sem kárunkra. Ennek minőségi következménye, hogy érzelmeink velük szemben „objektívebbek”, karakterüknek jobban megfelelők: úgy érzünk velük szemben, ahogy a szerző szándékai szerint éreznünk kell.

Ez az együttérés és -haladás azonban csak akkor lehetséges, ha olyan szereplő van adva számunkra, aki belőlünk szimpátiát vagy egyéb érzelmeket képes kiváltani. A pusztá látszatért, melyen mint látszaton teljes mértékben átlátunk, senki irányában nem táplálunk semmilyen érzelmet, avagy Boileau szavaival élve: „Amit nem hisz, az ész nem hatja meg soha.”<sup>8</sup>

Hogy konkrétabb legyenek: az ilyen kvázi-praktikus érzelmek közül egyike a leggyakoribbaknak a megkönnyebülés. Megkönnyebbülünk, ha a hős megmenekül egy fenyegető veszedelem elől, vagy bonyolultabban, ha egy nyomasztó történes közepette (például a két gyerek halálakor Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőtjében*) valami e történes fikcionalitását tudatunk középpontjába emeli (Pirandellónál a próbáló színészek újra meg újra tematizált perspektívája, akik számára a két gyerek csak fiktív alak). Örülünk a megmenekülésnek, vagy örülünk, hogy a nyomasztó helyzet – és ez az adott pillanatban teljesen tudatossá válik a számunkra – nem „valóság.” Hogyan örülhetnénk azonban ennek, ha azt, ami nyomasztott, nem vettük volna komolyan, vagy ha a hős veszélyeztetettségét nem tartottuk volna valóságosnak?

<sup>8</sup> *L'Art poétique*, III/50; Rónay György fordítása.



Vagy vegyük például a visszatekintés (*flashback*) közismert epikus eljárását. Homérosz az *Odüsszeiában* *in medias res* indít: az eposz Odüsszeusz Kalüpszó szigetéről való elindulásával veszi kezdetét, és csak később, a phaiák királynál, Alkinoósnál meséli el Odüsszeusz a megelőző tíz év élményeit. Hogyan keletkezhetné itt aggodalom, feszültség, ha nem hinnénk az általa elbeszélt történetben? Ennek a hitnek ráadásul még ahhoz is elég erősnek kell lennie, hogy „elfeledtesse” velünk azt, ami nyilvánvaló: hogy ti. Odüsszeuszt a küklópsz nem falhatta föl, a szirének nem csábíthatták el, Szkülla és Kharübdisz nem nyelhetette el, hiszen ő maga az, aki ezektől nyilvánvalóan épen megmenekülve, mindezeket a kalandokat elmeséli. Hogy ez a kézenfekvő, ugyanakkor tudatosan mégsem levont következtetés nem képes a feszültséget megakadályozni, a naiv hitet megrendíteni, az egyébként nemcsak egyike a hit jelenlétét illető bizonyítékoknak, hanem utalás is arra, hogy az irodalmi élmény létrehozásában mélyebb, ősbibb lélekrétegek is részt kaphatnak, sőt akár domináló szerepet is játszhatnak. Olyan rétegek, melyek magukat, pontosabban „ítéletüket” a ráció fejlődéstörténetileg későbbi rétegével szemben is képesek érvényre juttatni – nagyon is eltérő módon a maguk általában alárendelt szerepétől mindennapjaink gyakorlatában. Ezt az utalást később, az irodalmi lehetőségesség megvitatásakor még felhasználom.

A mi kvázi-praktikus érzelmeink, így megkönnyebbülésünk vagy a feszültség, amelyet legjobb tudásunk ellenére is érzünk, érzékelhető igazolásai annak, hogy a racionalista álláspont, mely beállítódottságunkat az irodalmi alkotással szemben abszolút hitetlenségként kívánja jellemezni, tarthatatlan.

Az ellenkező véglet, mely abszolút hitet tételez fel, alig talál képviselőkre, mivel hamissága kézenfekvő: ez behaviorisztikus alapon is cáfolható, nemcsak introspektíve, fenomének alapján, mint az abszolút hitetlenség tétele. Ha ugyanis ez utóbbi téves, minthogy érzünk, az ellentéte azért téves, mert nem cselekszünk. Az irodalmi illúzió jellemzője ugyanis éppen az, hogy az illúzió hatására bennünket betöltő érzelmek nem vezetnek át a praktikus cselekvéshez, ellentétben életbeli gyakorlatunkkal, a realitással. Vagy a másik oldalról szemlélve: mindenemű „cselekvés” a fikcionálisan élénk tártakra adott reakcióként, mindenemű beavatkozni akarás egy fiktív világ folyamataiba az irodalom lényegéhez nem igazodó, nem adekvát magatartás jele: gyerekség vagy gyermetegség. (Az a tény egyébként, hogy az „irodalmi érzelmek” elvben nem mennek át cselekvésbe, legalábbis nem közvetlen, beavatkozó cselekvésbe, második jellemzője kvázi-prakticitásuknak: a praktikus érzelmeinkhez ebben sem hasonlítanak, nem csupán hiányzó én-vonatkozásukban.)

Az eddigiek végeredményét a következőképp foglalhatjuk össze. Ítéletünk a fikcionalitás valóságjellegét illetően nem árul el sem abszolút hitetlenséget, sem abszolút hitet, sem józan, prózai racionalitást, sem teljes megtévesztődést. Az illúzió állapota egy relatív hit állapota gyanánt jellemezhető, vagy – ha úgy tetszik – a relatív hitetlenség állapotaként. A valóságmegítélés e kettőssége az irodalmi

illúziót annak az illúzióknak a közelébe hozza, melynek a játészó gyermek a foglya: a fikciós vagy szerepjátéknál ugyancsak egyszerre van jelen a nem-valóság-tudat és a valóság-tudat, azzal a kétségtelen különbséggel, hogy ott a valóság-tudat cselekedetekhez is vezet, és a nem-valóság-tudat funkciója abban áll, hogy ezeket ne hagyja „komoly” cselekedetökké fajulni. A nem-valóság-tudat mintegy később avatkozik be, nem mint az irodalmi illúzió esetében, a bensőség és külső cselekvés közötti küszöbnél.

Ugyanez a kettősség *eltávolítja* az irodalmi élményt az álomélménytől, és a mítoszok ősi élményétől is. Az álomnál a megtévesztődés általában teljes (Rank–Sachs, 1913: 82f), csak kivételesen vagyunk a tudatában annak, hogy álmodunk. „A mítoszteremtő korszakok embere (s e korszakok földünkön korántsem értek még véget), hisz fantáziájának termékeiben, és bizonyos alkalmakkor képes azokat a külvilág tárgyaiként felfogni” (Rank–Sachs, 1913: 82). A megelevenítés szűkebb területére vonatkozóan (ahol nem arról van szó, hogy hiszünk valamiben, ami reálisan egyáltalán nem létezik, hanem arról a hitről, hogy egy reálisan létező dolog nem dolog, hanem „lélekkel megáldott valami”), már Wilhelm Wundt különbséget tett „mitológiai” és „esztétikai appercepció” között. Mitológiai appercepción „tárgyak ténylegesen elhitt átalakulását értette érzékelő és törekvő lényekké [...] Amikor azután a mitológiai appercepció az intellektus fejlődése során egyre több gátlással és ellenállással került szembe, esztétikai appercepcióvá halványult”, „egy csupán látszólagos meglekésítés tudatává” (Pongs, 1965: 179).

Az álmokat és mítoszokat ezek szerint az érintettek egyértelműen valósnak tartják, az illúziójátékok és az irodalmi művek „világait” ezzel szemben egyszerre valósnak és nem-valósnak.

De hogyan lehetséges ez? Hogyan lehetünk ugyanarra vonatkozólag egyszerre két ellentétes nézeten? Még ha feltételezzük is, hogy e két egymásnak ellentmondó ítélet különböző eredetű, ha a naiv hitet lelkünk mélyebben fekvő rétegére vezetjük vissza, a kritikus tudást pedig egy magasabban elhelyezkedő későbbi szintre, a probléma akkor is fennmarad, hogy ti. hogyan tudna egymással szembenálló, egymással ellenkező két dolog ugyanabban az élményben megférni egymással. Ez a probléma három különböző megoldási kísérletet inspirált. Egyesek a gordiuszi csomót egyszerűen szétvágták azzal az állítással, hogy a művészi illúzió esetén egyáltalán nincs szó ellentmondásról, ellenkező nézetek együttlétéről. Ezt az álláspontot két különböző változatban képviselték. Az első értelmében itt sem valóság-tudatról, sem nem-valóság-tudatról nem lehet beszélni: „A művészet világa” – írja például Richard Müller-Freienfels – „a-reális, [...] kívül áll a gyakorlat valóság-értékelésén” (Müller-Freienfels, 1922: 1/79). Vagy Helge Lundholm szavaival: „Az esztétikai létezőket, melyeket esztétikailag élvezzünk, valóság-érdekeltségünkől függetlenül szemléljük.”<sup>9</sup> (Lundholm, 1941: 98;

<sup>9</sup> Balogh Piroska fordítása.

Lundholm, 1936: 189). Ez a nézet annyiban alkalmasint megállja a helyét, hogy a művészettel szembesülve soha nem – vagy legalábbis hosszasan soha, csak átmenetileg – válik vita tárgyává bennünk a kérdés, hogy az, amit megélünk, valós-e vagy sem. De ez éppen azért van így, mert *tudjuk*, hogy nem valós. Hogy ennek a tudásnak, csakúgy, mint a vele szembenálló hitnek ebben az illúzióban jelen kell lennie, hogy a résztvevő lelki mozzanatoknál kettősségről, és nem valami harmadik esetről van szó, azt immár megmutattuk.

A másik változat szerint, amelyet Eva Schaper (Schaper, 1978) tett közzé, van ugyan valóságtudat a fikcionalitás megélésében, mert az érzelem valóban hitet tételez fel, de ez a hit nem maguknak a fikcionális alakoknak a valós voltára vonatkozik, ezért nem is ütközik az azok nem-valós voltára vonatkozó tudással. Schaper szerint nagyon is lehetséges, hogy higgyünk Anna Karenina szenvedésében, és így részvétellel illessük azt, anélkül, hogy magának Anna Kareninának a valóságosságában hinnénk (Schaper, 1978: 38f). Ezt a lehetőséget azonban Schaper nem bizonyítja be. Pusztán fogalmi megkülönböztetések alapján azonban nem lehet szükségszerűen reális szétválaszthatóságra következtetni. Tapasztalásunk pedig épphogy e két „hit” elválaszthatatlanságát igazolja: azt tudniillik, hogy nem absztrakt, személytől független szenvedéssel érzünk együtt, hanem szenvedő *személyekkel*. Először is azonosítjuk magunkat egy konkrét személlyel (ami egyfajta, bárhogya is definiálandó hitet tételez fel a létüket illetően), és csak ezután érzünk együtt velük és irántuk. Hogy a rokon- és ellenszenv mennyire személyre irányul, azt mutatja a megszemélyesítés jelensége: például a terhünkre lévő tárgyaknak hajlamosak vagyunk álnokságot tulajdonítani.

Hogyan képzeljük el azonban magunknak a valóságtudat és a nem-valóságtudat e kettősségét? Konrad Lange (és ez a második alapvető megoldási kísérlet) időbeli egymásutániságot feltételezett. „Pontosan ugyanakkor, amikor hagyom magam megtéveszteni, nem lehetek a tévedés tudatában, és pontosan ugyanakkor, amikor a tévedéssel tisztában vagyok, nem hagyhatom magam megtéveszteni.” A művészet megélése tehát csak mint „váltakozás” képzelhető el „megtévesztés és meg-nem-tévesztés, illúzió és valóságmegismerés között” (Lange, 1907: 257, 263).<sup>10</sup>

Hogy az illúzió érintetlen állapotai alkalomszerűen helyet adnak az előtérbe lépő nem-valóságtudatnak, az bizonyosan nem tagadható. Kétséggkívül kérdéses azonban, hogy ez „állandó váltakozásként” (Lange, 1907: 263), „szüntelen oszcillálásként” jelölendő-e meg, hogy nem túlzásról van-e szó, amikor például Hyppolite Taine a színházlátogató reakcióit a következőképpen írja le: „Hisz egy percig, aztán megszűnik hinni, azután ismét hinni kezd, és ismét felhagy vele [...]. Ez láncot képez fékezéseknek alávetett hitbéli aktusokból” (id. Müller-Freienfels, 1922: 80).

<sup>10</sup> Egy korábbi könyvében Lange arról beszél, hogy „állandóan ide-oda ingadozunk valóság és látszat, komolyság és játék között” (Lange, 1895: 22).

Az utóbbi időben Wolfgang Iser is hasonlóképpen gondolkodik: szerinte az olvasó állandóan „oszcillál [...] az illúzióképzés folyamatában, melyet ő maga foganatosít elfogódottság és megfigyelés között. Megnyitja maga előtt az idegen világot, anélkül, hogy foglyává válnék” (Iser, 1975: 266). De Iser talán itt az esztétikai és elméleti beállítódottság közötti oszcillációra gondol, mely egész biztosan nem kérdőjelezhető meg, és nem az „elfogódottságon” belüli oszcillálásra.

Súlyosabb ellenvetés viszont az, hogy ez az elmélet végső soron az abszolút illúzió állapotait tételezi fel, hiszen Lange kifejezetten azt állítja, hogy az illúzió fázisaiban *megtévesztetjük* magunkat. De még ő is elismeri máshelyütt, hogy az ábrázolt világot illető tudás belejátszik az illúzióba, „még ha csak az emlékezet formájában is” (Lange, 1907: 275). Az emlékezet bevonása azt jelenti azonban, hogy Lange az ilyen pontokon is foglya maradt eredendő gondolati sémájának, az időbeni egymásutániságnak, hiszen emlékezni csak arra tud az ember, ami korábban a tudatában volt, de abból – az emlékképtől eltérően – már teljességgel eltűnt.

Ezzel szemben valószínűnek tűnik (és ez a harmadik megoldási kísérlet), hogy ez a tudás nehezen körülírható módon állandó jelleggel, még a legnagyobb belefeledkezetttség fázisaiban is áthatja a naiv hitet. Samuel T. Coleridge ebben az összefüggésben „a hitetlenség szándékos felfüggesztésének” (Coleridge, 1962: 169)<sup>11</sup> jelenségét említi, azaz: bár a hitetlenség a tudatból nagyon is el van távolítva, de „valahol”, valamilyen módon mégis „jelen” van. E jelenlét módját úgy gondolta el, mint egy közelebbről meg nem határozott tudást, amellyel szemben a „poétikus hit” érzelmi jellegű.<sup>12</sup> Franz Grillparzer szerint a valóságnak tartás állapotát „egy homályos (majdhogynem azt mondtam: tudattalan) tudat kíséri” (id. Lange, 1907: 261). A „kíséri” szó azt mutatja, hogy ő is azon a nézeten van, mely szerint a tudás a valós helyzetet illetően állandóan jelen van; ám a tudattalan tudat paradoxona azt árulja el, mily nehezen ragadható meg ez a jelenlét. Eduard von Hartmann a kérdéses tudást „tudatelőttesként” írja le, mint olyasvalamit, ami „a közvetlen tudattartalom túl” helyezkedik el (Hartmann, 1888: 2/34). Johannes Volkelt szerint „abszolút kívül marad” (Volkelt, 1927: 1/495). Karl Groos nem annyira tudásról beszél, hanem inkább egy „objektíve helyes beállítódottságról” (Groos, 1902: 225), és ezt Moritz Geiger mint „nem-komoly-beállítottságot” jellemzi. „Az ilyen beállítottság”, fűzi hozzá Geiger, „megmarad a tudat háttérében akkor is, ha *nem* vagyok *kifejezetten* annak a tudatában, hogy az ábrázolt dolgok nem valós létezők” (Geiger, 1914: 194).

Roman Ingarden megkísérli az irodalmi valóságélményt nyelvi oldala felől megragadni, amennyiben egy irodalmi mű kijelentő mondatait kvázi-ítéletekként jellemzi. Ítéletek ezek, amennyiben valamit állítanak, „egzisztenciálisan tételez-

<sup>11</sup> Balogh Piroska fordítása.

<sup>12</sup> „We know the thing to be a representation, but we often feel it to be a reality” (idézi: Wellek, 1959: 430, 679).

nek”; azonban pusztán kvázi-ítéletek, amennyiben ezen állító funkciójuk „módosítva” van (Ingarden, 1972: 187). Ez a módosulás Ingarden szerint a következőkben áll. A tényállások, melyeket egy irodalmi mű „megtervez”, „kihelyeződnek ugyan a valóságba, és ott tételeződnék”, ám részünkről „annak a tudata nem szűnik meg”, hogy ezek „ránk utalt” tényállások. Ami annyit tesz: „ezt a tételezést és kihelyezést [...] nem teljes *komolysággal* foganatosítjuk, hanem csak ezt a komolyságot *tettető* módon. Ezért [az irodalmi tényállásokat, illetve tárgyakat] csupán reálisan egzisztálóknak *nevezzük*, anélkül, hogy azokat realitásjelleg itatná át. A valóságba való kihelyeződés ellenére emiatt [az irodalom] tényállásai egy magukban való világot alkotnak” (Ingarden, 1972: 178). Ami ezeket a tényállásokat jellemzi (és itt alapijában véve a valóságtudat és a nem-valóságtudat különös összejátszásáról van szó), az egy „villódzás a világba való kihelyezettség, a mégiscsak *bárhol is* lebegve maradás és a valóságban igazából nem-meggyökerezni-tudás között” (Ingarden, 1972: 178).<sup>13</sup>

Hogyan tudjuk közelebb hozni magunkhoz ezt a nem kifejezett tudást (Geiger), ezt az el nem tűnő tudatot (Ingarden)? Folyamodhatunk térbeli metaforákhoz, és azt – mint Geiger teszi – a tiszta tudat háttérében, vagy szélén helyezhetjük el, vagy beszélhetünk a tudatosság alacsonyabb *fokáról*. Célravezetőbbnek látszik azonban analogikus élménymódokat keresnünk, és így a kevésbé ismertet egy ismertebb jelenség segítségével világítjuk meg. Ilyen analógia pedig kínálkozik minden ismertként szemlélt dolog artikulálatlan fogalmi alárendelésében. Ha például belépünk egy könyvtárba, körülnézünk, és ennek során hallgatólagosan „megállapítjuk”, hogy a falakon körös-körül könyvek vannak, akkor a szemlélt dolog fogalmi meghatározását nem foganatosítjuk nyelvilleg vagy gondolatilag artikulált, azaz teljesen tudatos formában, hanem pusztán a tudatosság egy alacsonyabb fokán. A tudás a szóban forgó tárgyak fogalmi hovatartozását illetően szemlélődésünkhöz hozzá tartozik, és bármikor mobilizálható: mihelyt felmerül a kérdés, miféle tárgyak azok, válaszukn készen áll. Ugyanígy alkalmasint az illüzi-

<sup>13</sup> Az ingardeni kvázi-ítélet fogalmán gyakorolt kritikához l. Hamburger, 1968: 24–28. Ingardennek ezen gyakorolt kritikájához l. Ingarden, 1972: 184–192. A vitára nem kevésbé kritikusan reflektál: Gabriel, 1975: 52–63. Szemmel láthatóan Ingardentől függetlenül jut John R. Searle is hasonló eredményre: a fikcionális szövegek szerzői szerinte „csak úgy tesznek, mintha állításokat foganatosítanának” („the author of a work of fiction pretends to make an assertion”), anélkül, hogy becsapni szándékoznának minket (Searle, 1975: 325, 324). E szerzők úgy tesznek, mintha léteznének tárgyak, melyekre beszédaktusaik vonatkoznak. („It is the pretended reference which creates the fictional character and the shared pretense which enables us to talk about the character” – Searle, 1975: 330). Hasonló értelemben (a recipienst illetően) nyilvánul meg Kendall L. Walton is: „hog y tegyünk, mintha állítanánk valamit (például, hogy Tom Sawyer részt vett a saját temetésén), az azt jelenti, hogy szereplői vagyunk egy elhitetésre építő játéknak [...], amelyet [az olvasó] játszik a regénnyel, és amely játékban a regény egyfajta propellerként működik.” („To pretend to assert something [for instance, that Tom Sawyer attended his own funeral] is to be an actor in a game of make-believe [...] which [the reader] is playing with the novel, a game in which the novel serves as a prop” – Walton, 1978: 21).

ónál: mihelyt az ábrázolt világ ontológiai státusza a kérdés, tudásunk annak nem-valós voltát illetően az artikulált tudatiság szintjére emelkedik; amikor azonban nem éppen az iránt érdeklődnek, és az illúziót egyéb módon sem zavarják, ez a tudás „kint” marad (Husserl, 1973: 84). Ha egy kockát látunk, akkor reálisan csak három oldal van számunkra adva, ennek ellenére implicite tudjuk, hogy e három oldalnál többitől áll. Ez a többlet, a kockaalak szemléletes kiegészítése, csupán „ideálisan” van adva a számunkra, avagy – amint ezt Husserl sokatmondóan megfogalmazza – csak vele együtt, vagy hozzágondoljuk (Husserl, 1973: 19f, 24, 118, 126 et passim). Ám a hozzágondolás nem korlátozódik az észlelt dolgok szemléletes kiegészítésére. Minden elgondolthoz hozzágondoljuk annak mibenlétét is, így a három oldalhoz nemcsak a hiányzókat, melyek ezeket egy kockává egészítik ki, hanem a „kocka” meghatározást is; ahhoz, amit egy olvasóterem polcain megpillantunk, hozzágondoljuk nemcsak például a könyvlapokat is, melyeket ténszerűen, „reálisan” nem látunk, és melyek számunkra effektíve nem adóttak, melyekről azonban – implicite – ennek ellenére is tudunk, hanem hozzágondoljuk ezt az „eidetikus” (nembéliséget meghatározó) meghatározást is: „könyvek.”

Ugyanebben az értelemben beszélhetnénk arról Husserl terminológiájával élve, hogy egy fikcionális tárgy „össz-értelme” (mindaz tehát, amiként mi azt megéljük, tehát az „össz-gondolt”) éppen úgy az aktuálisan adottból, az explicite gondoltból és a pusztán ezzel együtt-, avagy hozzágondoltból tevődik össze, mint a reálisan valós tárgy értelme. Az explicit elgondolthoz itt is – mint a reálisan valós tárgynál – hozzátartozik a megélt dolog *valóságos volta*, a naiv hit vagy a valóságtudat teremtményeként. A lényeges különbség azonban abban áll, hogy az implicite elgondolthoz itt a fikcionálisan megélt nem-valós volta is hozzátartozik. Az ítéletet tehát, mely szerint a szóban forgó tárgy nem reálisan valós, a nem-valóságtudat e „produktumát” ilyenformán általában hozzágondoljuk a fikcionális tárgyhoz. Ezzel az átfogalmazással azonban nem pusztán egy újabb cédulát akasztunk az illúzió jelenségének a nyakába, hanem egyben világossá is válik, hogy az explicite és implicite elgondoltnak e kettőssége (itt: az aktuálisan megélt valóságosságnak és a legtöbbször pusztán vele együtt gondolt nem-valóságosságnak a kettőssége) nem valamiféle rendkívüli dolog, hanem valamennyi rá-gondolásunk, végső soron a tudatunk sajátossága. „Ebben a minden tudatosságban rejlő önmagántúlmenően-gondolást” – így Husserl – „mint annak egy lényeges mozzanatát kell megpillantanunk” (Husserl, 1973: 84). Ezzel kimutattuk, hogy az irodalmi illúzió nem képez kivételt, hanem – formailag szemlélve – nagyon is beilleszkedik az egyéb tudati jelenségek közé, azaz „természetes.” Ennek ellenére annyiban mégis egyedülálló eset, amennyiben az, amit a fikcionális tárgyhoz hozzágondolunk – tudniillik annak nem-valós volta –, az explicite hozzágondolt egy mozzanatának, mármint a valóságosságának ellentmond. Ilyen ellentmondást a reálisan valós tárgyak értelme, a reális dolgokat illető hozzágondolások nem mutatnak fel,

illetve, ha mégis felmutatnak, akkor nem nyugszunk, ameddig azt látszatként le nem lepleztük, és ezzel meg nem szüntettük.

Ha például az a benyomásunk, hogy egy szék magától ide-oda mozog, azaz, ha az explicite elgondolt, vagyis a mozgás az impliciten elgondoltnak, vagyis a szék-mivoltnak ellentmond, akkor ennek a végére akarunk járni, amíg meg nem állapítjuk vagy azt, hogy egyfajta tolószékről van szó, vagy hogy nyilván hallucináltunk. Ezáltal utólag bebizonyosodik vagy az, hogy a lényegmeghatározás (ez egy közönséges szék), vagy hogy az érzékelés (ez a szék mozog), tehát vagy az implicit, vagy az explicit elgondolt téves volt, és az ellentmondásról kiderül, hogy csak látszólagos.

A fikcionális tárgy valóságosságát illető „ítéleteinknek” itt megállapított ellentmondó volta az illúzió jelenségét ugyan paradoxszá, nehezen értelmezhetővé teszi, az ellentmondás maga azonban nem válik ezáltal lehetetlenné, pusztán gondolati tárgygyá. Ennek a megállapítása nem foglal *ellentmondást* magában. A valóság és a nem-valóság állítása egymásnak ugyan ellentmond, amennyiben mindkettő ugyanarra vonatkozik. De szigorúan véve (eredeti benyomásunk dacára) ezek nem egyazon élmény részei. Az egyik ítéletet – mint láttuk – explicite, a másikat impliciten „hozzuk meg.” Csak ha ugyanakkor, ugyanazon ítélet ugyanazt a tárgyat egyforma explicitiséggel tartaná valósnak és nem-valósnak, illetve, ha ezt *állítaná*, akkor lenne ez az állítás szükségszerűen téves. Ily módon az irodalmi illúzió nál egy nagyon is lehetséges, de semmiképpen sem mindennapi és egyszerű, hanem valóban komplex és paradox „gondolati-valaminek-tartással” van dolgunk.

Az eddig kifejtettek könnyen olyan benyomást kelthetnek, mintha az irodalmi illúzió esetében csak vagy-vagyról lehetne szó. Vagy létrejön, vagy nem jön létre, és utóbbi esetben kizárólag a nem-valóságtudat uralma alatt lennénk – akárcsak a leleplezett megtévesztések esetében. Azaz: ha mindig differenciálatlanul vagy csak naiv hitről, vagy csak kritikus tudásról akarunk beszélni, azt hihetjük, hogy a naiv hit egy meghatározott állandó, ami vagy adva van, vagy nincs adva, de fokozatokat nem ismer. Ez a nézet téves; mindannyiunk irodalmi tapasztalata ellentmond neki.

Valójában a helyzet úgy áll, hogy e hit különböző erősségű lehet, azaz a fikcionálisan élénk tárt dolog valós jellege különböző mértékben lehet ilyenként meghatározott. Azt, ami fikcionális, nem mindig vesszük azonos mértékben komolyan (még ha soha nem is vesszük azt abszolút komolyan). Vagy ahogy ezt Edward Bullough megfogalmazta: a lelki távolság a magunk és a fikcionális világ realitása között, azaz a mi „hitetlenségünk” különböző mértékű lehet (Bullough, 1912: 94ff).<sup>14</sup> Ráadásul a hitetlenség foka változhat a recipienstől és a műalkotástól függően is. A távolság minden bizonnyal másmilyen egy tizenkét éves és egy

<sup>14</sup> Kritikus beállítódottságot a lelki távolság fogalmával szemben, mely azonban az itt kiemelt aspektust nem érinti, az olvasó egyebek között az alábbi tanulmányban találhat: Price, 1977: 411–423.

húszéves, egy művelt és egy kevésbé művelt, egy fokozottabb érzékenységgű és egy inkább flegmatikus vagy túlnyomórészt racionális beállítottságú befogadó esetében. Tehát: a távolság variálódik életkor és embertípus szerint. A műalkotás felől nézve a távolság, illetve annak ellentéte, a hit elvileg más mértékű aszerint, hogy a fikcionális világ szándéka szerint evilági vagy más-világi. Hitünk erősebb, ha a kérdéses művészi világ axiómája a következőképpen hangzik: „Ez a világ olyan, mint a miénk: ebben a világban csak az lehetséges, ami a realitásban is az.” Gyengébb viszont, mihelyt nyilvánvalóvá válik, hogy az elébünk tárt világ szándéka szerint nem olyan, mint a miénk, és hogy benne olyasminek is lehetségesnek kell lennie, ami a mi világunkban lehetetlen, vagy legalábbis igen valószínűtlen. Következésképp gyengébb e hit egy vígjáték vagy egy mese, mint egy tragédia vagy egy realista elbeszélés esetében. A különbség különösen erősen érzékelhető, ha ugyanazon művön belül az evilágiság más-világiságba csap át: ilyenkor a távolságnövelést gyakran mint önálló, többé-kevésbé a környezetétől elütő aktust éljük meg. Ez történik például Kafkánál azoknál a szöveghelyeknél, melyeknél hirtelen tudatossá válik bennünk, hogy a világ, a kezdeti látszat ellenére, szándéka szerint álmvilág. Így például a következő töredékben:

Tiszta és hűvös őszi este van. Bizonytalan mozgású, ruházatú és körvonalú ember lép ki a házból, és jobbra akar fordulni. A kapu egyik oszlopánál régi, bő női kabátban áll a házmesterné, és odasúg neki valamit. Az ember elgondolkodik egy pillanatig, de azután megrázza a fejét, és továbbmegy. Miközben áthalad az útesten, figyelmetlenségéből a villamos útjába kerül, s az elüti. Fájdalmában kicsire húzza össze az arcát, és annyira megfeszíti az összes izmát, hogy miután a villamos elmegy, alig tudja újra ellazítani.<sup>15</sup>

## 1.5. Az irodalmi illúzió esztétikai funkciója

Az irodalmi illúzió, a fikcionális világok egyenetlen, önmagának ellentmondó valóság-minősítése elsőrangú irodalomesztétikai jelentőséggel bír. Nem azért, mert elengedhetetlen feltétele annak, hogy bennünk kvázi-praktikus érzések keletkezzenek. Inkább más okoknál fogva válhat fontossá. Így például gyakorlati okoknál fogva: az író a gyakorlati célt, melyet művével egyebek mellett elérni kíván (pl. egy világunkra vonatkozó „üzenet” közvetítését) csak azon keresztül

<sup>15</sup> Fordította Főrész Gergely. Az eredetiben: „Ein Abend im Herbst, klar und kühl. Irgend jemand, undeutlich in Bewegungen, Kleidung und Umriß, tritt aus dem Haus und will gleich rechts abbiegen. Die Hausmeisterin in einem alten weiten Damenmantel steht an einer Säule des Tores gelehnt und flüstert ihm etwas zu. Er überlegt einen Augenblick, schüttelt dann aber den Kopf und geht. Beim Überschreiten der Fahrbahn kommt er aus Unachtsamkeit der Elektrischen in den Weg und sie durchfährt ihn. Im Schmerz zieht er sein Gesicht klein zusammen und spannt alle Muskeln so, dass er, nachdem die Elektrische vorüber ist, die Spannung kaum wieder lösen kann.”



tudja megvalósítani, hogy szimpátia- és antipátia-érzéseket kelt bennünk. Az általa teremtett világban – durván leegyszerűsítve – a „gonoszokat” gyűlölnünk, a „jókat” szeretnünk kell, hogy úgy érezzünk, mint ő. Továbbá a kvázi-praktikus érzelmek (és ezen keresztül az illúzió) pszichológiai okoknál fogva is fontosak lehetnek. Az irodalom egyik funkciója az, hogy közelebb vigyen bennünket az emberlét totalitásához, egy olyan ember eszményéhez, aki valamennyi adottságát megvalósítja, aki élete folyamán mindazon érzelmeit, melyekre egyáltalán képes, aktualizálja, ténylegesen át is érzi. Mivel azonban személyiségünk és megélt szituációink egyoldalúsága gátat emel bennünk ezen eszmény megvalósítása ellen, az irodalom specifikus pótlékkal szolgál nekünk: több olyan érzést, melyeknek aktualizálására a saját megélt életünkben soha nem lenne meg a lehetőségünk, az irodalomban ábrázolt vagy élénk tárt figurákért és velük együttérezve mégiscsak megélhetünk, még ha átformált és tompább is ez az átélés. Ráadásul ez megtörténhet nem vagy nemcsak valamely absztrakt eszmény érdekében, azaz azért, hogy olyanná lehessen az ember, amilyen lehetne vagy lennie kellene, hanem (egyebek mellett) „pszichohigiénikus” célok érdekében is. Úgy látszik, „egészségesebb”, lelki egyensúlyunk számára kedvezőbb, ha az, amire hajlamunk van, valóssá is válik, ha pszichikai funkcióink időnként ténylegesen működhetnek is.

Kvázi-praktikus érzéseink tehát rendelkezhetnek mind praktikus, mind pszichológiai jelentőséggel, és ha az ilyen praktikus és pszichológiai célok ténylegesen meg is valósulnak, az többek között az irodalmi illúzióknak is köszönhető. De ennek az illúzióknak – mint említettük – kiemelkedő esztétikai funkciója is van. Amennyiben ugyanis az irodalmilag élénk tárt világot valóságosnak tartjuk, annyiban egyben önállónak, önmagában megállónak is tartjuk, ami nemcsak a művésznek köszönhető, s nem csupán általa meghatározott úgy, amiként meg van határozva, hanem ami azért létező, mert *van*, és azért éppen ilyen, mert *önmagánál fogva* pontosan olyan, amilyen. Ám ez annyit tesz: az az önellentmondást hordozó hit, mely szerint az élénk tárt világ valóságos, egyben olyan, szintén önellentmondást hordozó hit is, amelynek értelmében ez a világ csak önmagától, csak belülről meghatározott, más szóval *szabad*. És minden bizonnyal éppen ez a megjelenő (látszólagos és érzékelhető) szabadság az, ami az esztétikumnak, esetünkben a látszat esztétikumának a lényegét kiteszi, tehát az illúzió révén mindig egy darab esztétikum válik „valósággá”.<sup>16</sup>

Az illúzió e háromszoros (praktikus, pszichológiai, de mindenekelőtt esztétikai) jelentősége miatt, és mivel pusztán a mi illúzió alkotására irányuló késztetésünk önmagában korántsem hozza létre, és – magára hagyva – azt nem is tartja fenn, az irodalmi művészet feladatainak egyike az, hogy illúzióinkat erősítse és előmozdítsa.

<sup>16</sup> Ehhez a Schillerre és Hegelre visszavezethető hipotézishez és annak művészetelméleti igazolásához l. a következő műveket: Horn, 1969; Horn, 1977; Horn, 1980; valamint Horn, 2017.

## 1.6. Az illúziókeltés néhány módszere

A következőkben három eljárást szeretnék röviden jellemezni, amelyek mindegyike azt a célt szolgálja, hogy a fikcionális szöveg valós jellegét megszilárdítsa, annak nagyobb súlyt kölcsönözzön, a lelki távolságot csökkentse, és az illúziót erősítse. A leírás során nem törekszem sem teljességre, sem pedig az idevágó eljárások rendszerezésére.

Egy meglehetősen külsődleges, de régi és igen elterjedt módszer az, hogy a fikcionalisat a dokumentumszerűség fikciójával veszik körül, azaz az olvasót – rendszerint az előszóban – arról biztosítják, hogy a továbbiakban valami tényszerűnek, ténylegesen megtörténtnek a közvetítése történik. Ennek kapcsán a szerző legtöbbször nem szorítkozik egyszerű verbális jelzésre, hanem állítólagos dokumentumokra hivatkozik, melyek valamilyen módon a keze ügyébe kerültek, és mint ilyenek kezeskednek az általa elmondandók „történetiségeért”, fakticitásáért. Jean-Paul Sartre *Az undor* című regényében, azaz még 1938-ban is ennek a módszernek az alkalmazását látjuk. Itt *A kiadó megjegyzése* cím alatt a következő sorok olvashatók: „E feljegyzéseket Antoine Roquentin írásai között találtuk. Változtatás nélkül közöljük őket.” Sartre még arról is gondoskodik, hogy filológiai, szövegkritikai fáradozások látszatát keltse. Így például ugyanebben a *Megjegyzésben* felvet egy keltezési problémát: „Az első lapon nincs keltezés, de okkal feltételezhetjük, hogy ez a feljegyzés néhány héttel korábbi, mint a tulajdonképpeni napló, tehát legkésőbb 1932 januárjának elejéről való.” Ugyanezen az első oldalon azután két hézag is van a szövegben, melyeknek magyarázata lábjegyzetekben található. Az elsőt illetően a következőt olvassuk: „Egy kihagyott szó”; a másodikról ez áll: „Egy szó törölve (talán »erőszakolni« vagy »erőltetni«); a másik szó, amit Roquentin fölébe írt, olvashatatlan” (Sartre, 1965: 7, 9).<sup>17</sup> Ezek mind olyan részletek, melyek igazi kéziratok jellemzői; az utalás rájuk, akárcsak a filológiai eljárások, mindaz, amit Sartre itt működtet, megerősít minket a hitünkben, hogy ennek az apparátusnak az alapjaként tényleg létezik egy kézirat.

Az illúziókeltés egy másik módszere abban áll, hogy ugyanazt a tárgyat több kontextusban jelentetik meg. Így például Goethe *Hermann és Dorothea*-jában a fogadás felesége így szól az urához:

Apjuk, nem adok túl könnyen régi vásznon!  
Tenger haszna annak, s nem kapni pénzért sem,  
Mikor szükség van rá, de nem bánom mégsem.  
Hogy küldöttem jót is: ágyneműt, ingeket,  
Meztelen maradt ott, mondják, sok agg, gyerek.  
Talán megbocsátod: szekrényed kifosztva,  
Nem lelsz benne régi háló-kabátodra,

<sup>17</sup> Réz Pál fordítása.

Mely finom kartonból vala gonddal varrva;  
Melegen bélelve, ind virágok rajta.  
De viseltes volt már, kiment a divatból.

(I/23–31)<sup>18</sup>

A negyedik ének egy jelenetében Hermann az anyjával, ugyanazzal a fogadónéval beszélgetve ugyanezt a kabátot, sőt annak elajándékozását is újfent szóba hozza:

Játszó társaimtól sokat is szenvedtem,  
Jámbor jó szívemért gúnyjok tárgya lettem.  
Boszulatlan ért is nem egy dobás, ütleget;  
De ha jó atyámból csúfosan gúnyt űztek;  
Ha vasárnap komoly, ünnepélyes arccal  
Jött ki a templomból s lépdelt elő halkal;  
És ha gúnyolódva nevettek, ha látták  
Szalagos sipkáját, virágos kabátját:  
Kezemet ilyenkor szorítám ököltre,  
Dühvel rájok estem, vakon ütve, törve,  
Se láték, se hallék, volt ordítás, láрма,  
Vérbe köpült orral eredtek futásra.

(IV/162–171)<sup>19</sup>

Még e párbeszéd előtt megéljük, ahogy az anya – Hermannt keresve – felmegy a dombra, ahol őt később Hermann valóban meg is találja:

Ajtót nyit s a száraz árkon is átjutva  
Kiért a szőlőhegy alatt menő útra,  
Verőfényes lankán hág mindig a mesgye,  
Ezen megy, szívében mélyen örvendezve.  
Látván a gerezdek duzzadozó rendit,  
Mit se a lomb, se a galy eltakarni nem birt.  
Középen haladt egy lugastól fedett út,  
Az ember egyszerű kőlapokon feljut.

(IV/22–28)<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Hegedűs István fordítása.

<sup>19</sup> Hegedűs István fordítása.

<sup>20</sup> Hegedűs István fordítása.

Amikor négy énekkel később Hermann Dorotheát nőül veszi, még egyszer megjelenik a megmunkálatlan lapok ugyanezen részlete:

Fölálltak s a búza között alászálltak,  
Örülve szívökben az éji világnak,  
S a szőlőbe értek sötét, mély homályba.  
Itt a fedett úton mentek alászállva  
Durva kőlapokon – ez vala a lépcső –,  
Halkal lép Dorottya, vigyázva kezét ő.

(VIII/80-84)<sup>21</sup>

Ha ily módon egy tárgy, mellyel egy korábbi összefüggésben (korábbi szintén, korábbi epizódban, más szereplői körben) már találkoztunk, egy későbbi összefüggésben újra felmerül, akkor ennek kapcsán két dolog történik. Egyfelől az illető tárgy az új kontextusban félreismerhetetlen meghittségi minőséggel felruházva jelenik meg, ami alapjában véve olyasvalaminek a meghittsége, amit mint „valósat” már a korábbi kontextusban elfogadtunk. E meghittségi minőség közvetítésén keresztül a tárgy a maga immár biztosított hitelességét, sőt – abban megszüntetve-megőrizve – a maga egész eredeti kontextusának a hitelességét magával hozza az új kontextusba. A korábbi illúziós tér (szintér, szereplői kör, epizód) ily módon az újra megjelenő tárgy révén hozzájárul az új illúziós tér megszilárdításához. Másfelől viszont ennek az ellenkezője is lezajlik: pontosan azáltal, hogy a meghitt tárgy immár mások előtt is megjelenik, mások is regisztrálják, megélik és verbalizálják, még tovább nő a hihetősége. Ugyanis – így következtetünk nem-tudatosan – csak a reálisan létező dolgok adottak azoknak a számára is, akik egy bizonyos körön kívül állnak, épp mivel nem kizárólag bizonyos személyek (például egy meghatározott kör tudatai számára) számára létezők, hanem ömagukban állva léteznek. Az új illúziós tér meghálálja a maga hihetőségének a fokozását az újonnan érkezett tárgynak azon keresztül, hogy ő is fokozza annak hihetőségét a maga részéről. Ezen keresztül azonban még több is történik: a valós jelleg erősödésével az adott tárgy vonatkozásában az egész ábrázolt világ valós jellege is megerősödik, mivel – így következtetünk – ami valós dolgot „tartalmaz,” annak magának is valósnak kell lennie.

Ennél a második módszernél voltaképpen a többszörös perspektíva eljárását érhetjük tetten. Valami hihetőség-többletre tesz szert azon keresztül, hogy nemcsak egy, hanem több perspektívából is megélik. Az újabb kontextusban megélőnek ez a hitelesítő ereje (például Hermanné a fenti második és a negyedik Goethe-idézetben) azonban feltételezi azt, hogy benne már hiszünk. Hogyan válik azonban egy *személy* hitelessé? Ez fontos kérdés, mivel az egyes személyek nemcsak

<sup>21</sup> Hegedűs István fordítása.

tárgyakat tudnak hitelesíteni, hanem az ő feladatuk a fikcionális világ egészét valós szerűvé tenni. Käte Hamburger szavaival: „az élet látszatát a művészetben egyedül az élő, gondolkodó, érző, beszélő én személyisége kelti fel bennünk” (Hamburger, 1968: 56).

A dokumentáltság fikciója és a többszörös perspektíva, azaz a polikontextualitás után elérkeztünk az illúziókeltés harmadik módszeréhez: a személyek hitelesítése révén elért illúziónöveléshez. Ez a hitelesítés azonban kétségtelenül nem olyan eljárások segítségével történik, melyeket tartalmilag jellemezni lehetne. Ez egyike azoknak a pontoknak, ahol a tennivaló a nyelvművész intuícióján és tehetségén múlik, nem létezik ugyanis semmilyen szabály, semmilyen átadható általános irányelv arra nézve, vajon hogyan kell megnyilvánulnia ennek vagy annak a fiktív személynek ebben vagy abban a helyzetben ahhoz, hogy meggyőzővé és hitelessé váljék. Az ember legfeljebb formálisan és meglehetősen semmitmondóan állapíthatja meg, hogy itt nyilvánvalóan a pszichoszemiózis és a szociálszemiózis reális törvényeit kell figyelembe venni, azaz azokat a törvényeket, melyek meghatározzák, hogy egy pszichikailag és szociálisan valamiként meghatározott, következésképp ilyen vagy olyan fajta ember a valóságban milyen jelekkel nyilvánul meg: vagyis, hogy miként gondolkodna, érezne, beszélne és cselekedne, ha reálisan létezne. Ez meglehetősen semmitmondó, mindenekelőtt azért, mert ezek a törvények nagyrészt nem explicitek és nem is explikálhatók. Ami természetesen nem akadályozza meg, hogy „tudásunk” legyen róluk, hiszen képesek vagyunk megítélni, hogy elfogadják-e őket vagy sem; és ami nem akadályozza meg azt sem, hogy a nyelvművésznak „tudomása” legyen róluk, már amennyire szereplői konkrét jeleinek megteremtéséhez erre szüksége van, méghozzá annyira átfogóan, mélyen és „pontosan” ismerje őket, amennyire az számunkra, nem-művészek számára lehetetlen. A megállapítás tehát, mely szerint a pszicho- és a szociálszemiózis törvényeit az írónak követnie kell, először is azért semmitmondó, mivel ezeket sem megfogalmazni nem lehet kimerítően, sem szükség nincs erre, mivel követésük és e követés megítélése intuitíve megy végbe, nem eleve feltételezett tételek alapján. Végül, de nem utolsósorban ezzel a megállapítással azért sem tudunk mit kezdeni, mert e törvényeket konkrét esetben épp a mindenkori psziché individualitása egyszerűséggé változtathatja, és az ilyenfajta egyszerűség általános törvényekből nem vezethető le. Más szóval: egy jó művésznél sohasem tudjuk előre megmondani, hogy figurái hogyan fognak megnyilvánulni. A jelek, melyeket elhelyez, meglepőek, de egyben meggyőzőek is, ami azt jelzi, hogy ezekben az egyszeri jegyekben a pszicho- és szociálszemiotikus törvények általánosságai megszüntetve-megőrizve mégis jelen vannak.

Ahelyett tehát, hogy módszereket határoznánk meg (mint a dokumentumszerűség fikciója vagy a polikontextualitás esetében), itt arra kell szorítkoznunk, hogy példászerűen felmutassunk eljárásokat. Vegyük példaként Kafka néhány töredékét, melyek illúziót keltenek bennünk: úgy véljük, bennük egy lélek van

adva számunkra, egy én-személy, noha valóban sincs jelen semmi, csak mi és összefűzött papírlapok, melyeket nyomdafesték borít. Olvassuk el elsőként a következő töredéket:

A Hotel Edthoferben laktam, Albion vagy Cyprian Edthofer, vagy éppen más, nem emlékszem vissza már a teljes névre, aligha lelnék rá a szállodára is újból, pedig jókora hotel volt, egyébként nagyszerű berendezéssel is, és pompásan vezették. Azt sem tudom már, miért, hogy alig egy hétnél tovább laktam ott, mégis folyton cserélgettem a szobáimat; ezért gyakran a szobám számát sem tudtam, s így, ha napközben vagy este hazatértem, a szobalánynál kellett érdeklődnöm épp akkori szobaszámom felől. Mindegy, a nekem számításba jöhető szobák mind ugyanazon az emeleten voltak, ráadásul azonos folyosón. Nem volt sok szoba, bolyonganom nem kellett. Netán csak ez a folyosó szolgált szállodai célokat, a ház többi része bérlakásoké, más egyebeké volt? Már nem tudom, talán akkor se tudtam, nem is törődtem vele. De hát nem is volt valószínű, a nagy házban nagy, egymástól messze fölerősített, nem világító, inkább vöröses-fakó betűkkel ott állt a hotel szó és a tulajdonos neve. Vagy csak a tulajdonos neve állt volna ott, az, hogy hotel, nem is? Lehet, s e megjelölés hiánya sok mindent magyarázna. De még ma, a tisztázatlan emlék világából is azt mondanám inkább, ott állt, hogy „Hotel”. Sok tiszt fordult meg a házban. Magam persze többnyire egész nap a városban voltam, rengeteg teendővel és rengeteg látnivalóval, nem volt hát sok időm, hogy a szálloda életét figyeljem, de tisztákat gyakran láttam ott. Persze volt a közelben egy laktanya, mindjárt, vagy tulajdonképpen nem is mindjárt, a hotel és a laktanya között a kapcsolódás másféle lehetett, mind lazább, mind szorosabb. Ezt ma már nem könnyű leírni, sőt akkoriban sem lett volna könnyű, nem is törekedtem rá komolyabban, hogy megállapítsam, annak ellenére, hogy a tisztázatlanság olykor nehézségeket okozott nekem.<sup>22</sup>

Itt egy olyan lelket élünk meg, amelynek alapvető tapasztalata alkalmasint abban áll, hogy e világnak és jelenségeinek a lényege (például a kapcsolat a hotel és a kaszárnya között) rejtett, vagy legalábbis annyira bonyolult, hogy az arra irányuló megragadási kísérletek során a nyelv elégtelensége erősen nyilvánvalóvá válik. Az egyetlen módszer, mely e lélek számára még nyitva áll ahhoz, hogy e lényeget nyelvileg megközelítse, az állandó önkorrekcióban, az árnyalásban áll: „Igaz, hogy a szomszédságban egy kaszárnya volt, *helyesebben* a kaszárnya egyáltalán nem a szomszédságban volt, a kapcsolatnak mind lazábbnak, mind szorosabbnak kellett lennie.” Vagy egy másik töredék esetében:

<sup>22</sup> Tandori Dezső fordítása.

Kénytelen vagyok, bármilyen szívesen mellőzném is, tovább terhelni önt, tolakvó ellenkezéssel – nem ellenkezéssel, addig én nem jutok el, csak ellenérzéssel –, amit a *Hallgatók emberrel* kapcsolatosan elkezdtem, még egyszer visszatérve a dologra. Az a beszélgetés akkor este; utóbb nagyon nyomasztott egész éjszaka, és ha reggel valami váratlanul közbejött véletlenség el nem tereli kicsit a figyelmem, egészen biztos, hogy nyomban írtam volna Önnek.<sup>23</sup>

A világ rejtélyessége az, ami mindig újabb megfogalmazásokra készítet, magyarázó kísérletekre, értelmező kísérletekre inspirál, sőt az új megfogalmazások voltaképpen az ilyesfajta mindig újból elkezdett értelmező kísérletek nyelvi lecsapódásai. Ezek a kísérletek arra, hogy a világ jelenségeit megmagyarázzuk, lényegét, alapokat megragadjuk, gyakran valóságos feltevések és ellenfeltevések felállításhoz és megvizsgálásához vezetnek, minek során e feltevések közül egynéhány, legtöbbször éppenséggel a maguktól értetődők, az elvárhatók, a normálisak már eleve kizáródnak, mint például a következő töredékben:

A városban mindegyre építenek. Nem azért, mintha bővíteni akarnák, nem, a város az igényeknek megfelel, hosszú ideje változatlan a terjedelme, sőt bizonyos szégyenlősség is van itt alkalmasint a nagyobbítást illetően, inkább korlátozások történnek, tereket és kerteket építenek el, régi házakra újabb emeleteket húznak, valójában viszont még ezek az építkezések sem jelentik a szüntelen építkezési tevékenység érdemi részét. Mert ez, hogy egyelőre így fejezzük ki magunkat, sokkal inkább a már meglévők biztosítását szolgálja. Nem mintha régebben rosszabbul építkeztek volna, mint ma, ezért a régi hibákat örökké javítgatni kéne. Bizonyos hanyagság – nehéz különbséget tenni, mi benne a könnyelműség, mi a sűrű vérű nyugtalanság – mindig is uralkodik nálunk, ám épp az építkezésen adódik a legkevesebb alkalma, hogy megnyilvánulhasson. A kőfejtők hazájában vagyunk, ugye, csaknem kizárólag kőből építkeznek, rendelkezésre áll még a márvány is, és amit az emberek munkájukból netalán kifelejtene, pótolja az anyag állhatatossága és rendíthetetlensége. És az építés módját tekintve nincsenek korbéli különbségek, kezdetektől ugyanazok az építési szabályok érvényesek, és ha a népléleknek megfelelően nem kerülnek is oly pontos betartásra, ez is változatlan egyformasággal történik, a régi építményekre csakúgy érvényes, mint a legújabbakra.<sup>24</sup>

Márpedig egy lélek, amely ily módon állandóan magyarázatra tör, feltételezéseket állít egymással szembe, olyan elméleti fantáziáról tesz tanúságot, amely

<sup>23</sup> Tandori Dezső fordítása.

<sup>24</sup> Tandori Dezső fordítása.

minden lehetséges – helytálló és nem helytálló – magyarázatot képes áttekinteni, s azok mindig a keze ügyében vannak; továbbá amely egyfajta mozgékonyssággal bír, melynek segítségével ugyanazt a jelenséget annak minden lehetséges oldala felől képes szemügyre venni. Minden lehetséges oldala felől – ez annyit tesz: az ellenkező álláspont felől is, és így az elméleti fantázia e mozgékonyága a kötetlenséget, a szabadságot is implikálja arra, hogy ellentmondásokon keresztül jusson előbbre, az imént állítottat megszorítólag tagadja, ezt a tagadást még egyszer relativizálja, és így tovább, mint a szép *Ez mandátum* című töredékben:

Természetem szerint csak olyan mandátumot fogadhatok el, melyet senkitől nem kapok. Ebben az ellentmondásban, mindig csak valamiféle ellentmondásban tudok élni. De nyilván: mint mindenki más; mert élve halunk, halva élünk. Ahogy például a cirkuszt vászon veszi körül, vagyis hogy senki, aki e vásznon kívül van, nem láthat semmit. Most azonban valaki kis lyukat lel a vásznon, s kívülről is láthat mégis mindent. Persze az is kell, hogy őt ott megtűrjék. Egy pillanatig mindannyiunkat megtűrnek így. Persze – a második persze – többnyire az ember így akkor csak az állóhelyesek hátát látja ezen a lyukon át. Persze – harmadik persze – a zenét mindenképp hallani, az állatok üvöltését is. Míg a végén az ijedségtől ájultan hullunk a rendőr karjába hanyatt, mivel ez a dolga szerint körbejárta a cirkuszt, aztán kezével a vállunkra veregetett, csak hogy figyelmeztessen minket, mennyire nem illő dolog ez a feszült bámulás, amiért semmit nem fizettünk.<sup>25</sup>

Ha mi mindezekben a prózaszövegekben egy lélekkel állunk szemben, ha az az illúzió, hogy egy valóságos én-személy beszél itt előttünk, akkor az azért van, mert Kafkának sikerült olyan jeleket találnia, melyek képesek egy állandóan teoretizáló, töprengő szubjektivitást meglepő és mégis meggyőző módon közvetíteni felénk. Egy „mozgásban tartott”, életteli lelket, melyet szüntelenül mozgásban tart a világ rejtélyessége, és amely önmagát is szüntelenül mozgásban tartja abbéli igyekezetében, hogy a dolgok rejtélyes lényegét gondolatilag, nyelviileg megragadja. Effajta jel például a nyelvről, annak elégtelenségéről való beszéd („Ma már ez csak nehezen írható le, sőt már akkor sem lehetett volna könnyű”, 270), az állandó ön-korrigálás („helyesebben egyáltalán nem a szomszédságban volt”, 269f; „nem is ellentmondás volt az [...] csak idegenkedés”, 276), a maguktól értetődő feltevések elvetése („Nem a kibővítés céljából”; „Nem mintha régebben rosszabbul építkeztek volna”, 266f), a dialektikus, tagadva-megőrző mozgás az „igaz”-ban, a „második igaz”-ban (302). Ezek mind egyes szavak vagy bizonyos gondolati alakzatok, melyeket utólag könnyen egy tűnődő, teoretikusan mozgásban lévő szubjektivitás meggyőző és meglepő jeleiként élünk meg, és tudunk felmutatni, anélkül azonban, hogy mi magunk képesek lennénk őket eleve egy ilyen lélek

<sup>25</sup> Tandori Dezső fordítása.



fogalmából vagy esetleg intuitíve megérzett szemléletes „képéből” „kikövetkeztetni,” „levezetni”, illetve egy ilyen fogalom vagy szemléleti kép alapján előre tudni. Mi, nem-művészek erre nem lennénk képesek, mivel a művészi tehetség egyik lényegi jegye és egyik titka, hogy intuitíve tud egy meghatározott fajtájú ember ilyenfajta törvényszerű megnyilvánulási módjairól, és képes arra, hogy azokat alkotó módon egyszerű, individuális jelekké partikularizálja.

A személyeket hitelessé tevő illúziókeltést – amint azt éppen most szemléletesen megéltük – csak példák útján tudjuk felmutatni, alapelveit azonban nem tudjuk tartalmilag meghatározott eljárások formájában fogalmilag meghatározni.

## 1.7. Az illúziórombolás módszerei és funkciói

Noha – mint ahogy már megmutattuk – a valóságtudat erősítésének, az illúziókeltésnek kiemelkedő irodalomesztétikai jelentősége van, gyakran ennek az ellentétét is megcélozza az író: az illúzió szétrombolását, a valóságtudat gyengítését, amikor az élénk tárt világ művi voltát az artikuláló tudat szintjére emeli, s így mintegy tematizálja.

Az, hogy az illúziórombolás egy esztétikailag fontos tendencia ellen irányul, semmiképpen sem szól az alkalmazása ellen. Először is, mert más jellegű nyereséget biztosít a számunkra, ami műélvezetünket növelheti (a művészetben, s így az irodalomban sem csak a szoros értelemben vett esztétikumot élvezzük!); másodsorban az illúziózavarás közvetett eszköze lehet az esztétikum létrehozásának; végül, de nem utolsósorban ezek az eszközök nem képesek az illúzió teljes szétrombolására. Ám ezeket az állításokat alább még szemléletessé kell majd tennünk.

Az irodalmi mű és a benne felidézett tényállások egymásutániséga felől nézve az illúziórombolás abban áll, hogy a kauzális lánc, amely az irodalmi mű egyes tényállásait rendszerint egymással összeköti, hirtelen megszakad. Elhangzik egy szó, lezajlik egy cselekedet, amely nincs „motiválva,” amely az ábrázolt világ törvényszerűségeiből nem vezethető le, s amely e világ logikájával már nem magyarázható meg.

Ilyen *non sequitur*, ilyen formális meglepetés például a rendező megjelenése Thornton Wilder 1938-ban írt darabjában, *A mi kis városunkban* (Wilder, 1969), melynek példáján az illúziórombolás néhány konkrét módszerét szemléletesen mutathatjuk be. A rendező vagy elbeszélő, aki voltaképpen a szerző képviselője, megjelenik, a színpadra lép, anélkül, hogy beilleszkedne a Grover’s Corners, New Hampshire fiktív világába.<sup>26</sup>

Az illúziórombolás egy második módszerével találkozunk a szerzőnek mint alkotónak a hangsúlyozása mellett azokban a helyzetekben, amelyekben a rendező

<sup>26</sup> A módszer részletesebb kifejtését lásd az eredeti német kötet 43–44. oldalán. [A szerk.]

rövid időre mellékszerepeket vesz át, például az idős Mrs Forrestét (Wilder, 1969: 27). Itt a színész (hiszen a rendező magától értetődően szintén színész) a közönség szeme láttára átalakul fikcionális alakká, a ezáltal ismét – de másképp, mint az előző módszernél – láthatóvá válik, hogy a fikcionális alakok világa mellett egy másik, egy „valósabb” is létezik, mely a fikcionálisat pusztán „játssza”.

További módszer, hogy viszony, mégpedig igazi, gyakorlati, emberi viszony létesül a fikcionális világ és a rendező világa között, amely elvégre maga is fikcionális, pusztán megjátszott világ. A rendező világa azonban abban különbözik Grover's Corners világától, hogy a mienkével, a közönség valós világával azonosnak *látszik* lenni. Ezt a viszonylat-teremtést megéljük például az 1. felvonásban, amikor a rendező félbeszakít egy beszélgetést Mrs. Gibbs és Mrs. Webb között: „A rendező balról besiet. Kalapját megbillenti a hölgyek előtt, ezek bólintanak. RENDEZŐ Köszönöm, hölgyeim, nagyon köszönöm. Mrs. Gibbs és Mrs. Webb összeszedik holmijukat, visszatérnek otthonukba és eltűnnek” (Wilder, 1969: 20).<sup>27</sup> Hasonló viszony alakul ki valamivel később, amikor a rendező Webb szerkesztő urat arra akarja kérni, hogy számoljon be a politikai és társadalmi helyzetről Grover's Cornersben. „RENDEZŐ Webb szerkesztő. Szerkesztő úr! Mrs. Webb megjelenik a hátsó kapuban. MRS. WEBB Azonnal itt lesz... Csak megvágta a kezét almaevés közben. RENDEZŐ Köszönöm, Mrs. Webb. MRS. WEBB Charles! Várnak rád! Kimegy.”<sup>28</sup>

A „mindenki” szóval a fikcionális és az „igazi” világ közötti viszony egy újabb relációval bővül: a fikcionális világ velünk, a nézőkkel is, azaz a valóban való világgal is kapcsolatba kerül. Hasonló helyzet jön létre, amikor a 2. felvonásban az esküvő alatt „Mrs. Webb, miközben helyére megy, visszafordul és a közönséghez beszél” (Wilder, 1969: 72),<sup>29</sup> akárcsak (természetesen) valahányszor a rendező a publikumhoz fordul a darab során. Amikor a fikcionális világ megnyílik a rendező vagy a publikum alapvetően más világa számára, vagy amikor a rendező világa megnyílik a publikum (minden látszat ellenére) alapvetően más világa számára, akkor ily módon is hangsúlyossá válik, hogy mindkettő csak látszatvilág (még ha e világok valóságai között fokozati különbség mutatható is ki: a rendező világa „valóságosabb”, mint Grover's Corners fikcionális világa). Hiszen pontosan a megnyílás, a valóságosabb világokhoz való hozzáférés (a fikcionális alakok hozzáférése a rendező világához és a mi világunkhoz, illetve a rendező hozzáférése a mi világunkhoz) – ez a hozzáférés, ez a kommunikáció jelzi azt, hogy Grover's Corners végső soron a rendező világának a „része,” és hogy végső soron mindkettő a mi világunkhoz „tartozik.” Méghozzá az alacsonyabb valóságfokon elhelyezkedő világok úgy tartoznak a magasabb valóságfokon elhelyezkedőkhöz, mint a látszat rezervátumai e világokon *belül*. A reális, igazi valóság ugyanis – a mi tudatelőtti,

<sup>27</sup> Benedek Marcell fordítása.

<sup>28</sup> Benedek Marcell fordítása.

<sup>29</sup> Benedek Marcell fordítása.

emberi tapasztalatunk szerint – önmagába zárt: nem áll kapcsolatban, különösen nem gyakorlati, emberi kapcsolatban olyan világokkal, melyekkel összehasonlítva a mi világunk pusztán látszat lenne. Ha tehát egy ilyen kapcsolat, egy ilyen kommunikáció, egy ilyen megnyitottság tárul elénk, akkor tudjuk – ugyanezen tapasztalat alapján –, hogy az ilyenfajta, „felfelé” megnyíló világok épphogy nem lehetnek valódiak, reálisak.

Ezért minden „kifelé” mondott szó, vagy minden „belebeszélés” a fikcionális világba rajtaütésszerűen megfosztja azt az önállóságot, a lezárt magában-valóság mindennemű látszatától, azaz minden reális léthez való hasonlóságától. Éppen mivel tudattalanul, reflektálatlanul, mégis tudunk a realitás eme elvi lezártságáról, a kukucskáló színpad követelménye az, hogy a nézőkre még csak ránézni sem szabad – az emberi viszonylat létrehozásának értelmében. Ugyanis már az észlelése is „valakinek odakint” hasadékot teremt a hiányzó negyedik oldalon, és varázstalanítja a színpadi világot.

Az illúziórombolás utolsó itt tárgyalandó módszere minden bizonnyal az, amely Wilder darabjában a leginkább feltűnő: a kellékek messzemenő hiánya, amiből egyebek mellett az következik, hogy a mindennapi cselekedetek egész sorát csak mozdulatokkal és mimikával jelzik. Például:

Gibbs doktor közben bejött balról, a Fő utca felől. Ott, ahol megfordul, hogy belépjen a házába, megáll, leteszi képzeletbeli orvosi táskáját, leveszi kalapját, s fáradtan törli meg arcát egy óriási zsebkendővel. Mrs. Webb – sovány, komoly, határozott asszony – belép a konyhájába jobbról, kötenyt köt, s olyan mozdulatokat tesz, mintha fát rakna a tűzhelyre, meggyújtaná és reggelit készítené. Ifjabb Joe Crowell hirtelen elindul jobb felől a Fő utcán, és képzeletbeli újságokat dobál be a házak kapuján.<sup>30</sup>

Ez nyilvánvaló antinaturalizmus, amely egy további mód annak hangsúlyozására, hogy ez a világ nem „természetes.” Ennek kapcsán minden nehézség nélkül rámutathatunk legalábbis néhányra ama célok közül, melyeket az illúziórombolással el lehet érni.

A viszonylagos kelléktelenség, és az emiatt szükségessé váló némajáték először is annyiban hoznak magukkal másfajta nyereséget (mintegy kárpótlásként a megzavart esztétikai élvezetért, amelyet az illúzió okozhat), annyiban növelik a művészi élvezetet, amennyiben újítóak, meglepőek, „érdekesek”. Egy egészében véve inkább naturalizmusra, mint antinaturalizmusra beállítódott műfajjal a háttérben, mint amilyen a színjáték, a színpad szegényessége és a némajáték újnak, szokatlanak, „idegennek” tűnik, ami önmagában véve kielégíti az élményéhségünket.

<sup>30</sup> Benedek Marcell fordítása.

Ezenfelül egyes mímelt cselekvések komikus hatást is kelthetnek, különösen, ha közvetlenül a nem-mímelték után következnek; éppúgy, ahogyan Mrs. Webb „Mindenki vár rád” kijelentése azért nevette meg, mert egy csapásra megnyitja világát a miénk felé, amelyen keresztül valami, ami az illúzió tükrében szabadnak, önállóan létezőnek, önmaga által lévőnek látszott (mégpedig az ő, Mrs Webb világa), hirtelen lelepleződik, mint nem-szabad, mint a művész kegyéből létező, mint művi dolog. Gyengeségének hirtelen lelepleződését azonban, feltéve, hogy az nem veszedelmes gyengeség, mindig komikusnak érezzük, még akkor is, ha voltaképpen – mint itt – csak egy megszemélyesítettként megélt világ „gyengéjéről” van szó.

Az illúziórombolás tárgyalásának elején azt mondtuk, hogy az nem diszkvalifikálódik csupán azért, mert ellene szegül az illúzióteremtés esztétikailag fontos tendenciájának. Mégpedig – hangsúlyoztuk akkor – többek között azért nem, mert számunkra más jellegű nyereséget is képes biztosítani. Az innováció és a komikum pontosan ilyen, a műélvezetet fokozó hatások, melyek az illúziórombolás révén hozhatók létre. De azt is mondtuk, hogy az illúzió megzavarása paradox módon ráadásul még egy lehetséges előfeltétele is lehet magának az esztétikumnak. Ezt most megfogalmazzuk szemléletesebben is.

A legalapvetőbbekre szorítkozó, vagy részben teljesen hiányzó kellékek, mint például a némajáték is, antinaturalizmusuk révén hozzájárulnak az úgynevezett keret-hatáshoz. Hiszen egy kép kerete esztétikailag szemlélve elsősorban azt szolgálja, hogy a látszatot elhatárolja a léttől, kiemelve a kép nem-valóságos voltát, vagyis, hogy kihangsúlyozza azt, hogy a kép nem illeszkedik tökéletesen az őt körülvevő valósághoz, mivel ebből ténylegesen is ki van emelve. Mármost ez annyiban rendelkezik esztétikai jelentőséggel, amennyiben a nem-valóságtudat, melyet a keret megerősít, megakadályozza, hogy a műalkotással szemben pragmatikusan, azaz cselekvőleg vagy a jövőbeli cselekvést szem előtt tartva viselkedjünk. Ez annyit tesz: a műalkotást nem úgy szemléljük – tudatában a valóságból való kiemeltségének –, mint lehetséges eszközt a mi személyes, praktikus céljaink szolgálatában. Ez viszont azt jelenti, hogy a műalkotást nem csak „ilyesfélének” tekintjük, azaz valaminek, ami csupán erre vagy arra „jó”, tehát valami csökkent értékű dolognak, amiből csak néhány nekünk hasznos, minket „érdeklő” vonás fontos, sőt voltaképp csak az válik észlelésünk tárgyává. A keret (és ezt a nevet most már másra is átvihetjük: egy szobor talapzatára, a színpadra mint magasabb, valóságunk fölé emelt síkra, valamint az illúziózavarás bármely formájára) – tehát a keret valójában részben hozzájárul ahhoz, hogy az elénk tárta maga teljességében fogadhatjuk magunkba: ne redukáljuk néhány fogalmi vagy elmosódva elképzelt jegyre, hanem a maga szemléletes teljességében észleljük.<sup>31</sup> S ez végeredményben kettős esztétikai jelentőséggel bír. Az integrált jelenség

<sup>31</sup> L. ehhez elsősorban a Kantról szóló fejezetet az alábbi kötetből: Barth, 1959; illetve ugyanezen szerző tanulmányát: Barth, 1956.

egyfelől érzéki teljességgént hat ránk, másfelől lehetővé teszi azt az élményt, mely szerint ez a jelenség az egésze az érzékileg vagy érzéki-szerűen jelenvalónak, a külvilágban vagy a tudatunkon belül szemléltnek, és az egész forma úgy van berendezve, hogy benne valamiféle szellemi jelenjék meg tartalomként. Ha egy műalkotást csak mint eszközt szemlélnénk, a fogalmak szemüvegén keresztül, akkor sem érzéki örömünk nem telne benne, sem esztétikailag központi jelentőségű örömünk afelett, hogy a tartalom teljességgel áthatja a formát. Amit csak „ilyesfélének” tartunk, valaminek, ami alkalmas arra, hogy üljünk rajta, hogy eladjuk stb., az nem tudja elébünk tárni a maga teljes, érzéki, avagy érzéki-szerű felületét, s még kevésbé tudja „megmutatni”, hogy ez a felület csupán felület: valamiféle szelleminek a kifejeződése és jele. Ebben az értelemben, és ilyen okokból lehet a *Mi kis városunk* „hiányosan” berendezett színpadáról állítani, hogy ugyan zavarja az illúziót, de éppen ezáltal hozzájárul ahhoz, hogy esztétikum jöjjön létre.

Minden „keret” rendelkezik egy kiegészítő, nem pusztán esztétikai, hanem praktikus, lélektani funkcióval, így az illúziórombolás különböző formái is, azáltal, hogy az elénk tártnak a valóság kontextusából való kiemelése, az „elvalóságtalanítás,” ahogyan Nicolai Hartmann nevezi (Hartmann, 1966b: 35–38), egyszersmind tehermentesít minket. Mivel ugyanis nem-valóságtudatunknak köszönhetően átmenetileg megszűnünk *akarni*; mivel egy műalkotással szembesülve nem igyekszünk megvalósítani semmiféle szoros értelemben vett személyes, éncentrikus célt; és mivel így nem is tudunk elhibázni effajta célokat, azaz nem tudunk elszenvedni *személyes* veszteségeket: mi magunk is mentesülünk a valóság elkerülhetetlenül adott feltételeinek nyomásától és kérlelhetetlenségétől. Erre a megzavart illúzió és a vidámság között meglévő összefüggésre utal Schiller a *Wallenstein tábora* prologusának végén:

Ne kárhoztassátok, hahogy  
A múzsa a tánc és ének szabad  
Istennőit s a rímjátéknak ős  
Német jogát szerényen visszakéri!  
De sőt köszönjétek, hogy a való  
Sötét képét a művészet derült  
Honába játssza által, a csalódást,  
Melyet teremt, őszintén ő maga  
Rombolja szét és annak látszatát  
Valóságul csalfán nem adja ki.  
Borús az élet, vidám a művészet!<sup>32</sup>

Itt a hangsúly nemcsak azon van, hogy a művészet sohasem megtévesztésre, abszolút hitre tör, hanem csak látszatra; és nemcsak azon, hogy a rím az elénk

<sup>32</sup> Tomor Ferenc fordítása.

tártak elvalóságtalanításának egyik eszköze; de hangsúly esik arra is, ami jelen összefüggésben a legfontosabb: hogy ez az elvalóságtalanítás a művészet vidám voltának alapját képezi.

A dolgot árnyalva Harald Weinrich joggal mutatott rá arra, hogy ezt a vidámságot nem szabad úgy felfogni, „mint alakminőséget, melyet leolvashatnánk az egyes műalkotáson, vagy annak alkotóján, hanem ehelyett annak szerepminőségeként kell érteni, aki életének egy lehatárolt időszakára teljesen szabadon az olvasó, néző, szemlélő vagy hallgató státuszát ölti magára. Ehhez a szerephez hozzátartozik a távolságtartás és a szabadság, és ebben/ebből jön létre az említett vidámság, amely teljesen független az adott mű víg vagy szomorú, világigenlő vagy világtagadó voltától”, és amellyel szemben legfeljebb az „ellensúlyozás” [Gegensteuern] különböző módszerei lehetségesek, amelyek a közönségben – „redukálhatatlan”, szükségszerű vidámságának ellenére és a mellett – „érintettség” vannak hivatva előidézni (Weinrich, 1968: 127, 129ff). Ami viszont a műalkotásból mint „alakminőség” nagyon is kiolvasható, az egyfelől az említett kiemeltsége, másfelől az itt szóvá tett eljárások, melyek a befogadó segítségére vannak abban, hogy távolságtartását és szabadságát megőrizhesse.

S végül feljebb azt állítottuk, hogy az illúzió megzavarása nem jelenti annak teljes tönkretételét, s már csak ezért is problémamentes esztétikailag. Erre a tételre hamarosan visszatérek, és megkísérlem általánosan megokolni; most csak néhány szó erejéig térek ki az illúziózavarás ama „ártalmatlanságára,” melyet a *Mi kis városunkban* a némajáték okoz. Ez az ártalmatlanság többek között abban gyökerezik, hogy minden némajáték illúziót okoz. A lényege éppen az, hogy – a mimika, főként azonban a gesztusok folyamatosan elképzelt kiegészítése alapján – a hiányzó dolgokat is jelenlévőknek véljük: „látjuk” például a ketrecet, amelybe Marcel Marceau bezártnak tűnik. Ha tehát a némajáték Wildernél az össz-illúziókat zavarja is a Grover’s Corners világa valóságos voltának vonatkozásában, mégis „kárpótol” bennünket ezért egy másfajta illúzióval „kicsiben.”

Az imént az innovációt és a komikumot olyan hatásokként említettük, melyek az illúziózavarás célját alkothatják. Mindkettő nyilvánvalóan azt a célt szolgálja, hogy műélvezetünket fokozza, noha mindennek tekinthetők, csak épp irodalom-specifikusnak nem. De az illúziórombolás szolgálhat művészetén kívüli célokat is. A műviség hangsúlyozása szolgálhatja azt a célt, hogy a nézőben az általános józanság állapotát keltse fel, és őt, ahelyett, hogy beleérzésre és együtt-megélésre készítene, arra kényszerítse, hogy az elébe tártakkal racionálisan nézzen szembe. Ezt a hatást – „elidegenítés” név alatt – kereste köztudottan többek között Bertolt Brecht, aki a színházat a felvilágosítás színhelyévé kívánta avatni, hogy a világ társadalmi átalakítását ily módon is előremozdítsa. Nála „nem rejti el a színház azt, hogy színház”, épp ellenkezőleg, „a közönség hajlamát arra, hogy [...] illúzióba ringassa magát, bizonyos művészi eszközökkel semlegesíteni” akarja (Brecht, 1957: 92, 106). Az eszközök között, melyek ezt az elidegenítő hatást

keltik, megemlíti „a rámutatás egyértelmű gesztusát”, a „közvetlen átmenetet az ábrázolásból a kommentárba”, a kórusokat (a nézőtérén is), a song-okat, amelyek voltaképpen „zenés odafordulások a közönséghez”, a vetített dokumentumokat stb. (Brecht, 1957: 47, 100, 106, 169 et passim).

A kérdés mármost az, hogy vajon ez az elidegenítő effektus, ez a kijózanult, racionális szemléletmód tartóssá tud-e válni, vagyis, hogy az illúzió megzavarása annak teljes felszámolását is jelentheti-e. Ezt a kérdést tagadólag válaszolnám meg, mégpedig a következő megfontolások alapján.

Az illúzió megzavarása a befogadó felől voltaképpen ellentmondások tudatosulását jelenti: észrevesszük, hogy az ábrázolt világ bizonyos jegyei (például megnyílása „valódibb” világok felé vagy tárgyszegénysége) a valóság lényegével ellentmondásban állnak. Pontosabban: ezen észrevétel alapján véve következtetés, az értelmi tevékenység terméke. Már csupán azért is, mert ilyenkor racionális tevékenységet végzünk (tehát függetlenül e következtetés *tartalmától*), nem vagyunk képesek arra, hogy egyidejűleg valami mást is elképzeljünk: mégpedig az ábrázolt világot mint valóságosat. Az, hogy valamely racionális tevékenységre koncentrálunk, kizorít minket az elképzelt történetis bűvköréből: figyelmünk elterelődik. De pontosan úgy, ahogyan az értelmi tevékenység előtérbe lépésével a „képpel” együtt az ahhoz kapcsolódó illúziókeltő hit is kizorult a tudatunkból, a zavaró ellentmondás regisztrálása után az ezáltal implikált nem-valóság-tudat újra latenciába szorul, egyszerűen amiatt, mert megint a hiteles kép felé fordulunk. Azt, hogy az illúzió ily módon még az őt nagyon érzékenyen érintő megzavarás után is képes feléledni, talán a következőképpen magyarázhatjuk meg. Éppen azért, mert a „kijózanodás” folyamata során alapvetően semmi újat nem tudtunk meg a műalkotás ontológiai státuszáról, a viszonyunk annak valóságigényét illetően sem válhat alapvetően más milyenné. Ez annyit tesz: a remélt esztétikai élvezet érdekében változatlanul készek vagyunk visszatérni a naiv hit és a küszöb alatti tudás kettősségéhez.

Az illúzió tönkretétele maga is illúzió, amely nem válhat valósággá, kivéve konzekvensen kontár művek esetében, melyekben gyakorlatilag minden kép, melyhez a lezajlott illúzió-megzavarás után ismét odafordulunk, ismét elfojtja a szárba szökkenő illúziót. Következésképp minden elmélet egyoldalú, mely csupán az illúzió megzavarásának könnyedségét hangsúlyozza, és figyelmen kívül hagyja, hogy milyen könnyen és gyorsan visszatér az ember e megzavarás után az illúzióhoz. Teljességgel téves az az elmélet, amely feltételezi, hogy az ember fantáziája a művészettel szemben oly erősen az értelem hatása alatt áll, hogy bizonyos ellentmondások felfedése révén illúziógyártó tevékenysége maradandóan lehetetlenné válik. Ez csak az abszolút illúzió esetében történhetne meg. Ily módon minden elméletre, mely azt állítja, hogy az illúziót *meg lehet semmisíteni*, érvényes az alábbi két következtetés egyike: vagy hallgatólagosan abszolút illúziót tételez fel, vagy túlértékeli bizonyos tudástételek kifejezett jelenlétét, voltaképp az ember tudatosságát, racionalitását.





---

## 2. fejezet

---

# Az irodalmi lehetőségesség elve

### 2.1. Minek a lehetősége?

A következőkben az irodalom és a lehetőségesség kategóriája között fennálló viszonyt szándékozunk foglalkozni. A mindennapok során újra meg újra ítéleteket alkotunk lehetőségességről és lehetetlenségről: azt mondjuk (vagy mondtuk), a Kína és Vietnám közötti háború harmadik világháborúhoz *vezethet*; a pápa *nem lehet* terrorista szervezet tagja; egy háromszög lehet egyszerre egyenlő szárú és egyenlő oldalú (mivel az egyenlőoldalúság egyenlőszárúságot implicál), de nem lehet egyszerre egyenlő oldalú és nem egyenlő oldalú stb. Azaz újra meg újra ítélünk afelől, hogy egy meghatározott okból (például a Kína és Vietnám közötti háborúból) következhet-e egy meghatározott hatás (a harmadik világháború), ami *kauzális* lehetőségességet jelent. Ítélezünk továbbá arról, hogy egy meghatározott lényeggel (például a pápai állás lényegével) együtt járhat-e egy bizonyos jelenség (például a részvétel egy terrorista összeesküvésben), tehát *lényegi* lehetőségről beszélünk (tisztán logikailag egy ilyen részvétel lehetséges lenne, a pápa ugyanis nem ugyanabban a vonakozásban lenne pápa és nem-pápa, terrorista és nem-terrorista). Végül nagyon gyakran ítéletet hozunk arról, hogy megférnek-e egymással meghatározott jegyek (például az egyenlőszárúság és egyenlőoldalúság a háromszögnél), hogy az egyik a másikat implicálja-e, vagy – épp ellenkezőleg – kizárja, tehát *logikai* lehetőségről beszélünk.

Hasonló ítéleteket hozunk az irodalommal kapcsolatban is. Kérdésfeltevésünk ebben a fejezetben éppen arra irányul, hogy vajon a lehetőségesség, melyről az irodalommal kapcsolatban ítélkezünk, azonos jellegű-e a „mindennapival”, avagy általános meghatározásként, irodalmi kategóriaként – szemben a „mindennapok” lehetőségességével – sajátosan átalakul. E kérdés nem azért érdekel bennünket elsősorban, mert a lehetőségesség kategóriájáról szeretnénk közelebbit megtudni, hanem mert e kérdés megválaszolása révén világosabban szeretnénk látni, mennyiben különbözik az irodalom attól, ami nem irodalom.

Ezek alapján górcső alá vesszük, vajon mi különbözteti meg az irodalmi lehetőségességet minden másfajta lehetőségességtől. Csakhogy: mit jelent az irodalmi lehetőségesség? Milyen lehetőségességre, minek a lehetőségességére gondolunk itt? Az irodalommal kapcsolatban két vonatkozásban beszélhetünk lehetőségességről (mint ahogy valóságról is két vonatkozásban beszéltünk). Lehet vizsgálni az irodalmi műnek mint egésznek a lehetőségességét, méghozzá függetlenül az irodalmi élménytől, mintegy azon *kívül*. Ez esetben a kutató tisztán elméleti beállítottságot tesz magáévá, „objektíven” vagy ontologikusan dolgozik: nem zavarattja magát attól, hogy vajon a lehetőségességet hogyan ítéljük meg az irodalmi élmény folyamán; csak az érdekli, vajon milyen ez a lehetőségesség önmagában véve.

Ezen az objektív-ontológiai kérdésfeltevésen belül például a következő problémáknak lehet utánajárni: Mi teszi az irodalmat lehetővé? Hogyan kerül sor arra, hogy irodalom, irodalmi művek egyáltalában lehetségesek legyenek? Mely feltételeknek kell az emberben, az emberi társadalomban adva lenniük, hogy irodalom egyáltalán létrejöhessen? Az irodalom csak azért valós, mivel lehetséges; ahol és amikor az irodalom mint igazi művészet nem létezne (az irodalomelőtti és „irodalom nélküli” időkben), mert ezek a feltételek nyilván hiányoznának, ott és akkor az irodalom nem lenne lehetséges.

Közelebről: mi tesz az irodalomban lehetőségessé bizonyos műnemeket? Miért van ezekből csak három (líra, epika, dráma), és miért különböző mértékben jellegzetesek ezek különböző korokban és különböző helyeken? Miért dominál a dráma a 16. és 17. század Angliájában, és miért az epika ugyanott a 18–19. században? Hogy az műfajokhoz is eljussunk: miért nincs a modernitásban eposz, hanem csak regény? Miért nincs tragédia a 20. században? Mindezek a kérdések felvethetők az irodalom „objektív” lehetőségét és lehetetlenségét illetően.

De ezen a megközelítési módon belül van még egy további kérdéskomplexum. Mi van akkor, ha egy irodalmi művet kinyomtatnak ugyan, de senki sem olvassa? Vagy *amennyiben* nem olvassák? Létezik akkor ez a műalkotás egyáltalán? Anyagiként mindenképp létezik, de azon felül? Mondhatjuk vajon azt, hogy amennyiben senki sem olvassa, *nem léteznek* a tartalmai: az ábrázolt emberi külső és benső, amelyet megélünk, elképzelünk, amikor olvassuk, szövegének zenéje, a mű egész belső struktúrája? Megengedett vajon azt nyilatkozni, hogy mindez *van* ugyan, de csak potenciálisan, a lehetőségesség értelmében? Ha igen,

akkor „csak lehetséggel” van dolgunk, valamivel, ami lehetséges, de nem azért, mert nem lehetetlen (mint a harmadik világháború kitörése egy helyi összetűzés következményeként, vagy az egyenlőszárúság és az egyenlőoldalúság együttes előfordulása egy háromszögben), hanem mert csak lehetséges, de nem valós, nem aktualizált (mint a harmadik világháború a Kína és Vietnám közti háború *alatt*). Világosan belátható, hogy ez az irodalmi műalkotás létmódja iránti érdeklődés, ontológiai kérdés az irodalmi lehetségességgel kapcsolatban.

Van azonban még egy vonatkozás, amelyben irodalmi lehetségeségről beszélhetünk. Ahelyett, hogy az irodalmi műalkotásnak mint egésznek a lehetségeségét firtatnánk, érdeklődhetünk annak a lehetségesége iránt is, amit egy irodalmi mű hangrétege jelöl: annak lehetségesége iránt, amit ezekkel a hangokkal és hangkombinációkkal mondunk, ábrázolunk, az olvasók elé tárunk. Ahelyett tehát, hogy azt kérdeznénk: Mi teszi az irodalmat lehetségesé? – vagy: Mi az, ami a (nem olvasott) irodalmi művön belül *csak*-lehetséges? – most azt a kérdést vetjük fel: Mi lehetséges az irodalom*ban*, az irodalom *nyelvében* és „*világában*”?

De amennyiben utóbbi kérdést firtatjuk, már nem objektíve, ontologikusan járunk el. Ez már abból is kiviláglik, hogy tisztán elméleti beállítódással egyáltalán nem élünk meg olyasmit, mint az irodalmi világ, amely számunkra csak a (szigorú értelemben vett) irodalmi élmény során adott. Ennek esztétikus megjelenítése persze szolgálhat elméleti célkitűzésül (ha például egy irodalmi mű világát tudományosan kívánjuk leírni), de ez esetben is lehetséges különbséget tenni esztétikai képzet és tudományos reflexió között, még hozzá mind fogalmilag, mind a jelenség szintjén.

Erre a befogadási élményre, erre a *jelenségre*, az irodalmi mű e számunkra való-voltára szándékozunk most koncentrálni, amikor megkísérlünk az irodalmi lehetőség alap-okához hozzáférni. Vizsgálatunk tárgya a szubjektív fenomén, és feltesszük magunknak a kérdést, hogy vajon létezik-e olyan alapelv, mely meghatározza, hogy mi mint befogadók, mit tartunk lehetségesnek az irodalom konkrét műveinek nyelvében és világában.

## 2.2. Abszolút szabad vs. abszolút kötött lehetségeség

Hajlamosak vagyunk arra, hogy egyszerű választ adjunk erre a kérdésre, pontosabban: a két lehetséges egyszerű, egymásnak azonban ellentmondó válasz egyikét. Lehetünk azon a véleményen, hogy az irodalomban egyszerűen minden lehetséges, az irodalmi lehetségeség tehát abszolút szabad. Vagy vélekedhetünk úgy, hogy az irodalomban csak az lehetséges, csak azt fogadjuk el lehetséges gyanánt, ami a mi világunkban, a valóságos világban is az, az irodalmi lehetségeség ilyenformán abszolút módon, mégpedig az evilági lehetségeség által meghatározott lehetségeség.

Ezt a két szélsőséges álláspontot két filozófiai tan nyomán kívánom jellemezni: Nicolai Hartmann *Möglichkeit und Wirklichkeit*, valamint *Aufbau der realen Welt* című művei alapján az első, Platón az *Állam* és *Ión* című dialógusai segítségével a második tételt.

Hartmann az irodalmi művön belül két fő réteget különböztet meg (legkifejezettebben, mint ahogy az 1.2. pont alatt erre már utaltunk, az *Esztétikájában*): egy reális előteret és egy irreális háttér. Az előteret alkotja a mindenkori individuális szöszerkezet, az irodalmi műalkotás nyelvi rétege; ez reális, amennyiben – mint nyomtatott vagy előadott szöveg – a befogadótól függetlenül létezik. Ezzel szemben az irodalmi műben minden egyéb csak akkor létezik, ha a szöszerkezetet valaki befogadja és kiegészíti: kiegészíti mindazzal, amit saját külsődleges-érzéki-szerű terén (mint dolgot, testiséget, cselekedetet, gesztust és mimikát) elképzelt, mindazzal, amit saját belsőleges-pszichikai terén (mint hangulatot, érzelmet, egyáltalán mint tudattartalmat, sőt egész jellemeket, ábrázolt szubjektivitásokat) elképzelt, s végül – ezen érzéki-szerű-pszichikai „világ” mellett – kiegészíti mindazzal, amit ezen a világon keresztül megél mint szerzői állásfoglalást, mint konkrét helyeslést, szimpátiát vagy antipátiát, vagy mint általános, az egész elénk tárt világot átható világszemléletet, világnézetet, mint világérzést (Hartmann, 1966b: 184f).

Hartmann mindezt együttvéve az irodalmi mű háttérének vagy tartalmának nevezi, s azért nevezi irreálisnak vagy nem-valósnak, mert ez a háttér önmagában véve nem, hanem csak a mi számunkra létezik: szüksége van ránk, a befogadókra ahhoz, hogy egyáltalán legyen. Vagy más szóval: az előtér *van*, a háttér csak megjelenik (Hartmann, 1966b: 102ff, 33f.).

A háttér ezen irreálisának fontos következménye van az irodalmi lehetőség problémáját illetően. Ha mindaz, amit az olvasás során a szóstruktúrához hozzágondolunk, nem része a realitásnak, akkor az alkalmasint nem függ attól sem, ami ebben a realitásban, a mi világunkban lehetséges. Hartmann szavaival élve: az irreális háttér révén az irodalmi műalkotás „ki van emelve a realitás összefüggéseiből ... és a mindenkor reálisan lehetséges szűk voltából,” benne megnyílik „a lehetséges egy birodalma, amely egészen más tágassággal és szabadsággal rendelkezik” (Hartmann, 1966a: 255f). Sőt, Hartmann egy „bilincseitől megszabadult,” egy „szabaddá vált lehetőségességről” beszél (Hartmann, 1966a: 256), mivel a tartalom „csak a maga törvényeihez van kötve,” s „nem a realitásiéihez” (Hartmann, 1966a: 257f).

Hogyan vélekedjünk erről a felfogásról? Mivel az irodalom világa ténylegesen pusztá látszat-világ, nincs Hartmann-nak igaza? Nem *minden* lehetséges ebben a világban? Ha eltekintünk attól, hogy az irodalom nem egyszerűen írott valami, hanem írott művészet, akkor erre a kérdésre (feltételelesen) igennel kell válaszolnunk. Hiszen írni nyilvánvalóan bármit lehet, azt is, ami abszolút lehetetlen. Ha csak az „írhatóságot” (vagy mondhatóságot) tesszük meg kritériumnak, ha az

irodalmilag lehetséges mindazt átfoghatja, amit az író nyelvileg egymás után sorjázva szerepeltethet, akkor az irodalmilag lehetséges összehasonlítva az evilágilag lehetőséggel gyakorlatilag valóban határtalan. Számára ez esetben csak a nyelvileg lehetséges és az emberileg lehetséges jelenthet határt: a nyelvművész csak azt írhatja meg, aminek megírásához megfelelő jelekkel az adott nyelv rendelkezik, és csak azt a tartalmat akarhatja közvetíteni, amelyet az ember egyáltalán kitalálhat.

Csak hogy épp attól nem tekinthetünk el, hogy az irodalom írott, nyelvi *művészet*, hogy (legalábbis abban az értelemben, ahogy azt itt értjük) azt a célt szolgálja, hogy műalkotásokat hozzon létre. Ehhez a művészi célkitűzéshez az is hozzátartozik, hogy egy látszatvilágot állítson elénk, hogy a reálisnak, a világszerűnek a látszatát akarja előtűnk/bennünk felkelteni. Hogy az irodalom világa látszatvilág, nemcsak azt a negatívumot jelenti, hogy nem valóságos, hogy „a reális összefüggések közül kiemeltetik”, hogy az irodalom területe – Hartmann egy másik megfogalmazása szerint – a „hiányos realitás” egy területe (Hartmann, 1964: 253). Az, hogy itt egy látszatvilág megteremtése a cél, azt a pozitívumot is jelenti, hogy valami létrejön, ami semmiképpen sem magától értetődő, semmiképpen sem magamagától létrejövő, azaz korántsem bármilyen módon, hanem csak tudás és művészet által hozható létre. Valamely látszatvilág láttatása azzal a nehézséggel jár, hogy egy magában lévő dolognak világszerű látszatát kell felkelteni, és semmi más nem áll rendelkezésre, csak szavak. És annak érdekében, hogy ez létrejöheszen – hogy ne csak széteső szavak egymásutánja keletkezzék, ne pusztán nyelvi anyaghalmoz, hanem egy látszatvilág, és ezáltal (ennyiben) művészet szülessen –, az irodalomban épphogy nem minden lehetséges, az irodalmi lehetőségesség nem abszolút szabad, hanem – mint ahogy később látni fogjuk – világunk törvényei által bizonyos értelemben mégiscsak korlátok közé szorított.

Másfelől viszont most azt a kérdést kellene felvetni (és ezzel az ellenkező állásponthez érkezünk el az irodalmilag lehetséges vonatkozásában), hogy ezek a lehatárolások nem esnek-e vajon egybe az evilági lehetőségesség lehatárolásaival, hogy vajon mindannak, ami irodalmilag elképzelt, nem kell-e a mi világunkban is lehetségesnek lennie ahhoz, hogy művészileg elfogadható legyen. Ezen a véleményen volt többek között Platón, aki nemcsak a festőktől, hanem a költőktől is azt követelte, hogy a dolgokról és a különböző készségekről alkotott ábrázolásaik *helyesek* legyenek, azaz feleljenek meg annak, ami a mi világunkban lehetséges. Platón nem győzte elégszer bizonygatni a költőknek, hogy a különböző készségekről, melyeket ábrázolnak, a szekérhajtó, az orvos vagy a halász mesterségéről fogalmuk sincs. A festőknek is szemére hányta, hogy például kantárt és zablát festenek, anélkül, hogy legalább helyes elképzelésük volna ezekről, tudásról nem is beszélve (Állam, 601c–602a). Idézi többek között a szavakat, melyeket Homérosznál „Nesztor fiának, Antilokhosznak mond, melyekkel arra emlékezteti, hogy

legyen óvatos a szekérversenyben a fordulónál” (*Ión*, 537a–c).<sup>1</sup> Ennek során Platón sejteti, hogy Homérosz e versekben nem beszél helyesen, és bármely szekérhajtó ki tudná igazítani. S ezzel Homérosznak azt veti szemére, hogy alakjait a legkülönbözőbb készségekről beszéltette anélkül, hogy maga ilyen készséggel rendelkezett volna, anélkül tehát, hogy a mindenkori mesterséget/művészetet belsőleg bírta volna (*Ión*, 537a–538d). Így Homérosz valami helytelen dolgot, sőt – mivel egy jó szekérhajtó ilyen tanácsokat *nem képes* adni – végső soron valami lehetetlent állított. Látjuk tehát, hogy ami a dolgok és technikai tevékenységek ábrázolását illeti, Platón előtt művészileg csak az állta meg a helyét, ami evilágilag lehetséges.

Mi a helyzet tehát ezzel a felfogással?

Mindenekelőtt természetesen nem vitatható, hogy a művek, sőt az irodalom jelentős része „realista” kíván lenni, abban az értelemben, hogy csak evilágilag lehetségest ábrázol. De épp ennyire vitathatatlan az olyan művek léte is, melyek nem erről a világról szólnak: ide tartozik mindaz, ami fantasztikus, meseszerű, mágikus. Noha itt nem evilági, hanem egy „más-világi” lehetőség az úr, minden tapasztalattal ellenkeznék az az állítás, hogy ezek ne lennének képesek látszatvilágok megteremtésére.

Platónnal szemben azonban nemcsak empirikusan tudunk érvelni, hanem a következő módon is. Az ő helyességre irányuló követelése, törekvése arra, hogy mindaz, ami dologilag, technikailag lehetetlen, ki legyen zárva a művészetből, a művésztől idegen igazságfanatizmuson alapszik. Ez az igazságfanatizmus a művésztől azért idegen, mert félreismeri azt, ami az irodalmi műben szereplő kijelentéseket jellemzi. Ezek ugyanis „látszólagos állítások,” hogy Gottlob Frege szavát alkalmazzuk itt (id. Gabriel, 1975: 120), vagy csupán kvázi-ítéletek (Roman Ingardennek az 1.4. pont alatt már bevezetett fogalmával élve). Ez annyit tesz: az irodalom kijelentései az igazságra vonatkozóan semlegesek, legalábbis elsődleges, szükségszerű, konstitutív szándékuk alapján nem vonatkoznak az irodalom kívüli világ konkrét jelenségeire. Semmit sem mondanak ki szükségszerűen világunk történelmi, tényszerű konkrétumairól, arról, ami faktuálisan létezett vagy létezik, tehát az evilági *valóságról* (az erről szóló kijelentések a riporthoz, a „naturalizmus”hoz” tartoznak, nem az irodalomhoz mint művészethez). Továbbá nem tesznek szükségszerűen kijelentéseket arról, ami e világon elvben történelmileg konkretizálódhat, tehát az evilágilag *lehetségesről*. (Az, hogy az irodalmi kijelentések nem vonatkoznak szükségszerűen evilágilag lehetségesre vagy akár valóságosra, természetesen nem zárja ki azt, hogy nagyon is vonatkozhatnak e világunk *lényegére*. Néhol éppen evilágilag lehetetlen, fantasztikus jelenségeken keresztül kerül sor olyan meglátások közvetítésére, melyek világunk, egzisztenciánk alapjára vonatkoznak. Gondoljunk csak Kafka *Átváltozására*.)

<sup>1</sup> Horn András fordítása.

Hogy tehát az irodalmi kijelentések sem evilágilag valóságosra, sem evilágilag lehetségesre nem vonatkoznak, lényegileg azt jelenti, hogy egyáltalán nem akarnak igazak lenni („igaznak” az irodalmi kijelentés és az evilági konkrétumok közötti egyezés értelmében), hanem pusztán egy látszólagos realitásra vonatkoznak. Ha azonban ez így van, ha tehát az irodalmi kijelentések az igazságot illetően semlegesek, akkor nem kell Platónnal együtt úgy vélekednünk, hogy az irodalmilag lehetségesnek szükségszerű az evilágilag lehetségesre korlátozódnia.

Az eddigiek végeredménye így hangzik: az irodalmi lehetőségesség sem nem „határtalan,” sem pedig nem azonos az evilági lehetőségességgel. Olyan lehetőségesség, mely az evilággal szemben kibővített. Sematikusan ábrázolva:

reálisan lehetséges	reálisan lehetetlen	
irodalmilag lehetséges		irodalmilag lehetetlen
evilágilag lehetséges	evilágilag lehetetlen	
realisztikum	fantasztikum	
←a bővülés mértéke→		

### 2.3. A közömbösségi elv mint az irodalmi lehetőségesség elve

A „kibővülés” önmagában véve pusztán kvantitatív fogalom. Nekünk itt és most e kibővülés fogalmi, kvalitatív *mértékével* kell foglalkoznunk, azaz a határral, amelyet átlépve az irodalmilag lehetséges átcsap az irodalomesztétikailag lehetetlenbe.

Az irodalmilag lehetséges e princípiumát szubjektíve meghatározni nem esik nehezünkre. Lehetséges az, ami lehetségesnek tűnik. Ez nem is meglepő, ha belegondolunk, hogy először is az irodalmilag valóságos – az elénk tárt realitás értelmében – az, ami csak valósnak *tűnik*, és hogy másodszor, *az irodalom* (mint a művészet általában) csak a számunkra-valóban, a megéltségben létezik. Ez azonban azt jelenti: csak mint számunkra megjelenő az, aminek önnön fogalma teljes, kiteljesedett értelmében lennie kell. Az irodalmilag lehetséges szubjektív értelemben véve tehát az, ami az irodalmi műalkotások konkretizációja során lehetségesnek tűnik, lehetségesként elfogadják anélkül, hogy ezzel értékcsökkenéssel, sőt a műalkotás-jelleg elvesztésével járna.

Ez a szubjektív kritérium látens formában már Arisztotelész *Poétikájában* is fellelhető, hiszen azt olvassuk nála, a költészetben előnyben kell részesítenünk „a lehetlent, ami valószínű, a lehetéssel szemben, ami nem hihető”, „az ugyanis

kiseb baj, ha a költő nem tudja, hogy a nőstényszarvasnak nincs agancsa, mint ha azt rosszul utánozta volna.”<sup>2</sup> Más szóval: Arisztotelész szerint (ellentétben Platón nézetével) a művészetben nem a tárgyi helyesség a fontos, hanem az, hogy a művész képes-e minket meggyőzni, azaz felkelteni a valószínűség benyomását bennünk. A reálsan lehetetlen is tűnhet igaznak, s így annál is inkább lehetségesnek, és csak a lehetségesnek ez a látszata az, ami az irodalomban lényeges.

De ha az irodalmilag lehetségest fogalmilag be akarjuk határolni, akkor nem elégedhetünk meg egy szubjektív, szemléletes kritériummal, a lehetségesnek tünéssel. Tovább kell kutatnunk az után, ami ezt a látszatot objektíve megalapozza, ami az irodalmilag lehetséges objektív princípiumát alkotja. Előbb azonban meg kell határoznunk közelebbről, hogy milyen értelemben használjuk itt a lehetőség fogalmát.

Ha azt mondjuk, hogy a háború Kína és Vietnám között egy harmadik világháborúhoz vezethet, hogy tehát lehetséges, hogy ez az ok ehhez az okozathoz vezet, akkor alapjában véve azon a nézeten vagyunk, hogy egy határincidens és egy világháború kauzálisan *kapcsolatba* kerülhet egymással, és mint ugyanazon kauzális lánc tagjai „egymás mellett”, „együtt” előfordulhatnak. Hasonlóképpen, ha annak lehetetlenségéről beszélünk, hogy a pápa titokban terrorista, akkor a lehetetlenség itt azt jelenti, hogy ez a jelenség (a terrorista tevékenység) ezzel a lényeggel (a pápa tisztével) együtt, azaz ugyanazon személy vonatkozásában nem fordulhat elő. S végül, ha azt mondjuk, hogy egy háromszög egyszerre lehet egyenlő szárú és egyenlő oldalú, akkor szintén úgy véljük, hogy e két lényegi jegy ugyanazon háromszögon együtt nagyon is előfordulhat. Vagy fordítva, ha egyazon háromszögről állítok egyenlőszárúságot és egyenlőoldalúságot, akkor beszélhetek ugyanarról a háromszögről. Ha viszont ezzel szemben egyenlőoldalúságot és nem-egyenlőoldalúságot állítok, akkor lehetetlen, hogy ugyanarról a háromszögről beszéljek: amiről beszélek, akár tudatában vagyok ennek, akár nem, az csak két különböző háromszög lehet.

Mindezek alapján rögzíthetjük, hogy mind a kauzális lehetőség, mind a lényegi és a logikus lehetséges az ugyanazon tárgy vagy személy esetében való együttes előfordulás lehetségeségét jelenti, avagy – Leibniz kifejezésével élve – komposszibilitást, együtt-lehetségeséget.

A lehetségeség kapcsán az irodalomban is ilyen komposszibilitásról van szó, azzal a lényeges különbséggel, hogy a komposszibilitás itt egy látszatvilágban érvényesül: itt az lehetséges, amiről úgy véljük, hogy ebben az elképzelt, fikciónális világban ugyanazon dolog esetében együtt fordulhat elő. És ha az irodalmi lehetségeség objektív alapelvét akarjuk fellelni, akkor lényegében a mérték, a kiterjedtség után kutakodunk, az után a halmaz után, amely az irodalomban mint együtt előforduló *még* elfogadásra talál, és amelyet *még nem* mint pusztá

<sup>2</sup> Horn András fordítása.



széjjeleső, csak mesterségesen összefogott nyelviséget élünk meg, amelynek még egy látszatvilágban is lehetetlen, hogy bármi megfelelhessen.

Ahhoz, hogy ezt a mértéket fogalmilag meghatározhassuk, fel kell tennünk magunknak a kérdést, vajon mit tartunk lehetségesnek a mindennapokban és a tudományban, miben áll tehát a *nem*-irodalmi lehetségesseg alapelve. Csak e mértéktől, e lehetségesseg-területtől való elkülönítés révén lehet értelmes módon *kibővült* lehetségessegről beszélni az irodalomban.

A mindennapi és a tudományos lehetségesseg e princípiumát a most következőkben két példából kiindulva kívánom elvonatkoztatni, méghozzá két irodalmi mű első bekezdéséből. Abban, hogy egy köznapit alapvetően az irodalomból vonatkoztatok el, nincs ellentmondás, mivel mindkét mű evilági jellegű, vagyis „realisztikus”, és csak olyasmiről tartalmaz – ezen a ponton legalábbis mindenképpen –, ami a mi világunkban is lehetséges lenne.

Első (találomra kiválasztott) példám Döblin *Berlin Alexanderplatz* című művének eleje, ahol Franz Biberkopf elhagyja a tegeli fogházat:

Ott állt a tegeli fogház kapuja előtt, és szabad volt. Tegnap még krumplit kapált a többiekkel hátul a földiken, fegyencruhában, most sárga nyári felöltő volt rajta, a többiek kapáltak hátul, a földiken, ő szabad volt. Hagyta elmenni a villamosokat, egyiket a másik után, hátát nekitámasztotta a vörös falnak, és nem mozdult. A kapunál posztoló fogházházőr egyszer-egyszer elbaktatott előtte, mutogatott a szerelvényre, de ő maradt. Itt volt hát a szörnyű pillanat (szörnyű? ugyan miért szörnyű, te Franci?), a négy esztendő letelt. A vaskapu fekete szárnyai – négy év óta növekvő ellenszenvvel méregette őket (ellenszenvvel? hogyan? ellenszenvvel?) – bezárultak mögötte. Megint kirakták. A többiek odabent ülnek, asztalosok, fényezők, osztályozók, enyvezők, olyik előtt még két év, olyik előtt még öt. Ő meg ott állt a megállóban.<sup>3</sup>

A második példám Jurek Becker 1978-ban megjelent, *Schlaflose Tage* című regényéből származik. Ez a következőképpen kezdődik:

Néhány héttel harminchatodik születésnapja után, egy tanóra közben, mely egészen addig zavartalanul folyt, Simrock életében először érezte a szívét. Erősen megijedt és egy mondatot olyan alkalmatlan helyen szakított félbe, hogy sok gyerek tréfát gyanított, és nevetni kezdett. Amúgy a fájdalom nem volt erős, inkább csak egy kis nyomás, egy olyan fájdalomnak a sejtelve, amelyre alig figyelt volna oda, ha a test bármely más részén jelentkezik. De így Simrock úgy érezte magát, mint olyasvalaki, aki kicsattanó egészségből szenvedésbe zuhan; egy székbe kapaszkodott és várt.

<sup>3</sup> Soltész Gáspár fordítása.

A gyerekek hamar megnyugodtak, még a kevésbé jó megfigyelők is felismerték, hogy valami nincs rendben a tanárukkal. Csak az egyik lány tartotta fáradhatatlanul a magasba a karját, mert szeretne volna befejezni a félbehagyott mondatot.

Simrock azt mondta a gyerekeknek, hogy nem érzi jól magát, foglalják el magukat azzal, amivel akarják, csak maradjanak csendben. Azután szólt a titkárnőnek, és elhagyta az iskola épületét. Az egyik kollégájának, aki a folyosón megkérdezte, hogy minden rendben van-e vele, szépen mosolyogva válaszolt: „Semmi különös, csak a pumpa.”<sup>4</sup>

Mindkét példában változással van dolgunk: Franz Biberkopf rabból szabad ember lesz, Simrock pedig úgy érzi magát, „mint olyasvalaki, aki kicsattanó egészségből szenvedésbe” zuhan alá. Kiengedés a börtönből, megbetegedés – ezek olyan változások, melyek minket olvasás közben vagy a való életben nem lepnek meg, mivel mindennaposak, természetesek vagy legalábbis újra meg újra megtörténnek. Nem időzünk el mellettük, hallgatólagosan elfogadjuk őket mint olyasvalamit, ami nagyon is lehetséges. Ezt persze nemcsak azért tesszük, mert többé-kevésbé részei a mindennapoknak, mert már hozzájuk szoktunk, mert az élet lépten-nyomon demonstrálja, hogy nagyon is lehetségesek. Valójában az életben is azért fogadjuk el őket realitásként, valóságosként, és ezért annál is inkább lehetségesként, azért nem tartjuk őket természetellenes csodának vagy pusztán képzelgésnek a magunk részéről, mert ez az új állapot előfordulhat Biberkopffal vagy Simrockkal együttesen annak ellenére, hogy ugyanaz az ember az imént még ellenkező állapotban volt: Biberkopf rab, Simrock egészséges. Az egyik állapotból annak ellenkezőjébe vezető változás, átcsapás ellenére tudjuk, hogy még mindig ugyanaz az ember áll előttünk, hogy ez az állapotváltozás az illető önazonosságát nem érinti: tudjuk, hogy ugyanaz az önmagával azonosnak megmaradó Franz Biberkopf át tudott kerülni a rabság állapotából a szabadság állapotába. Éppen az ugyanazon személyben való együttes előfordulás lehetősége miatt lehetséges azt állítani (anélkül, hogy a lényegi lehetségesség ellen vétkeznénk), hogy Biberkopf kiszabadult.

Ezzel szemben, ha valaki az utcán egyszerűen felszállna és tovarepülne, vagy ha valaki nekünk ilyesmiről beszámolna, akkor tudnánk, hogy ez lehetetlen, hogy valamilyen tévedésről lehet szó, mégpedig nem azért, mert ilyesmi ritkán fordul elő, hanem mert a repülés és az emberlét alapvetően „nem fordulhatnak elő együtt”. Ha tehát nekem az a benyomásom, hogy valaki, akivel az imént még beszélgettem, hirtelen tovaszáll, akkor biztos lehetek abban, hogy az iménti nem-repülés és a mostani repülés nem ugyanannak a lénynak a sajátja, hogy itt azonosságtöréssel van dolgom, hogy tehát – minden látszat ellenére – *nem* az én

<sup>4</sup> Főrizs Gergely fordítása.

beszélgetőtársam repült tova. Épp ezt az azonosságtörést regisztráljuk, amikor azt mondjuk: lehetetlen, hogy ő (egy ember!) hirtelen repülni kezdett.

De miért törött meg itt az azonosság, ott viszont (Biberkopfnál és Simrocknál) nem? Miért lehetetlen az, hogy aki tovaröppent, az ugyanaz lenne, mint aki az imént még velem beszélt; Biberkopf azonban nagyon is ugyanaz, mint aki az imént még a tegeli börtönben ült? Válasz: mert a változás, amelyen Biberkopf keresztülment, egy nem lényegi sajátságot illetett benne (persze csak objektíve szemlélve lényegtelen), az ő személyes, testi szabadságát. Más szóval valami esetlegeset érintett benne, amitől emberléte és egy bizonyos emberként való léte nem függött (ő megmaradt – akár belül, akár kívül a börtönön – Franz Biberkopfnak). Ezzel szemben a (feltételezett) változás a towarepült emberben valami lényegeset, szubsztanciálisat érintett, az ember lényegéhez tartozik ugyanis, sőt, számára konstitutív, hogy önerőből *nem* tud repülni.

Amit a mindennapokban (és egyébként a tudományban is) lényegesnek, szubsztanciálisnak, konstitutívnek tartunk, az persze történelmileg és kulturálisan meghatározott: egy középkori olvasó például nem gondolta volna, hogy ellenkezik az ember lényegével az, hogy Jónás három napot tölt el a cethal gyomrában, és azt sértetlenül ismét elhagyja (Eco, 1979: 132f). Ez annyit tesz: a határ a reálisan még lehetségesnek tartott és a már lehetetlennek tartott között eltolódik a tudomány fejlődésének során, és megközelíti – a tudomány objektív állásának és a szubjektív tudás szintjének megfelelően – a két terület közti objektív határt. Sematikusan az előző ábra felső részének megfelelően mindez a következőképpen mutat:

	A	B	C
önmagában véve	reálisan lehetséges		reálisan lehetetlen
számunkra valóként	reálisan lehetséges ←	→ reálisan lehetetlen	
	irodalmilag lehetséges		irodalmilag lehetetlen
	evilágilag lehetséges ←	→ más-világilag lehetséges	

Történetileg tehát itt B az A-hoz közeledik. Csakhogy épp az irreális irodalmi „világok” viszonylagos kötetlensége miatt ezek valószínűleg mindig is meghaladták a mindennapokban elhitt, a reálisan lehetségesnek tartott dolgokat (azaz a távolság B és C között valószínűleg sohasem volt nulla), ami a recipiens felől szemlélve azt jelenti, hogy a középkori vagy ókori olvasó, illetve hallgató az irodalomnak többet hitt el, mint a „históriának”. Közvetett bizonyíték erre nézve az a tény, hogy

Arisztotelésznél szó lehet annak a művészi ábrázolásáról, ami *lehetetlen*, amit tehát a mindennapi ember nem hisz el. (E bizonyíték bizonyító erejét legfeljebb gyengíti, de korántsem szünteti meg, ha megengedjük, hogy Arisztotelész aligha tekinthető átlagos befogadónak.)

Most már képesek vagyunk közelebbről meghatározni, hogy mikor mondhatjuk a mindennapok során (és a tudomány területén), hogy valami a változások ellenére, amelyeken keresztül megy, még mindig azonos önmagával, vagy (ami ugyanazt jelenti) hogy mikor mondhatjuk, hogy ezek a változások lehetségesek és ezért – ha beszámolnak róluk – hihetők. Avagy más szóval most már közelebbről meghatározhatjuk, minek kell azonosnak maradnia ahhoz, hogy még ugyanarról legyen szó. A válasz erre az eddigiek után egyszerű, mintegy felkínálja számunkra az evilági identitás tételét. Eszerint (1.) minden dolog azonos önmagával, tekintettel a benne lévő szubsztanciálisra, lényegesre, konstitutívra; (2.) *nem* kell azonosnak maradnia magával, hanem önnön véletlenszerűségeinek tekintetében lehet különböző is, de ez (3.) csak eltérő vonatkozásokban lehetséges. Például: X = Franz Biberkopf, noha *különböző időpontokban* hol rab, hol szabad; és X = Simrock, noha *különböző időpontokban* hol egészséges, hol beteg.

Ezzel szemben a tovarepült lény lehetetlen, hogy azonos legyen azzal, aki az imént még velem beszélgetett, mivel a két jelenség nemcsak véletlenszerű sajátságaira való tekintettel „különböző,” hanem szubsztanciájára való tekintettel is. Vagyis, az imént X olyasvalami volt, melynek a lényegéhez tartozott, hogy nem tudott repülni; most ennek ellenére olyasvalaminek látszik lenni, ami erre képes, tehát immár nem X, hanem legfeljebb X'. Vagy másként: lehetetlen, hogy a most tovarepülő = X.

Az evilági identitás tételével egyben a kezünkben van az evilági lehetőségesség elsőként keresett princípiuma is. A mindennapokban és a tudományban valamit lehetségesnek tartunk, egy okot és egy okozatot, illetve egy jelenséget és egy lényegét komposszibilisnek vélünk, ha (1.) ennek során semmilyen ellentmondás nem áll fenn szubsztanciájára való tekintettel, tehát semmilyen azonossági törés nem mutatkozik; ha (2.) legfeljebb a véletlenszerűt illetően forog fenn benne ellentmondás, de (3.) ez is csak különböző vonatkozásban.

Ez a lehetőségi princípium (együtt az „előtte elhelyezkedő” azonossági tétellel) érvényes tehát, ha evilági lehetőséget illetően hozunk implicit vagy explicit ítéletet. Ha azonban irodalmi lehetőségről van szó, akkor ítéletünk e princípium liberálisabb változatára támaszkodik. Az irodalmi lehetőség princípiumát szintén konkrét példákból szándékozom levezetni, mégpedig Ovidius *Átváltozások* és Petronius Arbiter *Satyricon* című műveiből.

Haemoniának ölen, meredek hegyek erdei alján,  
egy liget áll: Tempe. Ezen át Peneos, a Pindus  
bérce alól lefelé, hömpölygő habbal özönlik;  
súlyos esésével lebegő gőz-fellegeket ver,  
tesz magas erdőket nedvessé permetegével,  
és zuhogó zaja nyúl szomszédos tájakon is túl.  
Itt van a háza, lakóhelye, itt házmélye a fennkölt  
víznek, emitt szirtbarlangjában tartja a székét,  
s oszt törvényt habnak, meg a hablaki nimfa-rajoknak.  
Mind idegyűlt a folyó, s habozott még mind: az apának  
vígaszt mondjon-e, vagy kívánjon néki szerencsét:  
nyárfás Sperchios jött el, zabolátlan Enipeus,  
majd öreg Eridanus, s Amphrysos s Aeas, a lassúk;  
majd meg a többi folyók, melyek, bármerre rohannak,  
újtukon ellankadt vizüket tengerbe vezérlik.

Csak maga Inachus az, ki hiányzik: szirtzugolyában  
könnye növel habokat, mert Iót, drága szülöttét  
elveszítette szegény. Nem tudja, hogy él-e a lánya,  
vagy pedig árny odalenn; de mivel nem lelte seholsem,  
vélte: sehol nincsen; s gonoszabbtól retteg a lelke.  
Látta minap, mikor épp apjának hajkaitól jött,  
látta a lányt Jupiter, s „Ó, szűz, méltó Jupiterhez,  
kit tesz majd nyoszolyád boldoggá? Át a bereknek  
árnya alá térj,” szólt hozzá (s árnyát a bereknek  
ujja mutatta), „amíg magasan van a nap, nagy a hőség.  
És ha remegsz a vadak zugolyába hatolni magadban,  
isten lesz, ki vezet bizton, sűrű rengetegekben,  
s nem kicsi közrendű isten, hanem én, ki az égnek  
birtokolom jogarát, akinél villámai égnek;  
el ne szaladj!” De a lány szaladott. Már Lerna mezőit,  
már elhagyta a Lyrceon ligetes legelőit,  
hirtelen éji homályt borított a mezőkre az isten,  
és megtorpantotta a lányt s elvette szemérmét.

Éppen ezenközben Juno, letekintve a földre,  
megbámulta a röpke ködöt, mint tudta az éjnek  
arcát tündöklő nappal támasztani; látta:  
nem folyamár küldötte, nem is föld gőze e felhőt;  
körbetekint tüstént: hol a hitvese; mert nem is egyszer  
érte a férjét már tetten titkos szeretőkkel.  
Kit miután égben nem lelt, „Vagy”, mondta, „csalódom,

vagy pedig épp csálnak.” Lesuhant a magas levegőből,  
földre kerülve megállt, a ködöt takarodni terelte.  
Férje pedig, megsejtve, ki jön, másítja azonnal  
Iónak testét fiatal tejszínű tehénné.  
Így is szép a leány. Juno a tehénke alakját,  
bár nem szíve szerint, dicsérte, s akárha tudatlan,  
kérdi, kié, mely csordából jött s honnan e tájra.  
Füllent most Jupiter: földből lett; hogy felesége  
kérdeni szűnjék már. Saturnia „Add nekem!” esdi.  
Mit tegyen? Adni ajándéku keserű a szerelmét,  
s hogyha nem adja, gyanus. Tegye meg, buzdítja a szégyen,  
tiltja a hő szerelem. Szerelem győzné le a szégyent;  
ám ha ilyen kis ajándékot neme s ágya felétől  
megtagad, egy tehenet, tán majd nem tudja tehénnek.  
És hogy az ágyaslányt azután megkapta az úrnő,  
így sem szűnt félelme: talán még elcseni férje;  
végülis őréül rendelte arestori Argust.

Száz szeme volt a fején Argusnak, száz szeme körben;  
kettő volt közülük mindig, mely aludni csukódott,  
minden más szemmel meg ügyelt éber figyelemmel.  
Bárhova fordulhat, folyton szemlélheti Iót;  
háttal is állhat akár, szem elől még így sem ereszti.  
Nappal hagyja legelni; de már ha a nap lehanyatlik,  
foglyul fűzi, nyakát szomorú kötelékbe szorítja.  
Fák leveles lombján, keserű füveken legelészett,  
fekhelye mindig föld, s nem mindig gyp-borított föld;  
míg italát iszapos patakokból itta szegényke.  
Karjait Argushoz föl akarta emelni esengve,  
s karjai nem voltak, hogy kart fölemelve esengjen;  
szólna panaszt a leány: bőgés kél, más sem, az ajkán,  
önmaga hangjától maga is rémülve riad meg.  
Indul a parthoz, ahol máskor játszódva szökellget,  
Inachuséhoz; amint meglátja alatt a habokban  
szarvait, elrémül, menekül hőkkenve magától.  
Naisok őt, maga Inachus őt sosem ismeri így föl;  
apja nyomán, nővéreién jár mégis, azért is;  
tűri, hogy érintsék, odalép, hogy megszimogassák.  
Inachus ekkor, az agg, füvet is szed, nyújtja elébe;  
nyalja kezét, csókot lehel ő a szülői tenyérre,  
vissza se tartja a könnyeit, és – csak tudna beszélni! –  
kérne segítséget, neve és baja volna az ajkán.

Nincs szava, ám a betű, mit a porba lerajzol a lába,  
átalakult testéről tud szomorú jelet adni.  
„Jaj nekem!” Inachus, apja, kiált, s a nyögő tehenecske  
szarvain és hótiszta nyakán csüng, s újra csak így szól:  
„Jaj nekem!” Íme, te vagy, lányom, kit a földeken által  
vágva kutattam? Most-föllelt, míg rád nem akadtam,  
enyhébb volt e keserv. Szóval szavaimra riadni  
nem tudsz, csak szíved mélyéből sóhajod adni  
s válaszul, ez maradott pusztán, bőgésre fakadni.  
Én lakodalmas fáklyákat s a menyasszonyi ágyat  
terveztem teneked, vót vártam, majd unokákat.  
Csorda a férjedet és a szülötteid adja a csorda.  
Ekkora kínomnak végem sem vetheti végét,  
mert isten vagyok, ez keserít, s a halál kapuján át  
én sose léphetek, így nyúlik meg a gyászom örökké.”  
Míg efölött kesereg, löki arrébb csillagos Argus,  
és a leányt viszi apjától messzibb legelőkre,  
hajtja tovább. Maga meg meredek hegyoromra telepszik,  
honnan szétláthat, kémlelve vigyázza a tájat.<sup>5</sup>

Ió átváltozását úgy éljük meg, mint egy lehetséges eseményt, noha ugyanezt a mindennapjainkban lehetetlennek tartanánk. Ió esetében átalakult az emberi külső, tehát olyasvalami, ami az ember számára lényegszerű; ugyanakkor azonos maradt benne az emberi benső, tehát szintén valami lényegszerű. Mivel Ovidius és az olvasók számára Ió azonosságán emberi külsejének átváltozásával nem esik csorba, arra kell következtetnünk, hogy mi itt az emberi bensőt lényegszerűnek, a külsőt viszont véletlenszerűnek tartjuk, olyasvalaminek tehát, amire vonatkozóan egymásnak ellentmondó állítás fogalmazható meg (Ió külleme emberi és nem-emberi), feltéve, hogy ezt nem ugyanabban a vonatkozásban állítják (az imént még emberi külső – most már nem-emberi). Rögzítendő ezek szerint, hogy itt az evilági lehetőség princípiumától nincs eltérés abban, hogy egy lényegi aspektus (az emberi benső) megmarad, eltérés van azonban abban, hogy egy szintén lényeges aspektus (az emberi külső) nem marad meg, illetve láthatóan véletlenszerű.

A másik példa egy történet Petronius *Satyricon*-jából (LXII), melyet egy Niceros nevű rabszolga mesél el:

A gazdánk épp ekkor, véletlenül Capuában tartózkodott, hogy néhány ócska holmiján túladjon. Megragadtam az alkalmat, és rávettem egyik vendégünket, hogy jöjjön ki velem az ötödik mérföldkőhöz. Katona volt az illető, méghozzá erős, mint maga Orcus. A kakaskukorékolás idején eliszkoztunk

<sup>5</sup> Devecseri Gábor fordítása.

hazulról; a hold olyan tündöklően világított, hogy szinte déli verőfény támadt. Megérkeztünk a temetőhöz. Az én emberem kezdte lecsinálni a síremlékeket, én pedig fütyörészve leültem, és a sírköveket számlálgattam. Egyszer csak látom ám, hogy a kísérom vetkőzni kezd, és minden öltözkét lerakja az út mentén. Nekem még a lélegzetem is elakadt, úgy álltam ott, mint egy holttestem. Az pedig körülvizelte a ruháit, és pillanatok alatt farkassá változott.

Ne higgyétek, hogy tréfálni való kedvem van; a világ minden kincséért se adnám hazugságra a fejemet.

De – hogy folytassam ott, ahol abbahagytam – amint farkassá változott, üvölteni kezdett, és az erdőnek vette útját. Először azt sem tudtam, hol vagyok; aztán a ruháihoz lopóztam, hogy elemeljem őket: erre azok kővé változtak. Ha nem én, ki vált volna halálra a félelemtől? De azért kirántottam a kardomat, és „Fene vigyen el benneteket!” kiáltással addig kaszaboltam az árnyakat, míg szerelmemem majorjába nem érkeztem. Úgy estem be az ajtón, mint egy csontváz, majdnem kiköptem a lelkemet, izzadság csorgott végig kétágú felemen, s még a szemem is kidülledt; alig lehetett életet önteni belém. Az én Melissám rámcsoodálkozott, hogy ilyen későn csatangolok, és így szólt:

– Ha előbb érkezted volna, legalább segíthetél volna nekünk; mert farkas szabadult be a majorba, és minden állatunknak vérét vette, mint valami mészáros. De azért nevetésre nincs oka, ha sikerült is meglógnia; az egyik szolgánk ugyanis gerelyével istenesen átdöfte a nyakát.

Ahogy ezt meghallottam, nem tudtam többé lehunyni a szememet, s hajnali pirkadatkor a mi Caiusunk házába menekültem, mint egy kifosztott kocsmáros; s mikor arra a helyre érkeztem, ahol előzőleg a kővé vált ruhaneműek voltak, már csak vérnyomokat találtam. Ahogy hazajutottam, az én katonám, mint valami letaglózott ökör, az ágyon hevert, és a nyakát orvos gyógyíttgatta. Rájöttem, hogy ez a fickó ember-farkas, s ettől kezdve, ha megöltek volna, akkor sem vettem volna kenyeret ugyanarról a tálcáról, amelyről ő.<sup>6</sup>

Ami itt megmarad, az csak véletlenszerű, akcidentális: egyfelől a szúrt seb a nyakon, másfelől a hozzátvetőleges tér- és időpont, mely az embert és a farkast közelebből meghatározza: egy ember farkassá alakul, és *nem sokkal később, a közelben* egy farkast lehet látni. Úgy tűnik tehát, hogy itt elég e két véletlenszerűség fennmaradása ahhoz, hogy az legyen a benyomásunk, a változás, a kicserélődés ugyanazzal a lényel történik; hogy emberlét és farkaslét annyira komposzibilisek, hogy egymás után előfordulhatnak ugyanazon személy vonatkozásában. Ami itt elvész, az nem kevesebb, mint minden lényegszerű: az emberi benső és

<sup>6</sup> Horváth István Károly fordítása.



az emberi külső. Következésképpen fel kell tételeznünk, hogy ezek itt valamiért nem számítanak lényegszerűnek, ellenben a szúrt seb, valamint a tér- és időpont akcidentalitásai azok, amelyek az azonosságot, az ugyanazon-létet garantálják, tehát amelyek szubsztanciálisnak, lényegszerűnek számítanak.

Ily módon tehát egyszerre kettős eltérés mutatkozik meg a mindennapos, evi-  
lági lehetőség princípiumától: a lényegszerűre (emberi bensőre és külsőre) való tekintettel ellentmondás áll fenn (lét és nemlét), ellenben a véletlenszerűre való tekintettel (seb, tér- és időpont) azonosság. Az eredeti princípiumból annyi marad meg, hogy azonosság állítására sor kerül, és hogy a változás, a nem-azonosság különböző vonatkozásban tételeződik (a temetőben még ember volt, a tanyán már farkas, a fogadóban ismét ember). Látjuk tehát, hogy példáinkban ingadozás figyelhető meg azt illetően, hogy mi tekinthető lényegesnek és mi lényegtelennek, esetlegesnek, változónak. Hogyan lehet tehát ezt összeegyeztetni?

Csak akkor *tudjuk* mindezt összeegyeztetni, ha feltételezzük, hogy az irodal-  
mi művekkel szemben, amelyek esetében messzemenően a mitikus, fogalmilag *differenciálatlan* gondolkodás foglyai vagyunk (Ernst Cassirer: „mythisches, ent-  
differenzierendes Denken”), nem teszünk különbséget lényeges és véletlenszerű, szubsztanciális és akcidentiális tulajdonságok között; hogy számunkra e külön-  
ség az irodalmi élmény során közömbös akkor, amikor valami irodalminak a lehetőségéről kell ítéletet hoznunk. Ami számunkra nem közömbös, és amiben továbbra is a mindennapi lehetőség racionális elvének a foglyai vagyunk, az (1.) a követelmény, hogy *valami* (közömbös, hogy lényeges-e vagy véletlenszerű) állandó maradjon, és (2.) a követelmény, hogy az ellentmondó vonás, a különböző (p és nem-p) a megmaradónak különböző vonatkozásokban legyen a sajátja. Ha ugyanis nem lenne farkas és ember között semmilyen folytonosság: ha még a szúrt seb, valamint a tér- és időbeli érintkezés sem tenné szembetűnővé az azonosságukat (például él egy ember Rómában az 1. évszázadban, és egy farkas Indiában a 2. században), akkor ebben az átalakulásban éppoly kevésbé hinnénk, azt éppoly kevésbé tartanánk lehetségesnek, mint azt az állítást, hogy a katona ugyanabban a vonatkozásban, ugyanakkor lenne ember és farkas, ha egyszerre rendelkeznek emberi és állati külsővel.

Ezekkel a megfigyelésekkel, következtetésekkel és feltételezésekkel azonban észrevétlenül elérkeztünk az irodalmi, vagyis fikcionális azonosság tételéhez. Ez a tétel – éppen a szubsztanciális és akcidentiális jegyek elvi egyensúlya miatt – liberálisabb, sokkal megengedőbb. Vagy más szempontból: gyengébb, kevesebbet követel meg, mint mindennapi és tudományos azonossági tételünk. Ezt a követ-  
kezőképpen fogalmazhatjuk meg. (1.) Minden dolog azonos önmagával tekintettel *bármilyen* tulajdonságára; (2.) különbözőséget mutathat fel tekintettel bármilyen *más* tulajdonságára, ez azonban (3.) csak különböző vonatkozásokban történhet.

Az irodalmi, fikcionális lehetőség princípiuma ennek megfelelően a követke-  
zőképpen hangzik. Az irodalomban egy dolgot vagy egy eseményt lehetségesnek

tartunk, ha (1.) a dolog vagy az eseményhordozó legalább egy, tetszőleges tulajdonságát illetően semmilyen ellentmondás, semmilyen azonossági törés nem áll fenn, azaz, ha valami azonosságról gondoskodik a különbözőségben, identitásról az ellentmondásban, és ha (2.) ellentmondással, különbözőséggel csak különböző vonatkozásokban van dolgunk.

Ebből az elvből pedig a következő szabály vezethető le. (1.) Mivel a konstitutív és a nem-konstitutív között semmiféle különbségtételre nem kerül sor, ezért azt is, ami szubsztanciális, állandóság-nélkülként, nem megmaradóként foghatjuk fel, anélkül, hogy annak azonosságát veszélyeztetnénk (Werner, 1959: 292), lehetséges tehát, hogy az irodalomban ellentmondás álljon fenn akár akcideniális, akár szubsztanciális vonás vonatkozásában – de csak amíg (2.) az ellentmondás nem ugyanazon szempontból áll fenn, és (3.) legalább egy akcideniális jegy vonatkozásában identitással van dolgunk. Épp a szubsztanciális és az akcideniális jegyek elvi egyensúlya miatt elegendő pusztá véletlenszerűségek megmaradása ahhoz, hogy egy dolog vagy egy eseményhordozó ugyanazon mivolta garantálva legyen (Werner, 1959: 297, 299f).

Ez a lehetségességi elv (együttesen az irodalmi, fikcionális azonosság „elébe helyezett” tételével és a belőle következő szabállyal) szolgál objektív, fogalmi elvként (ámbar nem tudatosan) alapul ítéleteink számára abban a tekintetben, hogy az irodalomban mi az, ami lehetséges, és ami lehetetlen. Ez a lehetségességi elv azonban csak egy speciális esete az irodalmi modalitás egy általánosabb elvének, melyet az indifferencia elvének szeretnék nevezni, és amely – más formában – minket később még foglalkoztatni fog. Ezt azért nevezem az indifferencia elvének, mert ennek az értelmében indifferens, közömbös az, hogy – a mi esetünkben – véletlenszerű vagy szubsztanciális az, ami az azonosságról gondoskodik: ha van olyan dolog, ami ennek eleget tesz, azaz azonosságról gondoskodik (és ha nincs igazi ellentmondással dolgunk), akkor a fikcionális dolgot vagy eseményt lehetségesnek tartjuk.

Az azonban, hogy minden liberális szemlélet ellenére ragaszkodunk valamifajta identitáshoz (és ellentmondás-nélküliséghez), mutatja, hogy Nicolai Hartmannnak valóban nem volt igaza, amikor azt állította, hogy az irodalmi lehetségesség „szabaddá vált” abban az értelemben, hogy semmi módon nincs kötve a realitás, a tudattól független tér- és időbeli valóság törvényeihez. Identitás és ellentmondás-nélküliség ugyanis az evilág törvényei közé tartoznak (és csakis ezért kerülhettek a logika axiómái közé, csakis ezért lehetnek princípiumai a helyes gondolkodásnak). Amennyiben pedig e törvényekhez (könnyített formában ugyan, de) az irodalomban is ragaszkodunk, annyiban az irodalom is úgy jelenik meg, mint ami fölött a realitás törvényei uralkodnak, s bebizonyosodik róla, hogy fikcionalitása, a realitás viszonylatai közül való kiemeltsége ellenére is – lazább kötelékekkel ugyan, de mégiscsak – a realitáshoz kötött marad.

A továbbiakban azzal kell foglalkoznunk, hogy min alapszik a különbség a mindennapi lehetségesség és az irodalmi lehetségesség princípiumai között. Miért van az, hogy az irodalomnak többet engedünk meg, hogy kevesebbet követelünk tőle lehetségesség és lehetetlenség terén, mint azoktól az állításoktól, melyek az irodalmon kívüli világra vonatkoznak? Erre a kérdésre, azaz voltaképpen az irodalmi lehetségségi elv lehetőségét illető kérdésre csak akkor találhatunk feleletet, ha készek vagyunk egy kitérőt tenni a szubjektum lélektanának, pontosabban rétegeződési elméletének irányában.

## 2.4. Mi teszi lehetővé az irodalmi lehetségesség elvét?

Az a gondolat, hogy az emberi szubjektum rétegzett már Platónnál és Arisztotelésznél felbukkan (Hartmann, 1943). A 20. században főként Erich Rothacker tette magáévá, és fejlesztette tovább (Rothacker, 1947; Rothacker, 1948), akit többek között bizonyos agyanatómiai leletek befolyásoltak, melyek azt mutatták, hogy az emberi agy egy öregebb, úgynevezett agytörzsből és az újabb nagyagyból áll, mely egy különlegesen kiterjedt kéreggel, a kortexszel rendelkezik. Ezek a részek tehát egy rétegzett építményt képeznek, melyben a régebbi réteg, az agytörzs legalul helyezkedik el, és az anatómiailag legelemibb, legújabb réteg, a kortex, legfelül – és egyben ez a leginkább differenciált (Rothacker, 1948: 2ff, 144f).

Ezekhez az agyrészekhez már Rothacker előtt is bizonyos lélektérületeket rendeltek; ebben az értelemben beszélt az orvos Friedrich Kraus már 1919-ben egy mélyszemélyről és egy kortikális személyről. Ezeket a megjelöléseket Rothacker a maga vonatkozó műveiben meg is tartotta. Ő a mélyszemélyhez egyrészt „az életet magamban”, másrészt „az én kiváltképpen ösztöneimtől és érzelmeimtől meghatározott Es-emet” rendelte hozzá (Rothacker, 1947: 347): „az állatot és a gyermeket az emberben” (Rothacker, 1948: 145). A kortikális személy ezzel szemben „az én voltaképpeni énem”: az intelligenciám, akaratom, cselekvésem központja (Rothacker, 1948: 3ff).

A mélyszemély is – mind onto-, mind filogenetikailag – öregebb, mint a kortikális személy, elementárisabb, kevésbé differenciált; ezenfelül „alsóbb” réteg abban az értelemben is, hogy a kortikális személy fölötte helyezkedik el. Az ember fejlődésében ugyanis nem arról van szó, hogy a mélyebben fekvőt a magasabb *behelyettesíti*; az valójában megőrződik (Rothacker, 1948: 4, 6), mint ahogy a geológiai egymásra rakódásnál is a mélyebben fekvő rétegek hordozókként megmaradnak.

Az, hogy a régebbi, a primitív, az ősi a személyiségünkben is (csakúgy, mint az agyunkban) egész életünk során megőrződik, és hogy itt különböző, eltérő mértékben régi lélekrészekről van szó, megmutatkozik abban, hogy azok a megnyilvánulások, melyeket elsődlegesen a mélyszemély irányít (reflexeink, érzelmeink, érzéseink és a bennük gyökeredző magatartásformák) a kortikális személy teljes

kifejlődése után is más „stílust” mutatnak fel, mint azok a viselkedési formák, melyek a kortikális személyből indulnak ki. Beszédünket például másfajta ritmus, más kifejező forma jellemzi, ha valamit gondolkodva adunk elő, vagy ha indulattól vezérelve egy majdnem „tisztá Es-kifejezést produkálunk, és mondattörmelékeket ordítunk” (Rothacker, 1948: 142; Rothacker, 1947: 348, 353, 355). Ilyenkor mindig más, autonóm törvényszerűségek uralkodnak, mint ha különböző színészek lépnének fel, mintha ugyanaz a személyiség ténylegesen több személyből állna (Rothacker, 1948: 142f).

Ami különös és számunkra fontos, az a következő. Két jelentős fejlődésszichológus, Heinz Werner és Jean Piaget felismerései alapján a gyermekek, természeti népek és elmebetegek gondolkodását, akik a világot kiváltképp a Rothacker-féle mélyszemélyből kiindulva élik meg és cselekszenek, olyan fogalmiság jellemzi, mely az irodalmi lehetséges elvén is alapjául szolgál. A gyerekek, az írásbeliség nélküli népek és az elmebetegek fogalmaiban ugyanis éppen az sajátos, hogy azok lényeges és lényegtelen, konstitutív és nem-konstitutív, szubsztanciális és akcideniális jegyeket szétválasztás nélkül, egymás mellett tartalmaznak (Werner, 1959: 215f, 290, 292) ahelyett, hogy különbséget tennének köztük, és hierarchikusan rendeznék el őket (Piaget, 1972: 168, 172f).

Werner példája: Egy csecsemő a 'vauvau' kifejezéssel 251 napos korában egy kislányt ábrázoló porcelánfigurát jelöl, mely a tálalón áll, és amely után a gyerek örömmel kapkod. A 307. napon a 'vauvau' hangsorral egy kutyát jelöl, amelyik az udvarban ugat, továbbá a nagyszülők képét, saját hintalovát és a faliórát; a 331. napon egy prémboát kutyafejjel és egy másikat kutyafej nélkül, feltűnő üvegszemekkel. A 334. napon egy nyivákoló gumifigurát nevez így; a 396. napon a fekete gombokat apja mellényén. A 433. napon a gyerek ezt a szót ejti ki, amikor gyöngyöket lát egy ruhán; és ugyanígy, amikor a fürdőhőmérőt megpillantja. A 'vauvau' hangalakkal tehát rengeteg dolgot jelöl, amelyeket többek között így lehetne elrendezni: (1.) kutyák és kutya-babák, és ebből kiindulva kicsi, hosszúkás, babaszerű tárgyak (brossok, gumibabák, fürdőhőmérő); (2.) másfelől pedig gombok, gyöngyök és hasonló tárgyak. A jelölési mód meghatározatlanságát az indokolja, hogy éppen mit emel ki a gyerek a világ általa megélt szétfolyó, szemléletes és megérzett összességéből: hol a hosszúkás formát, hol a fénylő, szemszerű jelleget; ily módon a legkülönbözőbb tárgyak kaphatják meg a 'vauvau' jelölőt. A gyerek tehát nem különböztet meg fontos és fontosság nélküli jegyeket egy fogalomnévben, hanem egy tárgyat diffúz, szétfolyó módon fog fel, és ezért azt nem állandó, hanem változó módon nevezi meg: ami egyszer a helyzet és a benső beállítódottság révén a fogalomnév számára jellegzetes, ugyanaz másszor már nem az (Werner, 1959: 215f).

Ernst Cassirer a *mitikus* gondolkodással kapcsolatban a koincidencia, az azo-nosság törvényéről beszél: a mitikus gondolkodás számára egész és rész, kép és dolog, a pusztán elképzelt és a ténylegesen észlelt, kívánság és beteljesedés

egybeesik. A „viszonylat tagjainak” e „különleges egymásban létére”, „melyeket az empirikus gondolkodás és a kritikus értelem szétválaszt” már Cassirernél megtaláljuk az „indifferencia” megjelölést (Cassirer, 1925: 48, 50, 82f).

Ez a példa azt mutatja, hogy itt ugyanazzal az indifferenciával, ugyanazzal a közömbösséggel van dolgunk, mint az irodalmi lehetőség princípiumánál: az archaikus gondolkodás számára mindegy, hogy az, amit egy fogalomban vagy egy dologban az adott pillanatban előtérbe állít, amit döntőnek tart, objektíve szemlélve tényleg lényeges-e vagy lényegtelen. De nemcsak arról van szó, hogy az irodalmi lehetséges elve található meg az archaikus fogalmiságban, hanem ez fordítva is igaz: az irodalmi lehetséges elve mögött az archaikus fogalmiság rejlik. Átmenetileg a mi fogalmaink is szükségszerűen ugyanolyanná válnak irodalmi élményeink során, mint az archaikus, primitív gondolkodásban. A mi esetünkben is ugyanazt a nivellálódást, azonos szintre helyezést kell feltételeznünk a fogalmi jegyek lényegességére és lényegtenségére vonatkozóan, máskülönben nem lennénk közömbösek lehetséges és lehetetlenség megítélésénél azzal szemben, hogy lényeges vagy lényegtelen jegyek gondoskodnak-e az azonosságról.

Abból pedig, hogy az archaikus lélek hasonlóképp strukturálatlan fogalmakban gondolkodik, mint mi az irodalomról, az következik, hogy az ő lehetségesről alkotott ítéleteinek hasonlóan kell működniük, mint a mieinknek az irodalommal szemben. Ténylegesen úgy találjuk, sőt tudjuk, hogy például gyerekek a mindennapjaikban is sokkal többet elhisznek, többet vélnek lehetségesnek, mint mi a magunk felnőtt tudatával a *magunk* mindennapjaiban.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a mélyszemély, az „Es” dominanciája és az „Es”-től áthatott archaikus gondolkodás, valamint a tágabb értelemben vett lehetséges-fogalom egyértelműen egymáshoz van rendelve. Ahol ugyanis a mélyszemély dominál, ott a fogalmak strukturálatlansága, a fogalmi jegyek nivellálódottsága, ezért az archaikus lehetséges-elv uralkodik; és fordítva is, ez az archaikus elv csak ott hatékony, ahol a mélyszemély dominál, normális felnőtt átlagembereknél tehát nem. Ebből az egyértelmű egymáshoz rendeltségből következik azonban, hogy a kibővült lehetséges-fogalmat azzal kell magyaráznunk, hogy az irodalmi recepció során ítéleteinkben az irodalmi lehetségeset és lehetetlenséget illetően a mélyszemély intenzívebben előtérbe lép bennünk, mint a mindennapokban – jóllehet normális felnőtt „kultúremberek” vagyunk. Úgy tűnik tehát, hogy az irodalom (mint a művészet általában) elsődlegesen lelkünk régebbi rétegére apellál, a mélyszemélyünkre, mindenekelőtt az „es”-ünkre, a gyermekre, mindarra, ami bennünk érzelmileg meghatározott, és csak másodlagosan az újabb, a kortikális személyre, Rothacker szavával: a „nappali tudatunkra,” melyet a „tudatosság és ébrenlét” jellemez (Rothacker, 1948: 141, 143). Pontosabban *amennyiben* az irodalommal szemben reflektálatlanul viselkedünk (és domináns módon ezt is tesszük a voltaképpeni irodalmi élmény során), az

archaikus szólíttatik meg bennünk, következésképp az archaikus fogalmiságunk reaktiválódik – valamennyi, számunkra már ismert következménnyel.

Első tézisem tehát úgy szól, hogy mikor irodalommal találkozunk akkor nem a lélek mindennapos, megszokott, hanem inkább ősi, elemibb régióiból kiindulva élünk és ítélünk meg mindent, így bizonyos mértékig és átmenetileg visszatérünk a saját és az általános emberi lélekfejlődés egy korábbi, archaikusabb szintjére. De csak bizonyos mértékig, kortikális személyünk ugyanis nem kapcsolható ki, nem hagyható teljességgel magunk mögött. Albert Wellek ugyanis például olyan kísérletekről számol be, melyek bizonyítják, hogy „még mély hipnózis állapotában is, éppúgy, mint a mély álomban, [...] a 'kortikális személy' egyebek mellett működésben marad” (Wellek, 1956: 248). Az irodalmat mégsem mint gyerekek éljük meg, annak ellenére, hogy a „gyermek dominál” bennünk: többet értünk meg, többet „veszünk észre”, több dologra és differenciáltabban reagálunk, mint arra egy gyerek valaha is képes lenne, többek között épp személyiségünk kortikális jellege, mindenekelőtt intellektusunk fejlettsége és „elveszítetlensége” miatt.

Második tézisem úgy szól, hogy ez az átmeneti „regresszió” az ősi, az archaikus irányába bennünk legalább részben felelős azért, hogy az archaikus lehetőségi elv, melyet eredetileg az irodalmi, fikcionális lehetőség princípiumának neve alatt ismertünk meg, az irodalommal való reflektálatlan szembesülésünk tartama alatt felülkerekedik bennünk. E részleges regresszió, e viszonylagos, részbeni visszatérés az ősihez mibennünk – tekintettel a mindennapokon belüli általános racionalitásunkra – azonban minden, csak nem magától értetődő. Ezért ezt még más oldalról is plauzibilissá, valószínűvé kell tennünk. Ezt három érveléssel kísérem meg.

Először is – jól megfontolt tekintélytisztelettel – hivatkozom Erich Rothacker kijelentésére, mely szerint „a művészet archaikus beállítottságokat konzervál” (Rothacker, 1952: 22). Az esztétikai élményeknek, mondja Rothacker, „elemen-táris, archaikus, mondhatni akár primitív és művészet előtti alapozásuk van” (Rothacker, 1952: 16).

Másodjára hivatkozom a „reimplikáció” folyamatára (az „ismételt behajtogatására annak, ami a fejlődés során kibontakozik”<sup>7</sup>), ahogyan ezt Johannes Rudert leírta (Rudert, 1955: 153). „Reimplikáción” Rudert épp ama „alacsonyabb fokozatokra történő visszalépést” érti, melyet mi a nem-reflektált irodalmi élmény esetében feltételeztünk. Ezt a feltételezést Rudert két vonatkozásban támogatja meg implicite. Egyfelől a reimplikáció különböző példáit hozza fel, amiből kiviláglik, hogy ez a kifejlődött személyiség életében teljesen általános jelenség. Ha tehát a művészi, irodalmi élményről ezt feltételezzük, az nem egyenlő azzal, hogy egy paradox, a normális felnőtt „kultúrember” alapvető racionalitásának ellentmondó feltételezést állítanánk. Másfelől arra is utal Rudert, hogy – amint ezt a

<sup>7</sup> Pontosan le nem fordítható szójáték, az eredetiben: „Wiedereinfaltung’ eines in der Entwicklung Ausgefalteten”. [A szerk.]

fentiekben vázolt jelenségeknek általánossága igazolja – a „magasabb fokozatok” nyilvánvaló „lélek- és élethigiéniai okokból arra vannak utalva, hogy újra meg újra alacsonyabb fokozatokra váltsanak vissza” (Rudert, 1955: 150).

Ennek kapcsán többek között az alvásra gondol, „amely az érzékelő aktivitás és a mozgás lecsökkenése révén jelentős magatartásbeli hasonlóságot mutat a magzati ősalvással. Ez esetben teljesen világos az ősfokozatra való rendszeres visszalépés egészségre vonatkozó jelentősége” (Rudert, 1955: 150). Rudert az álmotvékenységet is e keretek közt látja. „Az alvás állapotában, amelyben személyünk ősrétege tovább él, bekerülnek a magasabb rétegek ébren megélt élményei és ott e vegetatív réteg vezetésével és működésének megfelelően dolgozódnak fel” (Rudert, 1955: 154). Hogy ez a feldolgozás „lélekhigiéniailag” kiemelkedő jelentőséggel bír, azt nemcsak Freud és Jung mélylélektanából (szelep- és kiegészítő funkció), hanem a modern kísérleti alváskutatás eredményeiből is tudjuk.

A reimplikáció jelentős voltát azonban onnan is látjuk, hogy a lazító módszerek jólesőek. Ezek „a felbolydult lelket egy túlnyomóan vegetatív hangsúllyal rendelkező, alvással rokon állapotba vezetik át, s ezzel a lelki megrázkódtatásokat a vegetatívum nyugodtan mozgó folyamába merítik alá” (Rudert, 1955: 153). Ide tartozik az a módszer is, mellyel a stresszt testi megerőltetés révén csökkentjük. „Valaki nem képes egy lelki nehézségen úrrá lenni, erre nagy fizikai megerőltetésnek veti alá magát, hogy 'újra kiegyensúlyozottá váljék.' Erőltetett menettel végül is egészében motorikus funkcióvá lényegül, lényé egy igen primitív rétegének irányítása alá helyezi magát” (Rudert, 1955: 153).

Ha tehát feltesszük, hogy az irodalommal való találkozás is egy ilyen reimplikációt, ilyen visszasüllyedést tesz lehetővé és segít elő, akkor nemcsak besoroljuk az irodalmi élményt oly általános jelenségek közé mint az alvás, az álm, az ellazulás, hanem jobban meg is értjük az irodalmi élmény sajátosan jóleső, élvezetes mivoltát. Feltételezésünkkel így nemcsak az irodalmi lehetőség elvét tudjuk egyéb tényezők mellett megmagyarázni, hanem (persze csak részlegesen) azt az élvezetet is, melyben az irodalom részesít minket. És minél több különböző jellegű jelenséget tudunk ugyanazzal a hipotézissel meggyőzően magyarázni, annál valószínűbbé válik az.

Harmadjára hivatkozni szeretnék Fónagy Iván kutatásaira. Magyarul közzétett írásainak egyikében Fónagy rámutat az archaikus elemek jelenlétére az irodalom nyelvében (Fónagy, 1978). Ezek az elemek egyértelműen tanúsítják, hogy – legalábbis az irodalom esetében, különösen a líra *nyelvének* a szintjén – korábbi fokozatokra való részleges regresszióval van dolgunk. Ez a regresszió egyfelől és elsődlegesen a költői tudatban történik meg, innen ered a regresszív elemek jelenléte az objektivált mű nyelvében, másfelől és másodlagosan azonban a recipiens tudatában is meg kell ennek történnie, máskülönben nem tudnánk ezeket az archaikus elemeket „megérteni”, értelmezni, következésképp nem is tetszenének nekünk.

Az azonban, hogy nyelvi szinten ilyen részleges regresszió figyelhető meg, általános tendenciára utal azt illetően, hogy az irodalom megélése során általában véve is korábbi szintekre lépünk vissza. Innen szemlélve még valószínűbb, hogy az irodalmi lehetségessegre vonatkozó ítéleteink mögött ugyanez a tendencia búvik meg. Fónagy felismerései az irodalmi nyelv részleges ősiségét illetően mindezek alapján alátámasztják feltételezésünket az irodalmi lehetségessege elvének ősiségét illetően: valószínűtlen, hogy az említett regresszió csak nyelvi vonatkozásban történjék meg, lehetségessegre vonatkozó ítéleteink vonatkozásában viszont nem.

Melyek tehát a költői nyelv Fónagy által kimutatott archaikus elemei?

Ő ebben az összefüggésben a nyelvi regresszió három fajáról beszél: szintaktikus, szemantikus és funkcionális regresszióról. Szintaktikailag a költészet nyelve kora gyermeki szintre regrediálhat, amennyiben például indulati töltöttsége a nyelvtani szabályok által tagolt struktúrákat feltöri, és többek között prolepsziseket, elébevágásokat alkalmaz: az érzelmileg legfontosabbat a mondat elejére teszi, ahol az kihagyásos mondatot, esetleg egyetlen szómondatot képez. Például:

...für dich,  
für dich,  
Es hat mein Herz für dich geschlagen!<sup>8</sup>

Szemantikai regresszió jeleként foghatók fel például a metaforák, mégpedig egyszerűen két vonatkozásban. Egyfelől visszatérést jelentenek a konvencionális szó gyermeki ignorálásához (a szóban forgó dolog jelölésére nem az elvárandó, „megszokott” szót használja a gyermek, hanem egy „innoválot”). A metaforák a nyelvteremtés ősi aktusának megismétlését jelentik, persze a már meglévő nyelven belül. Másfelől a világlátás, a gondolkodásmód, mely a metaforában megnyilvánul, ősi, „mitikus”, a racionális különbségtételeket visszavonó: absztrakciókra érzéki dolgok, élettelenekre élőlény nevét viszi át.

Funkcionális regresszióról a költői nyelvben abban az értelemben beszélhetünk, hogy a Bühler-féle három nyelvi (kifejező, felhívó és ábrázoló) funkció közül a költészetben gyakran csak a legősibb, a kifejező funkció marad meg. Ezt már az állatok közötti kommunikációnál és a korai gyermeknyelvnél is feltételezhetjük, melyeknél ábrázoló funkcióról aligha lehet beszélni. Amikor a nyelv valamely trauma következményeként szétesik, akkor is a kifejező funkció marad meg érintetlenként, ez dominál a legtovább.

Márpedig a költői nyelv expresszivitása egyike ama kritériumoknak, melyekkel a költői és a nem-költői nyelvet megkülönböztetjük egymástól. Ez lényegében azt jelenti, hogy a költészet nyelvében lehetőség szerint sok és sokféle nyelvi

<sup>8</sup> A magyar fordítás nem tartja meg az eredeti szórendet. Jékely Zoltán fordításában: *Jön a halál: „Jön a halál – hadd mondjam én meg, / míg eltitkoltam gögösen, / hogy a szívem örökösen / térted, csak térted égett!”*



komponens van „remotiválva”. Hangok és hangkombinációk, a nyelvi melódia, a szintaxis: ezek eredendően valószínűleg sokkal nagyobb mértékben „motiváltak,” azaz „természetesen” meghatározottak, expresszívek voltak, illetve olyannak érződtek, mint ahogyan az manapság tűnik, és ezek a fejlődés során ezen érzékelhető motiváltságukat elvesztették, demotiválódtak. E különféle nyelvi elemeket a költő művei nyelvében úgy kombinálja, úgy formálja át mintegy felülről, olyan összefüggésbe állítja őket, hogy azok ismét – mint a nyelvi ősidőkben – lelki, emocionális tartalommal telítődnek, újfent motiváltak, remotiváltak lesznek. (A remotiváció fogalmához lásd: Fónagy, 1972.)

Idevágó példa a magas és mély magánhangzók „természetes” expresszivitása. Hogy ez az expresszivitás az olyan szavakba történő beépülésüket, mint ’picí’, ill. ’hatalmas’, ’zene’, vagy ’robaj’, annak idején egyebek mellett meghatározta, hogy tehát e szavak hangalakja *ennyiben* önmagában motivált volt, az valószínű. De ez a motiváltság a mindennapi nyelvi kommunikációban immár nincs jelen „a mi számunkra”: ha például az ’izzik’ szót halljuk, akkor az ’i’ világos, pozitív értéke számunkra legtöbbször elvész, gyakorlati szituációkban ugyanis nem rendelkezünk annyi lelki szabadidővel, hogy a hangok érzelmi értékével, tehát egy praktikusán irreleváns, redundáns vonatkozással törődjünk. Nem így viszont a költészetben, ahol mindaz, ami a mindennapokban redundáns, része lesz az élményünknek: bár nem szükségképpen környezetétől elütőként, feltűnőként, de mint „materiális” alap, ami az effektív megéltet azzá teszi, ami. Így például megállapították, hogy John Milton *L’Allegro* című költeményében a rímek 47,4 százaléka ’i’-t és ’ai’-t tartalmaz, és csak 5,2 százaléka mély hangokat, ’u’-t és ’au’-t; ezzel szemben az *Il Penseroso* című versében a rímeknek csak 35,2%-a tartalmaz ’i’-t és ’ai’-t, és nem kevesebb, mint 17% -a ’u’-t és ’au’-t (Fónagy, 1975a: 202). Ezek a százalékszámok nemcsak a művész igen valószínű szándékára utalnak (még ha az nem is volt tudatos), hanem ahhoz is hozzájárulnak, hogy megmagyarázzák e két költemény vidám, illetve szomorú és elgondolkodó hangulatát. Ezeket a rímeket az olvasó minden bizonnyal érzelmi értékükkel *egyetemben* fogadja magába.

A domináló expresszív funkcióhoz való visszatérést tehát joggal nevezhetjük motiváltságot illető regresszióknak is, visszatérésnek ahhoz a nyelvtörténeti állapothoz, amelyben a nyelv (számunkra való) motiváltsága szabály, nem pedig kivétel volt, úgy, mint manapság.

Az érvekkel, melyeket Rothackertől, Rudertől és Fónagytól hoztam fel, úgy vélem, elegendő mértékben megtámogattam a tételt, mely szerint az irodalmi lehetőség princípiumát egyebek között az archaikus lelki fejlődési szintekre való átmeneti és részleges visszasüllyedésünk teszi lehetővé. Csupán egyebek között, mert más tényezők is szerepet játszanak ebben, melyeket azonban csak röviden szeretnék érinteni.

Először is, ez a visszasüllyedés nemcsak egy primitívebb fogalmisághoz való visszatérést jelent, hanem a szemlélet jelenhez rögzült archaikus állapotához való

visszatérést is. Ahogyan az állat, és messzemenően a gyermek is csak a jelenben és a jelen számára él, a nem-reflektált irodalmi élmény folyamán mi is a jelenhez vagyunk kötve. Ez a (mindig csak viszonylagos) jelenhez rögzült szemlélet magyarázza talán, hogy miért tudunk például az epikus hős elbeszélése során (így például az 1.6. pontban említett „visszapillantás” során az *Odüsszeiában*) múltbéli megpróbáltatásai kapcsán a hős életéért aggódni, noha maga a tény, hogy elbeszéli őket, elég garancia lehetne arra, hogy ép bőrrel megúsza mindet. Alapjában véve itt is implikált lehetőségi ítéletekről van szó: lehetségesnek tűnik számunkra, hogy a jövője egyszerre bizonytalan, veszélyeztetett, nyitott és már eldöntött, szerencsés, immár lezárt legyen.

E lehetőség szubjektív feltételének éppen abban kell állnia, hogy az *elbeszélt* időben elmúltat, az immár elbeszéltet olyannyira elfeledjük, hogy az elbeszélt idő jövőjét (amely az elbeszélt idő „múltjával” azonos, és előttünk ismert) még nyitottnak tartjuk, így a hős hányattatásaiban feszülten és aggodalommal tudunk részt venni. És épp azért „feledjük el” a már elbeszéltet, mert minket a jelennek, a megélt pillanat itt és mostjának a *szemlélete* annyira az igézetében tart, benne annyira elmerülünk, hogy ezen igézzettel, ezen elmerültséggel sem korábbi szemléletek, sem tisztán fogalmi tudásunk felől nem vagyunk képesek felvenni a harcot.

Hasonlóképp a mindenkori szemlélethez való kötöttség lehet az oka annak, hogy álmainkban is, amikor – mint Dosztojevszkij írja – „túltettük magunkat az idő, a tér, a lét és az ész formáin és törvényein”, ugyan észleljük az álom lehetetlenségét, ellentmondásosságát, ezen azonban ennek ellenére nem csodálkozunk, és nem hagyjuk, hogy ez a szemléletesen adottba vetett hitünket megzavarja. Ahogyan a „nevetséges ember” elbeszéli Dosztojevszkijnél: „Az én fitestvérem, például, már öt évvel ezelőtt meghalt; mégis akárhányszor megjelenik álmomban, érdeklődik az én ügyeim, bajaim és gondjaim iránt, megosztja őket velem, pedig én akkor álom közben is visszaemlékszem és tudom, hogy fitestvérem meghalt és hogy el van temetve. Miért nem csodálkozom én álmomban azon, hogy rég elhalt testvérem megjelenik nekem, hogy mellettem van és hogy elbeszélget velem? Miért tűr meg az én eszem ilyesmit?” Kevéssel később maga adja meg a választ: „beletörődtem helyzetembe, és mint álomban rendszerint történni szokott, a tényekbe minden ellenkezés nélkül belenyugodtam.”<sup>9</sup> Pontosabban: belenyugodott a valósnak tűnő dolgok szemléletes evidenciájába.

Másrészt azért is szívesen fogadjuk el a lehetetlent, mert az reálisan, evilágilag lehetetlen. Az irreálissal, fikcionálissal szemben mentesek vagyunk a realitás bilincseitől, nem kell – mint praktikus, megélt terveinknél és cselekedeteinknél – azt, amit tervbe vettünk, állandóan a reálisan adothoz igazítani. A fikcionalitás világában szabadok vagyunk a realitás nyomásától, féktelen fantáziánkat az esetleges fantasztikum megélésében szabadjára engedhetjük. És ez – pontosan a

<sup>9</sup> F. M. Dosztojevszkij: *Nevetséges ember álma*, Munkácsy Mihály fordítása.

reálisan lehetségeshez való fáradságos hozzáidomulási kényszer felszámolódása révén – „erőfeszítés-megtakarítást” (*Aufwandersparnis*) jelent (Freud, 1950: 96f, 102), mely önmagában véve is élvezetes, és bizonyára hozzájárul ahhoz, hogy irodalmi művekkel szemben készségesen megelégszünk kevesebbel, egy mindössze *kibővült* lehetőséggel. (A mélylélektan ezt az időleges szabadulást bizonyára úgy értelmezné, hogy a realitás elvének nyomása elől visszalépünk egy „infantilisabb” szintre, azaz elemibb szintre süllyedünk.)

S végül e három szubjektív feltétel mellett (archaikus fogalmiság, jelenhez kötöttség, kötetlen fantázia) az alapvető objektív feltételt is meg kell neveznünk: egy másfajta, szabadabb lehetőséget az irodalomban csak azért élhetünk meg (és fogadhatunk el), mivel az irodalom művei nem teljes mértékben reálisak, hanem egy reális homlokzat mögött egy irreális világot nyitnak meg előttünk. Csak a háttér ezen irrealitásának köszönhetően, mely – éppen mert irreális – mentes a realitás kényszereitől, járulhatnak hozzá a fentiekben említett szubjektív feltételek a maguk erőnyeivel ahhoz, hogy olyan dolgokat is lehetségesként éljünk meg, amelyek számunkra a valóságban lehetetlennek tünnének.

## 2.5. Az irodalmi lehetségesség fajtái: A lehetségességi elv a lírában és a színdarabban

Az eddigiek alapján az lehetne a benyomásunk, hogy az irodalmilag releváns lehetőségek mindegyike lehetőség arra, hogy a fikcionális világban bizonyos dolgok valami más után következzenek, vagy valami másnak a megjelenései legyenek. Az lehet tehát a benyomásunk, hogy az irodalmi lehetségesség mindig a *lényeg*et érinti: Iónak mint embernek a lényegével összeegyeztethetetlen (ami irodalmilag épp, hogy összeegyeztethető), hogy tehénné változik át; szeretetvágyával, ami emberi voltából következik, viszont egyértelműen összeegyeztethető, hogy azt akarja, simogassák meg.

A lényegi lehetségességtől megkülönböztetett kauzális lehetségességet végző soron visszavezethetjük a lényegi lehetségességre. Ha az istenség akaratát mint okot követi az átalakulás mint okozat, akkor ez csak azért lehet így, mert (látszólag) az istenség *lényegéhez* az tartozik, hogy ily módon képes hatni, a földiek *lényegéhez* pedig az tartozik, hogy egy istenség hatalmi szavára átalakulhatnak. A különbség a kauzális lehetségesség és a szigorú értelemben vett lényegi lehetségesség között mindössze annyi, hogy a kauzális lehetségesség egy időbeli, dinamikus *folymatban*, eseménysorban nyilvánul meg (az ok megelőzi az okozatot), a szoros értelemben vett lényegi lehetségesség ezzel szemben egy időn kívüli, statikus komposszibilitás. Íó megváltozott külső megjelenése emberi lényegével szó szerint *együtt* létezhet; a szeretetvágy mint lényeg, és a simogatásra való vágy mint jelenség, mint e lényeg kifejeződése szintén időn kívüli módon komposszibilisak: a lényeg a maga kifejeződését nem előzi meg.

Ez azonban egyúttal azt is jelenti, hogy az eddigiek alapján az olvasóban az a benyomás támadhat, hogy az irodalmi lehetőség pusztán „világi” lehetőség, s csak arról szól, hogy mi az, ami az irodalmitag elénk tárt „világban” lehetséges.

Ez a benyomás téves: az irodalmi lehetőségesség nemcsak „világi,” hanem nyelvi lehetőségesség is. Nemcsak arról szól, hogy mi történhet vagy nyilvánulhat meg egy fikcionális világban, hanem arról is, hogy mi *mondható* egy irodalmi műalkotásban, hogy bizonyos szavak egymás után állhatnak-e vagy sem. (Ennek kapcsán mindig feltételezzük, hogy egy műalkotás, azaz az esztétikum létrehozatala a cél. E feltételezés híján ugyanis bármilyen szavak állhatnak egymás mellett.)

A nyelvi lehetőségességgel az irodalmi lehetőségességnek egy új, eddig példával nem bemutatott fajtája kerül látóterünkbe: a lényegi lehetőségesség mellé társul a logikai lehetőségesség. Pontosan ez határozza meg ugyanis, hogy mit mondhatunk értelemmel telítetten, és mit nem; hogy bizonyos szavakat egymás után kimondhatunk-e vagy sem. Magától értetődő, hogy csak felületesen szemlélve van szó arról a lehetőségről, hogy valamit *mondhatunk-e*; valójában a logikai lehetőségességnél az elgondolhatóságról van szó, annak a lehetőségéről, hogy a gondolkodás folyamatában meghatározott fogalmaknak meghatározott jegyeket tulajdoníthatunk-e vagy sem. Így logikailag lehetséges egy háromszögnek egyenlőoldalúságot, de nem lehetséges kör alakúságot tulajdonítani. Az utóbbi ugyanis azt jelentené, hogy a háromszög egyszerre és ugyanazon vonatkozásban háromszög és nem háromszög lenne – ez pedig logikai, elgondolhatósági lehetetlenség.

Míg tehát a lényegi lehetőségesség mindent megenged, ami az eleve feltételezett lényeggel együtt előfordulhat, a logikai lehetőség többet enged meg: csak azt követeli meg, hogy ugyanarra vonatkozóan – explicite vagy implicite – ne jelent-sük ki, hogy *p* és nem-*p*. A következő mondat: „A nagynéném férfi” – olyasmit állít, ami logikailag lehetetlen. Az a mondat, hogy: „A nagynéném ausztrál nő” – ezzel szemben olyasmit állít, ami logikailag nagyon is lehetséges, de az adott esetben lényegileg lehetetlen lehet, ha tudniillik a nagynéném nem ausztrál nő, hanem magyar. „A nagynéném férfi”: a priori értelmetlen, önmagának ellentmondó ellentmondás már a fogalmak, a gondolkodás, a nyelv szintjén. „A nagynéném ausztrál nő”: ezzel szemben egy logikailag kifogástalan, értelmes mondat, ami legfeljebb *valótlan* lehet. A posteriori, a konkrét valósággal összehasonlítva, lehet, hogy kiderül, hogy azzal nem egyezik meg, és a nagynénémről lényegi lehetetlenséget állít. Ez a lehetetlenség azonban – az előbbivel ellentétben – nem mutatkozik meg már a nyelv, a gondolkodás szintjén, hanem csak a valósággal történő összehasonlítás során, csak akkor, amikor már nemcsak a nyelvet, hanem a valóságot, a világot is megéjük. Hasonlóan történik, amikor e két lehetőséget az irodalomban éljük meg: a lényegi lehetőségességet a szemléletesen elképzelt fikcionális „világban” éljük meg, a logikai lehetőségességet pedig elsődlegesen, szemlélet nélkül, a fogalmak szintjén, a nyelv közvetítő közegében.

Hogy azt a téves benyomást korrigáljuk, mely szerint az irodalmi lehetséges azonos a lényegi lehetséges, a továbbiakban példákat fogok ismertetni, melyekben logikai lehetőségekről, illetve lehetetlenségekről lesz szó, pontosabban olyan logikai lehetetlenségekről, melyeket az irodalomban lehetségesként fogadunk el.

Egyúttal azonban eddigi megközelítéseim másfajta egyoldalúságát is fel kívánom számolni. Mindezideig csak epikus illusztrációkat használtam fel, mintha az irodalmi lehetőséget és lehetetlenséget csak az epikában élnénk meg. Most, hogy ezt a látszatot is eloszlassam, egy példát a líra területéről, és kettőt a drámáéról, pontosabban egy előadott drámából, azaz színjátékból fogunk elemezni.

A líra területéről a megszemélyesítés trópusát választom, ahogyan ez József Attila itt következő strófaiban megélhető (a vers a *Falu* címet viseli):

Mint egy tányér krumplipaprikás  
lassan gőzölög lusta,  
langy estében a piros palás,  
rakás falucska.

Itt is, ott is karcsú füst – remény –  
tűnődni, merre szálljon,  
áll kicsit a kémény küszöbén  
és int a tájon.

Ha a „füst” szót módosított szónak, és az igealakokat – „tűnődni”, „áll”, „int” – módosító szavaknak nevezzük Monroe Beardsleyvel (Beardsley, 1958 : 138f), akkor a megszemélyesítés e példájáról a következőket mondhatjuk. Itt tisztán fogalmi, logikai ellentmondás áll fenn a módosító és a módosított központi, denotált jelentését illetően, tehát szubsztancialitására vonatkozóan: a füst dologszerű – a tűnődik, áll, int: nem-dologszerű. Csakhogy szigorúan véve nem ugyanabból a szempontból történik az elfogadás és a tagadás: a füstöt szó szerint, az ígéket átvitt értelemben értjük, és ez azt jelenti, hogy a dologszerűséget szó szerint értelmezzük, a nem-dologszerűséget (amit a „tűnődni” stb. implicál) nem szó szerint, azaz nem vesszük „komolyan.” E nem-azonosság „mellett” azonban mégiscsak jelen van azonosság is, nevezetesen a „tűnődni” főnévi igenév konnotálta, pusztán marginális jelentés: a mozdulatlanság, vagy a csak lassan ebbe vagy abba az irányba történő elmozdulás ténylegesen lehet véletlenszerű jegye a „füst” fogalomnak, átvihető rá, tulajdonítható neki. Ezen az értelmi szinten (a konnotációén) és ebben a véletlenszerű esetben (füst mint valami gyakorlatilag mozdulatlan) a füst *tűnődik*: és noha tűnődik, mégis mint önmagával azonosat állítja József Attila, és éljük meg mi.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> A trópusok ellentmondásos voltahoz l.: Cohen, 1970: 4, 16, 22.; és Dubois et al., 1974: 161, 189, 197, 217.

Tűnődő füst – valami, amit a mi mindennapi, tudományos, a valósághoz teljességgel idomuló tárgyias logikánk lehetetlennek tart, és amit a lírában e benne lakozó ellentmondás ellenére mint „lehetségességet” elfogadunk. Elfogadjuk, mivel az irodalmi lehetőség szabadabb feltételei itt is adva vannak. Először is identitással van dolgunk, valami véletlenszerűre vonatkoztatva: a „füst” azonos marad önmagával (annak ellenére, hogy József Attila a tűnődés jegyét tulajdonítja neki), mivel a költő csak egy akcidentális tulajdonságát veszi figyelembe: „lassan ebbe vagy abba az irányba mozdulni el.” Ha ez a tulajdonság pillanatnyilag a középpontba kerül, akkor a „füst” valóban együtt szerepelhet a „tűnődni” igével, önmagával való azonossága e kapcsolat révén nem semmisül meg („még mindig” róla van szó), – feltéve persze, hogy a „tűnődni” esetében is sor kerül átstrukturálódásra, amennyiben nem a denotátumát, hanem csak a konnotátumát (’egy helyben maradni’) vesszük figyelembe.

Másrészt az irodalmi lehetőség elvének való megfelelésről van szó, mert ugyan a különbözőség, sőt ellentmondás dominál (még hozzá szubsztancialitásra, a füst dologszerűségére vonatkozóan: a „tűnődni” szóval implicite nem-dologszerűség állítására kerül sor, ami a füst szintén implicite állított dologszerűségének ellentmond, azt visszavonja), de az ellentmondás nem jelent abszolút logikai lehetetlenséget, mivel a dologszerűséget és a nem-dologszerűséget a költő nem abszolút azonos értelemben állítja. A „füst” és a dologszerűség szó szerint veendő, a „tűnődni” és ezen keresztül a nem-dologszerűség nem „komolyan”, nem szó szerint.

Amíg egy szöveg megfelel ezeknek a feltételeknek, addig a megszemélyesítés irodalmilag lehetséges és elfogadható. „Lehetetlen”, azaz mélyebb értelemben is értelmetlen, érthetetlen az a megszemélyesítés, melynél a módosítónak egyáltalán nincs olyan konnotációja, amely a kérdéses dolognak tulajdonítható lenne (Beardsley, 1958: 143). Ez esetben ugyanis semmilyen, akár véletlenszerű identitás sem áll fenn, az ellentmondás abszolút. Bertrand Russell híres mondata: „Consanguinity drinks procrastination” (’a vérrokonság halogatást iszik’)<sup>11</sup> – nem lenne, legalábbis angolul, még irodalmi szövegben sem lehetséges. A „drinks” igének nincs olyan konnotátuma, a „consanguinity” fogalmának pedig nincs olyan bármennyire is véletlenszerű tulajdonsága, melynek alapján ezek együtt fordulhatnának elő. Így az az ember benyomása, hogy valamiféle azonosság elénk tárása lenne a cél, valójában azonban egyáltalán semmi sem tárul elénk: az elénk tárandó széttörik szavakká, pusztá nyersanyaggá, a látszat törekény képződménye tönkremegy, mielőtt még létrejöhetett volna.

A továbbiakban a dráma, illetve a színjáték területéről a logikai lehetetlenség két esete kerül terítékre, melyek a színházban épphogy nem tűnnek lehetetlennek.

<sup>11</sup> Russel, 1940: 209.

Az egyik eset a színész dialektikájával, a másik az úgynevezett tér és idő egysége elleni vétséggel függ össze.

Ami a színészt illeti, némi kitérőt kell tennünk. Ennek során Nicolai Hartmannnak a színjáték létmódját illető fejtegetéseiből szándékozunk kiindulni. Hartmann e vonatkozásban egy kettéosztást hajt végre: egyfelől a „tulajdonképpen cselekményről” beszél, „a drámáról mint olyanról,” ami „a lelki szituációk síkján” játszódik le: „mindezt csak ’játsszák,’” tehát irreális (Hartmann, 1966b: 111): Másfelől pedig „a színpad látható és hallható oldaláról” beszél, az „élő színészeiről a maga mimikájával és beszédével” (Hartmann, 1966b: 111): mindez egyértelműen reális. Kimutatható azonban, hogy a színjátékban nem nevezhető reálisnak mindaz, ami érzéki (látható és hallható) külső. Számos dolog egészen egyértelműen reális. Így a dologiságok a színpadon: a kulisszák, a kellékek, a kosztümök, mint anyagi, érzéki, azaz külsődleges dolgok egyértelműen reálisak. Ami azonban anyagiságukon túlmenően vonatkozik rájuk (egy tér Sevillában, Harpagon kincsesládája, Hamlet gyászruhája stb.), az csak a mi számunkra igaz, nem önmagukban véve. Mi azonban a helyzet a színész külső vonatkozásaival, a szavaival, mimikájával, gesztusaival, cselekedeteivel a színpadon, a *megjátzott* külsővel? Mindez vajon egyértelműen reális, pusztán mert érzékileg észlelhetően, tudatunktól függetlenül jelen van?

A válasznak nemlegesnek kell lennie: a színész megjátzott külseje több mint reális, noha külső, noha tudatunktól független. Reális rajta minden, amit hallhatóan és láthatóan – mint ez az ember, mint szerepét játszva is a maga életét élő, az itt-és-most-ban (a *mi* itt-és-most-unkban) –, mint ágáló „magánember” kifejt. De mindaz, amit mond és tesz, mégsem jellemző rá nézve, és őt mint hús-vér embert illetőleg, nem vehető „komolyan,” mindaz csak – játék: egy fiktív alak cselekedetei. Ennyiben azonban mindez irreális, méghozzá nemcsak a mi számunkra irreális. A fiktív alak és cselekedetei mint olyanok, mint egy irodalmi világ részei, mintha csak bennünk léteznének, csak tudat-immanensek lennének, mint például egy *regény* alakjai, vagy a kulissza, mint egy tér Sevillában, a kincsesláda, mint Harpagoné, – de mindaz, amit a színész mond és tesz, paradox módon magában véve is irreális, vagy, ha úgy tetszik, *objektív látszat*. Mindaz ugyanis, ami itt elhangzott és lezajlott, objektíve, magában véve nem a színész mint magánember szavai és cselekedetei (ezért fikcionálisak, s ebben az értelemben irreálisak), ugyanakkor mégis külsődleges, látható és hallható, itt és most érzékelhető szavak és tettek (ezért tényszerűen jelenlévők, reálisak is). Ilyenkor egy személy tudatosan kivitelez valamit anélkül, hogy ez neki bármi módon felróható lenne – ez a maga nemében egyedülálló eset az etikában. A dologszerű tárgyak (például a kulissza) az azokat magába fogadó emberi tudat nélkül semmi egyebek, csak saját maguk: az irrealitást, a fikcionalitást a dologi tárgyhoz csak a tudat gondolja hozzá. Ezzel ellentétben a színész befogadó tudat híján is több, mint

ő maga, mivel megnyilvánulásai nem neki tulajdoníthatók; az irrealitást nemcsak a tudat gondolja hozzá, hanem az magában véve is áll.

Ezáltal dialektika, ellentmondás keletkezik: minden szó és minden cselekedet, mely a színpadon megvalósul, magában véve reális és irreális. Reális, akár egy mindennapi ember tényszerű, a maga saját gyakorlati életében megvalósított szavai és cselekedetei; és egyidejűleg irreális, mert nem vonatkoztatható a mindennapi emberre, hanem valamiféle fikcionális, látszatszerű, megjátszott viselkedés. A színész valami irreálisat foganatosít – mint *színész*, mint fiktív alak, mint „nem-magánember”; azonban egyúttal s egyidejűleg ezzel valami reálisat is – mint egy konkrét, mindennapi ember. E dialektika alapja a színészben magában van; cselekedetei azért lehetnek egyszerre reálisak és irreálisak, mivel képes a csodára, hogy önmagával mint „magánemberrel” egyszerre azonos és nem-azonos legyen.

A színjáték ontológiája szempontjából ennek az a következménye, hogy azon a ponton, ahol a színjátékban külsődlegesség és megjátszottság egybeesik – nevezetesen a színész megnyilvánulásaiban – az, ami külsődleges, amennyiben megjátszott, nemcsak reális, hanem magában véve irreális is, és fordítva: a megjátszott, amennyiben külsődleges, nemcsak irreális, hanem reális is.

Általános ontológiai szempontból ez azt jelenti, hogy – legalábbis a játékban, s így a színjátékban is – létezik magában álló irrealitás, azaz objektív látszat. Az „irreális” megjelölést tehát nem tarthatjuk fenn a számunkra-való, a csak-megjelenő, a pusztán tudaton belül lévő számára. A szónak nyilvánvalóan van egy másik értelme is, mégpedig a következő: tényszerűen nem létező, megélt élethez nem tartozó, nem a praxis kontextusából kinövő – egyszóval: fikcionális. E jelentés persze köztudott; az azonban kevésbé, hogy a két jelentés nem rendelhető egyértelműen egymáshoz: az irreális mint fikcionális nem szükségszerűen tudaton belüli, és ebben az értelemben is irreális, hanem lehet a tudattól független, azaz reális is. Más szóval: a fikcionális, a csupán látszólag valóságos nemcsak a számunkra valóban, hanem a magánvalóban is megjelenhet – nemcsak a szubjektivitásban, hanem az objektivitásban is.<sup>12</sup>

Az „irreális” e két jelentésével analóg módon vannak a „reális”-nak is további rétegei: az „irreális”-nak mint a tudaton belülinek, csak számunkra valónak az ellentéte „reális” mint a ’tudattól független’, ’magában való’; az „irreális”-nak, mint fikcionálisnak az ellentéte a „reális” ’tényszerűen létező’ jelentése. De az „irreális” és „reális” közötti viszonynak mégis van egy féloldalas, nem-párhuzamos síkja is: hiszen az, ami a fikcionalitás értelmében irreális, nem *kell*, hogy pusztán számunkra való legyen, hanem magánvaló is lehet; ellenben az, ami a tényszerűen létezőnek az értelmében reális, szükségképpen magánvaló. Úgy tűnik tehát, hogy létezik olyasmi, mint magánvaló fikcionalitás, de nincsen pusztán számunkra

<sup>12</sup> Hogy ez a gondolat a lehetséges világok „léte” számára következményekkel rendelkezik-e, és ha igen, melyekkel, azt nem tudom felmérni. Vö. Volli, 1978: 135f; valamint Eco, 1979: 123f.



való tényyszerűség. Ha valami tényyszerűen *van*, akkor az nem lehet pusztán a mi számunkra létező. Táblázat formájában:

	„irreális”		„reális”	
1. jelentés	FIKCIÓS		VALÓS	
	és		és	
2. jelentés	CSAK SZÁMUNKRA VALÓS, vagy		ÖNMAGÁBAN VALÓS	
	pl. a kulissza mint Helsingör	pl. Hamlet szavai és tettei Olivier által eljátszva	pl. Olivier szavai és tettei Hamletet játszva, és	a kulissza mint anyagi dolog

Ezek szerint itt is logikai lehetetlenséggel van dolgunk (hogy ez a logikai lehetetlenség hogyan lehet ennek ellenére valóságos, objektív ellentét, az egy további, nehéz kérdés, amely a színészet már említett csodáját érinti): az ugyanis logikailag lehetetlen, hogy a színész külseje, mimikája és gesztusai, szavai és cselekedetei egyszerre tényyszerűek és nem-tényyszerűek legyenek, vagy a másik oldalról nézve egyszerre legyenek fikcionálisak és nem-fikcionálisak. A néző ennek ellenére nem észleli, hogy a színjáték a színésről mint emberről ellentmondót, sőt par excellence ellentmondót „állítana,” mégpedig az identitás és a nem-identitás azonosságát: a színész azonos önmagával mint magánemberrel (a játék alatt is) és nem-azonos önmagával, amennyiben egy más személyt játszik.

Mi okozhatja ezt a nézői „vakságot”? Csakis az, hogy itt is az irodalmi lehetőség princípiuma dominál, amennyiben e szubsztanciális ellentmondás és ellenkezés (a színész önmagával azonos és nem-azonos) ellenére (1.) az ellenkező aspektus a színészen csak különböző szemszögből nézve ellenkezik, és (2.) a színész e benne meglévő ellenkezés dacára mégis valamiféle identitást mutat fel. Ami az 1. pontot illeti: a színészt mint önmagával azonosat, mint magánembert, aki a színpadon itt és most reális (ámbár neki nem tulajdonítható) cselekedeteket hajt végre, a néző csak mintegy *hozzágondolja*, azaz *tud* róla – tudatelőttien, fogalmilag; ám a színészt mint magával nem azonosat, mint irreális, fiktív alakot tudatosan, szemléletesen éli meg. Az ellentmondás két oldala más-más szemszögből adott. Az archaikus lehetőség második feltétele, bármifajta azonosság jelenléte, teljesül azáltal, hogy a színpadon egy alak ágál, aki – az ellentmondás dacára – mégiscsak egy: legalábbis érzékileg, szemléletesen egyetlenegy identitás adott.

A művészetén kívül (és a játékon kívül, ámde az előadott dráma voltaképp egy szín-játék, azaz a szó szoros értelmében vett játékkal egyetemben olyasmi, ami a valóságból ki van emelve, és attól épp a lehetőség kategóriájának szempontjából különbözik is) – a művészetén kívül tehát egy ilyen ellentmondás tudatossá válnék, azt önmagában véve lehetetlennek tartanánk, következésképp pusztá látszatként, megtevesztésként kezelnénk. És a jól bevált racionális módon megpróbálnánk eltüntetni a varázslatot, hogy nyoma se maradjon a nyugtalanító kétségnek, hogy a világ esetleg ne racionálisan épülne fel. Okokat keresnénk arra nézvést, hogy például az az ember, akit az imént még modern ruhában láttunk fel-alá sétálni, vajon miért jelenik most meg történelmi kosztümben, és miért tesz és mond olyan dolgokat, melyek ellentmondanak annak, ami őt nyilvánvalóan jellemzi, és amit tőle elvárnánk. Az a tény tehát, hogy a színházban nem keresünk ilyen okokat, hogy a szóban forgó ellentmondást lehetségesként elfogadjuk, azon alapszik, hogy ott az archaikus, szabadabb lehetségeségi elv átmenetileg uralomra jut, és a lehetőség kategóriája a művészetben és a játékban ténylegesen új formát ölt.

Következő példánk a dráma, illetve a színjáték területéről arra a lehetőségre vonatkozik, amikor a hely és az idő egységének elvét nem tartják be. A színházban ugyanis készek vagyunk elhinni, hogy ugyanaz a színpad az egyik jelenetben például Róma, a következőben Alexandria, vagy hogy egymás után következő jelenetek között évek telnek el.

Az egyszerűség kedvéért csak a hely egysége elleni vétékkel szeretnék most foglalkozni, de különösebb nehézség nélkül hasonló megfontolások tárgyává tehető az idő egysége is. Azzal a lehetőséggel sem kívánok még egyszer foglalkozni, hogy a színpadot nem-színpadnak tartjuk, vagy hogy az objektív „színházidőt” a fikcionális idő átfedi, „eltakarja”. Ez a lehetségeség a színváltozásnak és az időbeli ugrás hihetőségének is az alapja: csak azért „hihetem el”, hogy az, ami az imént Róma volt, most már Alexandria, mert már „elhittem”, hogy a színpad nem színpad, hanem Róma; csak azért hihetem el, hogy két jelenet között évek telnek el, mert már „annak előtte” elhittem, hogy nem a *mi* időnk az itt-és-most érvényben lévő, hanem az ábrázolt, a fikcionális idő és az ábrázolás, az előadás ideje. A fikcionalitásnak a realitást felváltó érvényességi lehetősége ily módon tehát voltaképp fontosabb, mint az általam most tárgyalandó speciálisabb lehetősége a tér egysége elleni vétéknek, de ezt feljebb már megtárgyaltuk, amikor a szubjektivitás és az objektivitás archaikus összekeverését igyekeztünk megokolni.

Az ellentmondás – amit tehát a színházban nem érzékelünk – abban rejlik, hogy ugyanazt a színpadot egyszer mint Rómát, másszor mint nem-Rómát éljük meg. Az, hogy a nem-Rómába vetett „hitünket” az annak ellentmondó, korábbi Rómálét nem zavarja, ismét azzal magyarázható, hogy ekkor bennünk az irodalmi lehetőség elve dominál. Ez két vonatkozásban is érvényes.

Először is a véletlenszerűséget illetően nem áll fenn ellentmondás: szemléletes jelek alapján (kulisszák, kosztümök stb.), azaz önmagukban véve akcidentális jelek alapján feltehetjük, hogy ténylegesen Alexandriát látjuk magunk előtt, egy másik helyet tehát, nem ugyanazt, mint amely az előző jelenetben előttünk volt.

A hely egységének megsértésénél tehát épp az ellenkezője történik annak, mint amiről fentebb az átalakulásoknál szót ejtettünk. Ott a folytatólagosságot kellett hihetővé tenni a szubsztanciális különbözőség ellenére; itt a térbeli különbözőségnek kell plauzibilisnek lennie a színpad szubsztanciális folytatólagosságának ellenére.

Az ellentmondás csak akkor lenne tudatos bennünk, ha azokra a magukban véve lényeges jelekre koncentrálnánk, melyek elárulják, hogy még mindig ugyanazzal a „hellyel”, vagyis ugyanazzal a színpaddal ülünk szemben, mint az imént. Az archaikus fogalmiságra azonban, mely pillanatnyilag felülkerekedett bennünk, éppen az jellemző, hogy nem tesz különbséget a magukban véve lényeges és magukban véve akcidentális sajátosságok között, ezt mintegy kiegyenlíti, illetve a szituációtól függően hol ezeket, hol azokat a tulajdonságokat lépteti relevánsként előtérbe. Ezzel az archaikus fogalmisággal tehát teljességgel összhangban van, hogy illúzióknak csorbíthatatlanságának, végső soron irodalomesztétikai élvezetünknek érdekében a zavaró, az ellentmondást kihangsúlyozó jegyeket (például a színpad azonosnak megmaradó méreteit) a háttérbe szorítjuk, azokat viszont, melyek az illúziót növelik (például a megkülönböztető kulisszákat, kosztümöket stb.) előtérbe léptetjük.

Másfelől az irodalmi lehetőség elve annyiban is érvényesül, amennyiben az ellentmondás két oldalát nem ugyanazon aspektusból szemléljük, nem ugyanazon a tudati szinten éljük meg. A nem-Róma-létet (vagyis az Alexandria-létet) szemléletesen, tudatosan éljük meg; a Róma-létet, „Alexandria” és „Róma” azonosságát, és mindkettejük azonosságát a színpaddal pedig fogalmilag, tudatelőttesen éljük meg.

Ezekkel az elemzésekkel már néhány bizonyítékot fel tudtam sorakoztatni a három irodalmi nem területéről alaptételem alátámasztására, mely szerint ugyan az irodalomban „több” lehetséges, mint a valóságban, ez a „több” nem pusztán mennyiségi meghatározás, amelyet teljesen elkötelezettség nélkül, önkényesen foghatunk fel. Ez a „több” valójában érték, egy határ, mely meghatározza, hogy „hol” csap át az irodalmilag lehetséges az irodalmilag lehetetlenbe, milyen feltételeknek kell tehát az irodalom „világának” megfelelnie, hogy azt mint lehetségeset, mint művészi élvezetünket nem zavarót elfogadjuk. Ezt a mértéket a lehetőség archaikus princípiuma szolgáltatja a maga két jellemző lényegi jegyével: (1.) a *közömbösséggel* az iránt, hogy egy tulajdonság lényeges-e vagy lényegtelen, amennyiben *legalább* valami lényegtelen, akcidentális ellentmondás-nélküliségről gondoskodik; valamint (2.) a pusztán *relatív ellentmondásossággal*, ami abban nyilvánul meg, hogy az egymásnak ellentmondó dolgokat nem ugyan-

abban a vonatkozásban állítják (előbbi példánál: először ember, azután farkas, azután ismét ember; utóbbi példánál: a szinterek különbözőségét szemléletesen, azonosságukat pedig racionálisan éljük meg).

Ezzel a princípiummal pusztán hipotetikusán tudjuk megalapozni az irodalmilag lehetségeset illető ítéleteinket, ami azonban azt jelenti: irodalmi lehetséges-ség-ítéleteink e hipotetikus megalapozásának érvénye részben attól függ, mennyire sokrétűek azon irodalmi élet- és nyelvi jelenségek, melyeknek a lehetőségét, elfogadhatóságát e princípium segítségével plauzibilisen meg tudjuk magyarázni. Épp a felhasználhatóság sokrétűségét akartuk bebizonyítani, amikor példákat hoztunk fel az epikán kívül a líra és a dráma területéről is. Ettől azonban mindez csak közelebb áll az igazsághoz, de nem feltétlenül igazabb.

Ezt az igazsághoz való közelséget, hasonlóságot azzal növelhetjük, hogy különböző jellegű „lehetséges-ség-szituációkat” elemzünk a továbbiakban, anélkül, hogy az itt képviselt tézist hamisítanunk kellene. Az ilyen megerősítési kísérleteknél persze könnyen előfordulhat, hogy az irodalmi lehetőség ugyan formálisan megfelel az archaikus lehetőségi elv feltételeinek, ám ennek ellenére nem győz meg minket. Apuleius *AranySZamará*ból a Lucius nevű hősnek a Fotis nevezetű, érte rajongó komornával folytatott beszélgetése legyen erre bizonyíték.

Mert engem érted égő szerelmem hajt annak elmondására [így Fotis Lucius-hoz], amit rajtam kívül senki a világon nem tud. Mindjárt meg fogod ismerni házunk minden ügyét-baját, meg fogod ismerni asszonyom csodálatos titkait, amelyeknek engedelmeskednek a szellemek, fejet hajtanak az istenek, szolgálnak az elemek és amelyektől megbomlik a csillagok rendje. Bűbájosságának hatalmát olyankor aknázza ki leginkább, amikor valami kedvére való bájos, csinos ifjúra szemet vetett, ami egyébként elég gyakorta megesik vele. Most is halálosan belebolondult egy gyönyörű szép boeotiai ifjúba és lázasan űzi bűbájosságának mindenféle fortélyait, mindenféle mesterkedéseit. Tegnap estefelé hallottam, ismétlem, a tulajdon fülemmel hallottam, amikor magát a Napot ködös homállyal s örök sötétséggel fenyegette meg, mert nem futott le elég gyorsan az égről s nem adta át a helyét elég korán az éjszakának, hogy abban bűvös-bájos csábításait űzhesse.<sup>13</sup>

Ezt a beszámolót a csillagok mágikus elsötétítéséről nem fogadjuk el, ez egyszerűen nevetséges, noha az elsötétülés lényegileg lehetséges ugyan, de mágikus befolyásolhatósága lényegileg lehetetlen. Ugyanakkor az is érvényes, hogy a befolyásolhatóságot és a (hallgatólagosan feltételezett) befolyásolhatatlanságot nem azonos vonatkozásban állítja a szöveg: a csillagok csakis Byrrhena asszony „csodálatos titkainak” köszönhetően sötétülnek el, máskülönben nem.

<sup>13</sup> Révai József fordítása.

Abból, hogy Fotis beszámolója e megfelelések ellenére nem hihető, legalább egy fontos dolog következik. Úgy tűnik, hogy az általunk felállított lehetőségi elv csak szükségszerű, de nem kielégítő feltétele az irodalmilag lehetségesnek. Más szavakkal: a „más-világi” történeteknél, átváltozásoknál vagy csodáknál, szellemek megjelenésénél vagy álomlátomásoknál, egyáltalán minden meseszerűnél és mágikusnál szükség van további és szűkebb feltételekre ahhoz, hogy az irodalmi lehetőség élménye bekövetkezzék. Vagy más szóval e lehetőségi elv érvényességi köre nem abszolút, önmagában véve nem képes a kérdéses élményt létrehozni: más feltételekkel kell osztoznia e funkcióban, el kell tűrnie bizonyos relativizálásokat. A továbbiakban érvényességének effajta megszorításairól lesz szó.

## 2.6. Az irodalmi lehetségesség elvének relativizálásai

Az archaikus lehetségesség elve önmagában nem elég, sőt, úgy tűnik, bizonyos segédeszközökre van utalva, melyek szintén szükségszerű (de önmagukban véve szintén nem elégséges) feltételei annak, hogy az evilágilag lehetetlent az irodalomban lehetségesként élhessük meg. A lehetségességi elv és a segédeszközök ezek szerint egymásra vannak utalva, az irodalmi lehetőség megélése pedig egyként mindkettőre.

Ezek közül a segédeszközök, pontosabban kisegítő módok közül elsőként (1.) a valószerű, élőnek tűnő személyek, *látszat-alanyok létrehozatalával* kívánok foglalkozni. Ezzel összefüggésben pedig azzal a műfogással, melynek segítségével *az evilágilag lehetetlent épp ilyen látszat-alanyoknak kell megélniük*, s mindez kiegészül – utóbbi hatványozásaként – a *többszörös perspektíva* műfogásával. Ezt követően pedig a következő módszerekkel szeretnék foglalkozni: (2.) *jelenetszerű, konkrét ábrázolási mód*; (3.) *atmoszféra*; (4.) *a részletek igazsága*; (5.) *koherencia*.

### 2.6.1. Látszat-alanyok teremtése

Mint ahogyan az 1.6. pont alatt már láttuk, Käte Hamburger kimutatta, hogy a valóság látszatát elsődlegesen élet-látszat révén lehet felkelteni, mégpedig élő, gondolkodó, érző, beszélő én-személyek látszólagos jelenléte révén (Hamburger, 1968: 56). Más szóval: a „világ” olyan alanyokban gyökerezik, akik a maguk saját itt-és-most-jában, pontosabban mint a maguk saját itt-és-most-ját megélik vannak ábrázolva (Hamburger, 1968: 95). Ha ugyanis sikerül ilyen látszat-alanyok megteremtése által egy látszólag önmagában megálló, hihető világot teremteni, akkor az összvilág hihetősége (végső soron az egyes személyek hihetősége) átsugárzik az eseményekre is, melyek e világban megtörténnek, és melyek magukban véve, azaz evilágilag lehetetlenek. Ha például egy hosszabb elbeszélés olvasása során már eléggé előrehaladtunk ahhoz, hogy világát plauzibilisként fogadjuk

el, akkor több olyan dolog is megtörténhet benne, és megélhető lehetségesként annál, mint amennyit az elején – mielőtt még létrejöhetett volna bármiféle világlátszat – lehetségesnek tartottunk volna (mint amelyek a lehetőségi elvnek mindkét esetben egyként megfelelték volna).

Így különbség észlelhető plauzibilitás terén az *Aranyszamárban* szereplő két elbeszélés között. Az egyik a „holtravált” Socrates elbeszélése az *Aranyszamár* elején, melyben Aristomenesnek a Meroe nevű boszorkányról nagyon is „csodadolgot” mond el: „Egyik szeretőjét, csak azért, mert más nővel fajtalanzkodott, egyetlen szavával hódá válogtatta, mert ez a vadállat úgy fél a fogságtól, hogy ha üldözik, leharapja nemzöszerveit s így menekül.”<sup>14</sup> A másik Aristomenes élményei között szerepel később, és ugyanezen Socrates nem kevésbé csodamód „feltartóztatott” halálát illeti. Hogy az ő átmeneti újraélesztését jobban elhisszük, mint a fenti vadkanná változtatást, azt többek közt azzal magyarázhatjuk, hogy időközben Apuleius igen sokat tett azért, hogy Aristomenest és Socratest megelevenítse az olvasó szemében.

Ha meggondoljuk, hogy a „világ” plauzibilitása ily módon az alakok plauzibilitásán alapszik, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy az emberi valóságosság is hozzájárul ahhoz, hogy a dologilag lehetetlen irodalmilag lehetővé váljék. Az alakok valóságosságának köszönhetően ugyanis őket magukat és világukat látszólag valóságosként éljük meg; e látszat visszfénye ráhull az újonnan fellépő, önmagában lehetetlen eseményre is, amely ezáltal szintén valóságosnak, s így lehetségesnek tűnik.

Az, hogy az emberi valóságosság a dologi lehetetlenséget „megmentheti,” újabb szempontból mutatja meg, mennyire nem volt igaza Platónnak, amikor a költőktől pontosságot követelt a dolgokra és a „technikára” vonatkozóan. A technikai, tudományos, „dologi” lehetetlenség végső soron irreleváns az ábrázolás hihetőségének szempontjából. Ráadásul a dologilag lehetetlen „megmentése” az emberi valóságosság révén utalás arra, hogy legalábbis a magas irodalmat az emberi lényeg, az emberi szubjektivitások, és nem a dologiságok dominanciája jellemzi (utóbbi a művet mindig eltávolítja az irodalomtól, és a tudományhoz vagy a filozófiához, a „dologkönyvhöz” közelíti). A cselekményekre épülő triviális irodalomban pedig a pusztá események a dominánsak.

Hogyan jönnek azonban létre valóságos alakok? Többek között úgy, hogy nem „állítunk” róluk olyan dolgokat, amelyek lelkileg lehetetlenek, azaz amennyiben megnyilvánulásait úgy formáljuk meg, hogy azok ne csupán lehetségesek, hanem még valószínűek is legyenek. Érzelmi reakcióik és azok érzéki/érzéki-szerű jelei pedig feleljenek meg azoknak, melyek hasonló embereknel hasonló evilági szituációkban valószínűek, azaz elvárhatók lennének. Tehát a látszat-alanyok megteremtésének egyik módszere legalábbis (ami – mint az 1.6. pont

<sup>14</sup> Révai József fordítása.

alatt kifejtettük – csak formálisan jellemezhető) az arisztotelészi *mimézis*ben áll, „a természet utánzásában,” azaz a valószínűségi törvények követésében, melyek a *pszichoszemiózist*, az emberi magatartásformák külső és belső jelzési folyamatait uralják.

Hogy mit jelentenek az ilyesfajta valószínű jelek, és mennyiben járulnak hozzá, hogy ami dologilag lehetetlen, elfogadhatóvá váljék, azt meggyőzően láthatjuk két, a fentiekben már említett példából, Ió átalakulásából Ovidius *Átváltozások* és Niceros elbeszéléséből Petronius *Satyricon* című művéből.

Először nézzük Iót. Egyrészt nála „valószínű” érzelmi reakciókkal van dolgunk: mind tehénvé változásakor, mind pedig visszaalakulásakor nagyjából úgy reagál, ahogy egy átlagember nagyjából hasonló szituációban (például egy eltorzító bal-  
eset után) valószínűleg reagálna.

Indul a parthoz, ahol máskor játszódva szökellget,  
Inachuséhoz; amint meglátja alant a habokban  
szarvait, elrémül, *menekül hőkkenve magától*.

Már a leánynak elég két láb, felemelkedik, ámde  
szólni fél: valahogy ne ünőhang böggjön az ajkán,  
*abbahagyott szavakat félénken kezd gyakorolni*.

(I/639ff, I/744ff, kiem. H. A.)<sup>15</sup>

Másfelől nemcsak érintettségének belső, hanem külső jelei is „valószínűek” – például a kitaszítottságának jelzése. Ez „természetszerűleg” szeretetigényhez vezet, ami – nem kevésbé „természetszerűen” – a következő érzéki jelekben nyilvánul meg:

Naisok őt, maga Inachus őt sosem ismeri így föl;  
apja nyomán, nővéreién jár mégis, azértis;  
tűri, hogy érintsék, odalép, hogy megsimogassák.  
Inachus ekkor, az agg, füvet is szed, nyújtja elébe;  
nyalja kezét, csókot lehel ő a szülői tenyérre,  
*vissza se tartja a könnyeit*, és – csak tudna beszélni!

(I, 643-647, kiem. H. A.)<sup>16</sup>

Úgy vélem, evidens és könnyen belátható, hogy a pszichikai „mozgástörvények” inspirált, produktív követése teszi itt Ió alakját elevenné, és hogy az ábrázolt figura objektív valóságossága, *probabilitasa* vezet a recipiensben szubjektív valóságossághoz, az igazság *benyomásához*, *verisimilitudóhoz*.

<sup>15</sup> Devecseri Gábor fordítása.

<sup>16</sup> Devecseri Gábor fordítása.

Hasonló effektust figyelhetünk meg Niceros elbeszélésében a *Satyricon*ban. Ha azt halljuk, hogy a katona átváltozása okozta ijedelemében „a verejték lefolyt a lábai közt,” akkor ezt, mint érzéki jelet nemcsak innovatívnak, meglepőnek tartjuk, hanem teljességgel valószínűnek és meggyőzőnek is. És ha meggondoljuk, hogy az egyes jelenségek innovativitása, újszerűsége, különös, egyszeri volta a valóság egyik ismérve, „fantáziájának” egy jele, akkor nem lep meg, hogy e reakció egyszerűsége, váratlansága paradox módon szintén hozzájárul annak valószínűségéhez. Tehát nemcsak a valószínű, „előrelátható” *általánossága* fontos a reakciónak (a verejtékezés mint olyan), hanem annak valószínűtlen, előre nem látható konkretizációja is ebben a különös esetben (a tény, hogy a veríték neki a lábai között folyt le).

Az egyszerre meglepő és meggyőző reakció tehát itt is a személy „megelevenítéséhez” vezet, az illúzió megerősödéséhez, mely szerint valóságos emberrel állunk szemben. Ez a megelevenítés mind Ió, mind Niceros esetében nemcsak azáltal járul hozzá a lehetetlen lehetségessé válásához, hogy a hihetőségük, mely minden ilyen megelevenítési aktustól tovább erősödik, az egész „világra”, és azon keresztül a benne történő átváltozásra is áttevődik, hanem azáltal még inkább, hogy a maguk „valószínű” reakciói ezekben a jelenetekben (a megdöbbenés, a simogatásra vágyás, illetve a verejtékezés) épp a lehetetlenségre, az átváltozásra vonatkoznak.

A látszatalányok létrehozásán mint műfogáson keresztül ily módon egy különlegesebb (már tartalmilag is jellemezhető) műfogáshoz érkezünk: a szerző valószínű alakjait a lehetetlen megélésére kényszeríti. Amennyiben Ió és Niceros reakcióit „elhiszük”, sőt együttérzünk velük, akkor „hiszünk” abban is, *amire* reagálnak: a hatás, az elszörnyedés és a rettenet hihetősége áttevődik a velük elválaszthatatlanul összefüggő, általuk feltételezett okra: magára az átalakulásra.

Ezt az élményt az alakok esetleg többé-kevésbé explicite tudatosítják is, s ennek kapcsán két ellentétes lehetőség áll fenn, melyek különös módon egyként hozzájárulnak ahhoz, hogy a megélt dolog még autentikusabbá váljék. Egyfelől az, aki a dolgot megéli, nyíltan bevallhatja, hogy a megélt dolog lehetetlen, de ennek ellenére ragaszkodik ahhoz, hogy megélte. Így például Chamisso *Schlemihl Péter*ében, ahol Schlemihl a „szürke ember” (voltaképpen az ördög) varázslóművészetéről a következőképpen számol be:

Már jó ideje kellemetlenül éreztem magam, sőt meg is borzadtam, amikor a legközelebb elejtett kívánságra még három hátaslovat, mondom, három szép, jól megtermett, nyereggel és kantárral fölszerelt paripát szedett elő a zsebéből! Gondold meg, az isten szerelméért, három felnyergelt paripát ugyanabból a zsebből, ahonnan már előbb kiemelt egy tárcát, távcsövet, dúsan szőtt, húsz lépés hosszú és tíz lépés széles szőnyeget, egy ugyanak-



kora díszsátrat, minden hozzá való rúddal és vaskapoccsal együtt. Ha nem esküdnék meg rá, hogy saját szememmel láttam, nyilván el sem hinnéd.<sup>17</sup>

Ez a bizonygatás nemcsak azért plauzibilis, mert – pusztán nyelvileg – hangsúlyozott (hiszen a „saját szememmel” fordulatot használja), hanem azért is, sőt mindenekelőtt azért, mert a lehetetlenség megengedése és a hallgatóság lehetséges ellenvetéseit, hitetlenségét illető tudás annak jelei, hogy Schlemihl esetében (látszólag) reális tudatról van szó, reális valóságtapasztalással, olyan tudatról tehát, mely a mi világunkban gyökerezik, s valamennyiünk tapasztalati tudásával felvértezve hozza meg a maga ítéleteit. Következésképp Schlemihl itt és most, az elbeszélés e csodával teli pontján is a mi közös világunkban van otthon, ugyanakkor egy olyan világban, mely bennünket arra készítet, hogy váratlanul valami olyasmit éljünk meg, ami e világtól eltérő, e világban nem törvényszerű. Ha a „reális” tudatot bevonjuk ebbe a fikcionális világba, úgy vele együtt a reális világot is bevonjuk, hiszen a „reális” tudat része ennek a világnak. Hogyan is szakadhatna ki belőle? Schlemihl evilági tudata ezt a „másik” világot ugyancsak evilágiként tünteti fel, és így azt, ami benne történik, hihetetlenként ugyan, de ennek ellenére „valóságosként”, és így még inkább lehetségesként.

Tulajdonképpen a valóság fikcióba való e kettős bevonásán alapszik az a plauzibilitás is, melyet az én-elbeszélő a saját elbeszélésének kölcsönöz. Elvégre per definitionem valamilyen módon kívül is áll a fikcionális világon, és evilágunkon belül is: „képviseli” valamennyiünk reális tudatát az általa ábrázolt és „szintén megélt” világban. Amit tehát ő lehetségesnek tart, azt mi is lehetségesnek tartanánk, még inkább talán, mint azt, amit csak az alakjai tartanak lehetségesnek. Schlemihlnél a bizonygatás plauzibilitása e két tényezőből tevődik össze: Schlemihl – függetlenül attól, hogy pusztá figura-e vagy elbeszélő, – képviseli a mi reális tudatunkat, ezen felül pedig én-elbeszélő is, tehát per definitionem ebben a mi világunkban (is) él. Mind Thomas Mann, mind Tzvetan Todorov utalt arra, hogy az „önéletrajzi forma” hozzájárul ahhoz, hogy „a meseszerűt plauzibilissá tegye” (Mann, 1945: 45, 50), ugyanis „az ábrázolt én-elbeszélő fokozza a hihetőséget, mivel az elbeszélőnek elvből hiszünk (noha mint ábrázolt alaknak nem kellene neki hinnünk)” (Todorov, 1975: 75).

De míg a (látszólagos) lehetetlenség tematizálása fokozza a plauzibilitást, ugyanebben a műben vannak egyes részletek, melyek teljesen ellentétes módszerrel szolgálják ugyanezt a célt: a lehetetlent – nem Schlemihl ugyan, hanem más alakok – abszolút természetesként élik meg.

Szívesen telepedtek volna meg a pázsiton, a domb lejtőjén, a szemük elé táruló tájjal szemben, ha nem féltek volna a nedves földtől. – Pompás lenne – mondotta valaki a társaságból –, ha török szőnyegetek teríthetnénk ide.

<sup>17</sup> Bálint Lajos fordítása.

Kívánságát ki se mondta még, mikor a szürke kabátos ember keze már a zsebében járt. Szerény, majdhogynem alázatos mozdulattal gazdag arannyal átszőtt török szőnyeget húzott ki belőle. A szolgák átvették tőle, mintha mindennek így kellett volna történnie, s kiteregették a kívánt helyen. A társaság se szó, se beszéd, rátelepedett. Én meg elképedten néztem azt az embert, a zsebet, a szőnyeget, mely több mint húsz lépés volt hosszában, tíz szélességében. Azt hittem, káprázik a szemem. Nem tudtam, mit gondoljak felőle, főleg mert senki sem akadt, aki különösnek találta volna mindezt.

Parancsoljon uraságod kegyesen megtekinteni és megkísérelni ezt a tarsolyt. – Belenyúlt a zsebébe, s közepes nagyságú, két zsinóron függő, kemény kordovánbőrből jól megvarrt zacskót szedett ki, s a kezembe nyomta. Belenyúltam, tíz aranyat vettem ki belőle, azután újból tízet, újra tízet meg megint tízet. Gyorsan odanyújtottam a kezemet. – Top, áll a vásár! Ezért a tarsolyért öné az árnyékom! – Belecsapott, aztán tüstént letérdelt előttem, és láttam, amint árnyékomat csodálatra méltó ügyességgel tetőtől talpig fölszedi a földről; fölemeli, összegöngyöli, összehajtogatja, és végül zsebre vágja. Fölállt, még egyszer meghajolt előttem, azután visszaindult a rózsaliget felé. Úgy rémlik, mintha hallottam volna, hogy ott halkan és magában kacag. Én pedig a zsinórjánál fogva megmarkoltam a tarsolyt; körös-körül napfényes volt a föld, s én még nem tértem magamhoz.

Végül mégis magamhoz tértem. Sietve iparkodtam el e helyről, ahol, úgy reméltem, nem lesz már dolgom. Elsősorban megraktam a zsebemet arannyal, azután a tarsoly zsinórját a nyakamba kötöttem, s magát a zacskót a keblembe rejtettem. Észrevétlenül jutottam ki a parkból, elértem az országutat, s elindultam a város felé. Amint így gondolatokba mélyedtem a kapu felé tartok, hallom, hogy mögöttem valaki harsányan kiabál: – Ifiúr, ifiúr, ifiúr, hé, hallja csak! – Körülnézek, hát egy vénasszony kiált mögöttem: – Nézze csak, fiatalúr, elvesztette az árnyékát! – Köszönöm, anyókám! – odahajítok egy aranyat a jó szándékú figyelmeztetésért, aztán a fák lombja alá lépek.<sup>18</sup>

Ez a módszer Kafkára emlékeztet, például az *Átváltozás*ra, ahol éppen az átváltozás alanya, Gregor Samsa az, aki a lehetetlent nemcsak megéli, hanem el is fogadja, ugyan „mint rendkívüli, de lehetséges dolgot” (Todorov, 1975: 151). „A meglepő a meglepetés elmaradása ezen hallatlan esemény láttán”; amit mi, az olvasók, érzünk, az éppenséggel „a csodálkozás a csodálkozás elmaradtán” Gregor és családja részéről (Todorov, 1975: 151f). De e meglepettség, e csodálkozás ellenére elfogadjuk Gregor szituációját, mégpedig azért, mert elfogadjuk *őt*, mint látszat-alanyt, és vele együtt az ő más-világi tudatát is, amellyel az evilágilag

<sup>18</sup> Bálint Lajos fordítása.

lehetetlent lehetségesnek tartja, és így a tudatával együtt elfogadjuk ezt az ítéletét magát is.

Míg tehát a lehetetlenség tematizálásakor tisztán racionálisan, asszociatív következtetünk a részről az egészre, azaz a reális *tudatról* az azt körülvevő, azt „tartalmazó” *világra*, itt, ahol a fantasztikus-lehetetlent mint olyant nem tudatosítjuk, hanem teljesen lehetségesnek tartjuk, tisztán érzelmileg eljutunk a lehetetlenség elfogadásához: beleéljük magunkat – Kafka ábrázolóművészetének köszönhetően – Gregor helyzetébe, vele érezzük az érzéseit, és így azt az érzést is, hogy ami vele megtörtént, az egyáltalán nem lehetetlen.

A paradoxont, hogy egymásnak ellentmondó eljárások ugyanazt váltják ki bennünk, csak akkor lehetünk képesek megmagyarázni, ha megvilágítjuk a divergáló *okokat*, melyek e módszereknél a plauzibilitás hatásához vezetnek.

Ha pedig egyetlen alak tanúságtétele elégséges ahhoz, hogy a lehetetlent plauzibilisként tüntesse fel (mindig feltételezve persze, hogy az alak maga hiteles), nem csodálkozunk, hogy ezt a hatást meghatványozza ugyanannak a megélése több figura részéről. Ezen alapul a (*Hermann és Dorothea* kapcsán már az 1.6. pontban említett) többszörös perspektíva műfogása, melynek a hatását Niceros elbeszélése során is megtapasztalhattuk. Elvégre a valószerűvé avatás műfogása Petroniusnál is abban állt, hogy az átalakulást és annak következményeit, tehát a magában véve lehetetlent különböző nézőpontokból több tudat élte meg: nemcsak az elbeszélő, hanem Melissa barátnője és az orvos is.

Most négy további módszert szeretnék ismertetni a nehezített illúziókeltésről. Nehezített, amennyiben nemcsak „egyszerűen” és általában a nemlétezőt létezőként kívánják ábrázolni, amiről az 1.6. pontban volt szó, hanem – bűvészmutatványt valósítva meg – a *lehetetlent* létezőként tüntetik fel.

Először is hadd említsem (2.) azt a műfogást, mely szerint a lehetetlen dolgot nem indirekt módon, referálva, „epikusan” ábrázoljuk (ahogy ezt Apuleius tette Fotis elbeszélésén keresztül), hanem direkt módon, „jelenetszerűen”, „drámaian”. Az ilyen „dramatikus” ábrázolási mód ugyanis több jegyet mutat fel, konkrétabb, az érzéki észleléshez közelebb álló, mint egy szükségképpen sommásabb, ezért absztraktabb, kevésbé érzéki beszámoló. Minél inkább megközelíti egy képzet az érzéki észlelést, annál szemléletesebb, annál inkább tűnik egyszerűen adottnak. Az észlelt jelenség, ami egyszerűen adva van, önmagát közvetlenül mint valóságosat igazolja. Minél konkrétabb, „drámaibb” tehát az ábrázolás, annál kikerülhetetlenebb az ábrázolás szuggesztivitása, annál elkerülhetetlenebbül kelti a valóság benyomását, és *a fortiori* a lehetetlenség lehetségességét. Mielőtt megkísérelném ezt a módszert egy példával szemléletessé tenni, megemlítenék még egy további (3.) módszert, mely abban áll, hogy a lehetetlent egy meghatározott, „alkalmas” atmoszférában exponáljuk. Julien Green, akinek az életműve – saját szavai szerint – olyan „elemeket” tartalmaz, „melyek jó viszonyban vannak a fantasztikummal” (Green, 1975: 84), aláhúzza a „dekoráció”, a „megvilágítás”

jelentőségét. Különösen „az éjszakai megvilágítást” tartja előnyösnek: „az éjszaka fontos” (Green, 1975: 85, 97). Nem kívánok utánajárni annak, vajon a sötétség miért fokozza a „hitet”. Mindannyian tudjuk, hogy ez így van, hogy – amint Louis Vax írja – „a néplélek [...] könnyen hisz éjféltájban, de szkeptikus reggel kilenckor” (Vax, 1974: 15), és ezért a sötétség (fűszerezve esetleg a félreeső ház és a szélrohamok által szaggatott függönyök motívumával) a maga „hitelesítő” hatását az ábrázolt világban is ritkán téveszti el. Ahelyett, hogy e bizonyára könnyen azonosítható valódi oknak járnánk utána, álljon itt egy példa, mely Edgar Allan Poe *William Wilson* című fantasztikus elbeszéléséből származik. E műre jellemző a sommás, hosszabb időszakokat átfogó beszámoló túlsúlya, mely az elbeszélő William Wilson találkozásáról szól alteregójával, külön életet élő jobbik énjével. Ami érdekes és összefüggésünkben bizonyító erejű, az az, hogy valahányszor e hasonmás hirtelen és természetfölötti módon megjelenik (ez mindig akkor történik meg, amikor az elbeszélő én éppen valami különösen megvetendő tette készül), Poe a jelenetszerű ábrázolásra vált át, s ennek során nem mulasztja el, hogy éjszakai megvilágításhoz folyamodjék. Így például a következő részletben:

Későn verődünk össze, mert az volt a szándékunk, hogy az istentelen mulatozást belenyújtsuk a reggelbe. A bor patakokban folyt, és akadtak még ezenfelül egyéb, talán veszedelmesebb kísértések is úgy, hogy keleten pitymallani kezdett már, amikor zajos kedvünk tetőpontját érte el. Én, akit az örjöngésig felizgatott a kártya és az ital, nyakasan készülődtem, hogy valami rendkívül gyalázatos pohárköszöntőt mondjak, amikor hirtelen elfordult figyelmem szándékomtól, mert az egyik ajtó felnyílt kissé, és kívülről szolgám izgatott hangját hallottam. A szolga belépett és jelentette, hogy valaki, akinek nagyon sürgős lehet a dolga, beszélni kíván velem az előszobában. Szilaj, boros kedvemben a váratlan zavarás nagyobb örömet okozott, mint meglepetést. Kibotorkáltam a szobából és nemsokára a ház előcsarnokában voltam. Az alacsony, kicsiny helyiséget lámpa nem világította meg, csak egy félig gömbölyű ablakon hatolt be a gyenge, szürke reggeli világosság. Amint átléptem a küszöbön, egy fiatalember alakját pillantottam meg, akinek termete körülbelül olyan volt, mint az enyém, és a legújabb és legelőkelőbb divat szerint fehér kasmírból szabott ruhát viselt, amely szakasztott olyan volt, mint a rajtam lévő ruha. De ez volt minden, amit a gyenge világításban meg tudtam különböztetni rajta, arcvonásait nem láttam tisztán. Mikor a csarnokba léptem, hevesen felém sietett, a parancsoló türelmetlenség mozdulatával megragadta a karomat és ezt súgta a fülembe: – William Wilson! – Abban a pillanatban kijózanodtam. Az idegenek mivoltában, ujjainak ideges remegésében, melyet a szürke világosságban tisztán láttam, volt valami, ami érthetetlen ámulatba ejtett, de mégsem ez volt az, amitől olyan heves izgatottság fogott el. A rövid, ünnepélyes figyelmeztetés volt az inkább, amely sajtáságos halk, susogó szavaiból kiértzett, leginkább pedig a

szótagoknak jelleme, a hanglejtés, a hang színe, amely régmúlt napokkal kapcsolatos száz aggasztó emléket idézett fel és jéghideget és ugyanakkor forróságot is lövelt lelkembe. Mire teljesen fölocsúdta volna, az idegen eltűnt.<sup>19</sup>

További (4.) módszerként említsük meg a Thomas Mann által a *Schlemihl Péterrel* kapcsolatban kiemelt „igazságot a részletekre vonatkozóan”: tehát az olyan részletek alkalmazását, melyek valószínűek, autentikusak. Ezek Mann szerint hozzájárulnak ahhoz, „hogya az ember az előfeltételezések fantasztikus voltát teljesen elfelejtse” (Mann, 1945: 48) – vagy talán, hogy ez a „másik” világ a maga fantasztikumával egyetemben evilági színt kapjon. Mann kiemeli „a geográfiai precizitást, mellyel a szerző hősenek a hétmérföldes csizmában tett utazásait leírja” (Mann, 1945: 49), továbbá „a kitűnő kis ötletet a ’kölöncökkel’ kapcsolatban” (Chamisso 1967: 112f). „Azáltal, hogy itt a kölöncök mindennapi fogalmát minden további nélkül és a legártatlanabb képpel átviszi a papucsokra, melyeket Schlemihl a csizmáira húz, ha normális és nem hétmérföldes lépéseket kíván tenni, az egész csoda a polgári valóság jellegét ölti magára, mellyel a mesében sohasem rendelkezett” (Mann, 1945: 50).

S végül (5.) megemlítenék még egy fogást, mely a „másik” világnak az evilági-ság látszatát képes kölcsönözni: a következetes felépítés módszerét. Egy világot nemcsak autentikus részletekkel lehet a miénkhez hasonlóvá tenni, hanem struktúrájának autentikus voltán keresztül is. Ha ez „logikus”, következetes, jól megszerkesztett, ha nincs benne ellentmondás, ha benne minden esemény levezethető ugyanazokból az axiomatikusan lefektetett törvényekből (azaz analóg a mi világunk eseményeivel, melyek szintén ellentmondás nélküli törvényekből következnek, még akkor is, ha azoknak nem vagyunk tudatában), akkor sokkal inkább az a benyomásunk, hogy a magukban véve lehetetlen események evilágbéliek, mint abban az esetben, ha az ábrázolt világ struktúrája belső ellentmondásokat enged meg (ha például az eddig lehetséges hirtelen lehetetlenné válik, vagy egy repülő szőnyeg egyszer bevethető, másszor azonban, még ha az egyetlen mentő eszköz lenne is, valamiért mégsem).

Ha tehát egy lehetetlenséget a szerző így „oldalról” megtámogatva, segítő eljárások nélkül ábrázol (mint például a csillagok elsötétedése Fotis elbeszélésében az *Aranyszámárban*), akkor mi azt a lehetetlenség akcentusával éljük meg – ami viszont nem jelenti, hogy az ilyen ábrázolás minden irodalmi érték híján való lenne. A jó költő, így Arisztotelész, tudja, hogyan kell az egyenetlenségeket elrejtetni, „amennyiben a különöset egyéb előnyeivel vonzóvá teszi.” Ilyen előnyök például a nem elhitt fantasztikum újszerűsége, valamint a fantázia szabadsága és kimeríthetlensége, ami ezekben az innovációkban megnyilvánul.

<sup>19</sup> Gyilkosság az álarcosbálon (William Wilson). Barcs Sándor fordítása.

Az utóbbi oldalakon az irodalmi lehetséges-ség-elv érvényét korlátozó lényeges megszorítással foglalkoztunk. Öt különböző módszert elemeztünk, melyeknek „oldalról” ki kell egészíteniük a közömbösségi elvet. Továbbiakban egy másfajta megszorítást veszünk szemügyre. Noha az irodalmi lehetséges-ség elve a közömbösség törvényének van alárendelve, azaz szempontjából teljesen közömbös, hogy lényegszerű, szubsztanciális, avagy esetleges, akcidentális tulajdonságok gondoskodnak-e az azonosságról, az ellentmondásmentességről, addig, amíg valamifajta identitás, valamifajta megmaradás ki nem mutatható. Ám nem tévesztethetjük szem elől, hogy minél több lényeges tulajdonság marad azonos, annál hihetőbb lesz a lehetetlen. És fordítva is: minél véletlenszerűbb az, ami az identitást megőrzi, annál nagyobb a mi pszichikai távolságtartásunk, annál kevésbé egyértelmű a lehetőség hangsúlya. Ezt könnyen beláthatjuk, ha az irodalomban *dologi* átalakulásokat élünk meg, és azokat olyan, általunk már ismert példákkal hasonlítjuk össze, melyekben egy ember állattá vagy tárggyá változik. Itt most következzenek két példa E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserep* című fantasztikus elbeszéléséből:

A szalamandra nem törődött a szellemfejedelem intésével; az izzó megkívánás hevében karjába zárta a zöld kígyót, a kígyó hamuvá lett, hamvaiból egy szárnyas lény született és tovasuhant a levegőbe.

...erősen magához szorította az arany virágcserepet és marokkal szórta belőle a fényes földet a levéltárosra, de mihelyt a föld hozzáért a levéltáros köntöséhez, virággá változott és lehullott róla. Ekkor fellángoltak és lobogtak a köntös liliomjai, és a levéltáros a sístergő lánggal égő liliomokat a boszorkányra dobta, az meg üvöltött fájdalomában; de amint a magasba ugrált és pergamenpáncélját rázta, kihunytak a liliomok és hamuvá estek szét.<sup>20</sup>

Az effajta *dologi* átváltozásoknál legtöbbször arról van szó, hogy egyetlen véletlenszerű tulajdonság marad meg, és garantálja az azonosságot: a térpont. A változási láncokban: kígyó – hamu – szárnyas lény, föld – virág, hímzett liliomok – valódi liliomok – hamu, nem marad meg semmi egyéb, csak a térpont, melyet a még át nem alakult és a már átalakult elfoglal. Ez az egyetlen véletlenszerű identitás – oldalról megtámogatva megelőző hitelesítő eljárásokkal – elegendő, hogy ezeket a *dologi* átalakulásokat legalább lehetővé tegye. Ám mennyivel erősebb a lehetséges-ség hangsúlya, mennyivel hihetőbb az átváltozás, ha – mint Iónál vagy Gregor Samsánál – egy ember teljes bensője, vagy – mint Lycaonnál – legalább valami viszonylag lényeges tulajdonsága (a vadsága) él tovább. Hogy ez nemcsak az átváltozás belső átéltségével függ össze, a lehetetlenség megélésével, hanem a megmaradó tulajdonság lényegességével is, ezt az olyan esetek mutatják, mint

<sup>20</sup> Horváth Zoltán fordítása.

Lycaoné, aki farkasként megszűnik Lycaon, tehát ugyanaz a személy lenni, az átváltozást tehát nem éli meg és át, és aki ennek ellenére inkább meggyőz minket, mint a véletlenszerű megmaradásokkal történő átváltozások Hoffmann esetében.

Talán leginkább ezzel a kritériummal tudjuk elkülöníteni egymástól a fantazmagóriát és igazi irodalmat: minél inkább fontos benne a maradandó, annál inkább eltávolodik egy mű „a fantázia puszta játékától” (Hegel, 1970c: 367), és annál inkább megközelíti az irodalmat.

Az átváltozások esetében legtöbbször a nagyobb hihetőség választása, inkább a lényeges, mint az esetleges tulajdonságok megtartása mellett (és ezzel az archaikus lehetségesség-elv *abszolút* közömbössége ellen) egyszersmind az emberek átváltozása mellett, és dolgok átváltozása ellen szól. Alkalmasint két oknál fogva. Először is, mert az emberek átváltozásai, feltéve, hogy nem érintik az emberi bensőt, lehetővé teszik az átalakulás belülről való megélését, ami – mint láttuk – maga is fokozza a hihetőséget. Másodszorra, mert az igazi irodalom nemcsak minél nagyobb hihetőséget akar, hanem emberit is. Mivel „a fantázia puszta játéka” a hihetőségre fittyet hány, annál fontosabb viszont számára önnön szabadsága és az olvasó elképesztése, ezért könnyen megelégszik dologi átváltozásokkal, melyek – eléggé megdöbbenő módon – általában „totális átalakulások”. Mivel a dologi átváltozások a maguk részéről inkább a puszta „akciót” célozzák meg, ahelyett, hogy az emberit hangsúlyoznák, az ilyen fantazmagória könnyen a ponyva közelebe kerül. Azt, hogy hihetőség, antropocentrizmus és igazi irodalom ténylegesen összefüggenek, statisztikailag például abból is láthatjuk, hogy az Ovidius-féle *Átváltozások* első ötödében az 54 átváltozásból 75% esetében a viszonylag fontos tulajdonságok, főként a benső tartalmak, megmaradnak.

Az irodalmi lehetségesség archaikus elvének harmadik megszorítása abból adódik, hogy az olyan művek számára, melyek „realisták”, melyek szándékoltan és következetesen csak evilágilag lehetségeset (sőt valószínűt) kívánnak ábrázolni, az első két megszorítás nyilvánvalóan nem elégséges. Az ilyen művekben a lehetségesség számára szűkebb határok kívánatosak: ugyanazok, amelyek az evilági identitástételezéséből következnek. Minél inkább azzal az igénnyel lép fel egy mű, hogy e világunkról szóljon, annál inkább felnőtt tudatunk identitástételezéséhez és nem az archaikushoz kell igazodnia.

Mindezzel, úgy vélem, körülírtuk az irodalmi lehetségesség elvének érvényességi területét.





---

## 3. fejezet

---

# Irodalom és szükségszerűség

### 3.1. Minek a szükségszerűsége?

A szükségszerűség modális kategóriájával kapcsolatban, csakúgy, mint a valóság és a lehetőség vizsgálatakor, a probléma tárgyalásához jó kiindulópontul szolgál, ha elsőként azt a kérdést válaszoljuk meg, hogy vajon az irodalomelmélet keretei között minek a szükségszerűsége vizsgálható meg. Akárcsak a másik két modális kategóriánál, egyfelől lehetséges objektíve, ontologikusan, az irodalmi műnek mint egésznek, vagy pedig egyes elemeinek a szükségszerűségét kutatni – azaz azt, hogy a művön kívüli valóság mennyiben határozza meg szükségszerűen a mű egészét, illetve annak részeit. E kérdésfeltevés azért nevezhető objektív-ontologikusnak, mert e viszonylatokat elméleti, és nem esztétikai, azaz a megélő beállítottságának szempontjából vizsgálja. A vizsgálódás során két különböző általánosságú kérdéskomplexum különböztethető meg. *Egyfelől* megvizsgálható az a probléma, vajon mi teszi az irodalmat egyáltalán szükségszerűvé, mely antropológiai-esztétikai, lélektani és társadalmi szükségletek hozták létre eredetileg, és tartják életben még mindig. Ennek kapcsán alkalmasint kiderülne, hogy az irodalom – ami általános lényegét illeti – ugyanazt az antropológiai-esztétikai funkciót tölti be, mint minden más művészetfajta, amennyiben az érzékiség területén látszólagos szabadságot „valósít meg”, és ezen keresztül teszi lehetővé a receptív művészet-specifikusan meghatározott szabadságát (Horn, 2017: 363–386).

Ennél a vizsgálódásnál annak is kimutathatónak kellene lennie, hogy az irodalom specifikus lényege, nyelvisége szintén nem nélkülözi az antropológiai-esztétikai értelmet, vagyis, hogy az ember számára, aki par excellence nyelvből és nyelv által él, különös jelentőséggel bír, hogy az imént említett látszólagos szabadság az irodalom esetében egy számára kitüntetett érzéki médium, a nyelv médiuma által „valósul meg”. Ennek az általános és különös értelemnek a kimutatása részben segítené megokolni, hogy az irodalomnak miért kell egyáltalán léteznie, hogy miért szükségszerű.

De mindössze segítené, hiszen az irodalomnak nyilvánvalóan más funkciói is vannak: például lélektaniak, melyekről az irodalompszichológiai kutatás, különösen annak mélylélektani ága szolgál beszédes tanúsággal; de szociológiaiak is, hiszen az irodalomnak – például a marxista inspirációjú irodalomszociológia szerint – szociális „küldetése” van. Épp azért, mert az irodalom pszichikailag és szociálisan „hasznos”, olyan specifikus funkciót tölt be, melyet semmi nem képes átvenni tőle, ezért *kell* lennie: léte tehát szükségszerű.

Másfelől – és ez a kevésbé általános kérdéskomplexum – feltehető a kérdés, hogy mi az, ami egy meghatározott irodalmi művet, vagy az egyes műveknek, illetve művek egész osztályának specifikus vonásait szükségszerűvé teszi a műveken kívül levő világ szempontjából. Az irodalomtudományi kutatásban újra meg újra lelki, társadalmi és irodalmi determinációkra mutatnak rá: hogy miért kellett – például életrajzi okokból – egy műnek éppen olyannak lennie, amilyen; hogy a szerző „társadalmi léte” a tudatát, s így a művét miként határozta meg; mi vezetett például ahhoz, hogy az elmúlt 150 év drámái epikus vonásokat öltöttek magukra (Lukács, 1965: 115, 147, 149ff; Szondi, 1978: 105–110); mely irodalmon belüli princípiumok befolyásolják azt, hogy egy formát felvált egy másik – erről főként az orosz formalisták gondolkodtak el (Šklovskij, 1971a: 51; Erlich, 1973: 283–291; Striedter, 1971: LX–LXX stb.). Ennek kapcsán nagyon is releváns kérdés az, hogy adott esetben ténylegesen valamely szükségszerűség, egyfajta „másképpen-nem-megy” uralkodott-e; hogy tehát a szerző az adott mű-elemek kapcsán korlátozott, tehát kívülről meghatározott volt-e, vagy pedig ez a szükségszerűség pusztán látszólagos volt. És mindezzel *ex post facto* következtetve: mert ha valami így van, így *kell* lennie: mivel pszichikai, szociális, irodalomtörténeti okok következményének tűnik, ezek szükségképpen hatottak rá.

Másfelől azonban lehet a művön belüli szükségszerűség iránt is érdeklődni, pontosabban: ama szükségszerűség iránt, melynek révén az egyik elemet egy másik meghatározni látszik. Ennek a kérdésfeltevésnek nemcsak a művön belüli viszonyok felé fordulást kell jelentenie, hanem a megközelítésnek is változnia kell: itt nem feltétlenül az elméleti beállítottság során észlelt szükségszerűség érdekel, hanem az irodalmi élmény folyamatában feltűnő szükségszerűség. Mivel ez esetben valami fenomenálisan adottnak az elemzéséről van szó, joggal lehet ezt a közelítési módot szubjektív-fenomenologikusnak nevezni. Eddigi eljárásunkhoz

híven, az irodalmi szükségszerűség kapcsán is az irodalmi mű felé kívánunk fordulni, és ezt a szubjektív-fenomenologikus közelítésmódot kívánjuk magunkévá tenni. Eltérően azonban a valóság kategóriájától, amely csak az ábrázolt vagy elénk tárt *világ* megjelenő valósága volt; és eltérően a lehetőség kategóriájától, amely *a világ és a mondottak* megjelenő lehetősége volt, azaz a megélt lehetősége mindannak, amit valamely irodalmi mű hangsorai jelölnek, – a minket most érdeklő szükségszerűség nemcsak a jelölt, hanem a jelölő, a hangsor szükségszerűsége is. Az irodalomban ugyanis néha a hangalakot is szükségszerűként éljük meg, úgy, mint ami belülről tételezett.

Így például E. A. Poe *A holló* című versében a „Nevermore” refrént *hangfestőileg* az a tény határozza többek között meg, hogy egy holló mondja, következésképp kell valaminek lennie benne a károgausból; *hangulatfestőileg* pedig az egész vers szomorú tónusa, elvégre az „o” hang a „more” szóban sötét értékkel rendelkezik, így kiválóan alkalmas a melankolikus hangulat közvetítésére, kiterjesztésére és elmélyítésére. Szintén szerepet játszik a jelölő, a hangsor szempontjából a verssorok rendkívüli hossza és zenéjük lassú tempója, melyek ugyanezt a szomorú tónust hordozzák.

### 3.2. Az abszolút szükségszerűség látszólagos volta

A művön belüli szükségszerűség, ugyancsak a valósághoz és a lehetőséghez hasonlóan, pusztán látszólagos. Pontosan úgy, ahogy az irodalmi mű világa számunkra pusztán valóságnak *tűnik*, és pontosan úgy, ahogy a más-világi események és mindaz, aminek a jelentése képletes, csupán lehetségesnek *látszik*, de a valóságban nem az: az irodalomban a szükségszerűség is kizárólag számunkra való. Az irodalmi illúzió egyik következménye ugyanis éppen az, hogy számunkra – ameddig és amennyiben annak hatása alatt állunk – minden hangzásbéli, minden kimondott és világszerű dolog szükségszerűnek tűnik, mint amit magának a tárgynak a természete határoz meg: mintha például bizonyos ponton kizárólag éppen az ott leírt szó állhatna, kizárólag éppen az ott állított tényállás lehetne állítható, kizárólag csak az ott megjelenő figura jelenhetne meg, kizárólag csak az ott elbeszélte eseményre kerülhetne sor. Egyidejűleg nagyon is tudjuk, hogy ezt az egyedül lehetséges, és ebből következőleg szükségszerű entitást pusztán látszólag határozza meg a tárgy természete, az ábrázolt vagy elénk tárt világ, és hogy ehelyett valójában mindig a művész is befolyásolja. Pontosabban: tényszerűen, aktuálisan egyedül a művész határozta meg, de az alkotás folyamatát részben az objektív szükségszerűség, tárgyának logikája és természete irányítja, részben a saját egyszeri és megismételhetetlen művészegyénisége.

Vannak persze egyes mozzanatok, melyek önmagukban véve is abszolút szükségszerűek, így például azok a cselekvések, melyek más cselekvéseket feltételeznek és implikálnak logikailag. Hogy Vlagyimir Proppnak az orosz varázsmeséről

szóló művéből kölcsönözzünk példákat: győzelem nem lehetséges harc nélkül, tilalom megszegése nem lehetséges előre meghirdetett tilalom nélkül – harc és tilalom tehát szükségszerűek, ha győzelemről, illetve tilomszegésről esik szó (Propp, 1975: 108).

Minél inkább meghatározza egy bizonyos műfaj képviselőit annak általános struktúrája (és ez egyebek mellett a népmesére is áll), annál inkább dominál bennük az önmagában vett szükségszerűség egy másik fajtája, amelyet Claude Bremond kulturális implikációnak nevez (Bremond, 1972: 1165). Ha például az orosz varázsmesében nemcsak a győzelem implicálja a harcot, hanem fordítva is, a harc a győzelmet (azaz: győzelem nélkül nincsen harc), akkor ez egyrészt csak az illető kultúra, az orosz varázsmese felől szükségszerű (más kultúrák meséiben a harcra vereség is következhetne); másrészt mint kulturális sztereotípa, kötelező a népmesemondó számára, azaz magában véve szükségszerű, hogy a harc után győzelem következék. Ezek persze nem művön *belüli* determinációk, de elméleti szempontból mindezt ennek ellenére végig kell gondolnunk, mivel relativizálja a fenti tételt, melynek értelmében az esztétikai beállítottságtól eltérően az elméleti esetében mindig tudunk az egyes elemek *kétoldalú* meghatározottságáról. Valójában az ilyen esetekben nagyon is tudjuk, hogy például a győzelem szükségszerűségénél egyoldalú, csak-objektív determinációról van szó, amellyel szemben az elbeszélő tehetetlen.

Talán éppen azért beszélt Jean-Paul Sartre (alkalmasint túlzóan) az íróról mint par excellence szabad emberről (Sartre, 1969: 25–40), mert legalábbis viszonylagosan szabad választás kérdése, hogy egy leírt szó után milyen másik szónak kell következnie, azaz a szerző számára a választási lehetőség mindig adott. Claude Bremond éppen ezért beszél az elbeszélésen belüli minden eseményt követő bináris, dichotomikusan zajló opciókról (Bremond, 1972: 1173); Gérard Genette pedig az „elbeszélés önkényességéről” (Genette, 1968: 17). Ugyancsak Genette mutat rá az ellentétre aközött, ami (az illúzió állapotában) számunkra való, nekünk valóságnak tűnik, és aközött, ami önmagában véve jellemzi a helyzetet: „amit az olvasó megannyi mechanikus meghatározottságként érzékel, azt az elbeszélő nem akként alkotta meg” (Genette, 1968: 18).<sup>1</sup>

A művön belüli abszolút szükségszerűség e látszata ellenére nagyon is tudunk – mint már említettük – minden művi dolog művészi (ko-)determináltságáról: a magában való lét tudatelőtesen mindig egyszersmind „számunkra való” is. Csakhogy ez a tudás nem marad meg a tudatos illúzió és a tudatelőttes tudás kettősségénél. Ez a küszöb alatti tudás magasabb recepciós szint esetén időszakonként küszöb felettivé is válik, s a magában való lét ténylegesen *számunkra* valóvá alakul: valahányszor (időszakosan) az illúzió állapotából az elméleti jó-

<sup>1</sup> Jeney Éva fordítása.

zanságéba kerülünk, és éppenséggel a mindenkori művészi meghatározottságot mint stílusjegyet, mint ezen egyszeri művészi egyéniség jellemzőjét regisztráljuk.

Le kell szögeznünk, hogy a művön belüli abszolút szükségszerűség alapvetően látszólagos. Ez olyan látszólagosság, amely mint olyan, számunkra részben tudat-előttés, részben teljesen tudatos, és – amennyiben valamennyire tudatos – azt a tudást eredményezi, hogy a művön belüli objektív szükségszerűség csak viszonylagos, és az egyes elemek a művész mindenkori személyisége felől szemlélve, tehát szubjektíve nézve szükségszerűek.

### 3.3. Motiváció

Hogy a művész követi-e a dolog logikáját, és ezáltal hagyja-e az illető részt *objektíve* szükségszerűvé válni, vagy azt személyiségének megfelelően határozza meg, s annak szubjektív szükségszerűséget kölcsönöz, az döntés kérdése. De az írás aktusában – mint említettük – mindenképpen ő az, aki művében a szavak konkrét egymásutániságát, s azon keresztül a mű egész világát meghatározza. Ez a meghatározottság a műben minden elemet elsősorban *okságilag* tesz szükségszerűvé: a mindenkori leírt szót közvetve a dolog természete és/vagy a művész személyiségének a természete határozza meg. Közvetlenül pedig a választás aktusában a művész döntése határozza meg, amely döntés e „természetek” egyikére vagy mindkettőre hagyatkozik: a szó azért van itt vagy ott, mert ő akarta így, mert pontosan ezt akarta, és csakis neki kellett akarnia, hogy itt vagy ott legyen. Más szóval: ha feltételezzük, hogy a szó melletti döntése az ok, akkor nem is történhetett másként, csak úgy, hogy e szónak pontosan oda kellett kerülnie, ahol van: ez a szó okságilag szükségszerű. Ám a döntések mindig valamire való tekintettel születnek: a való világban valamit létrehozok (döntésem alapján) azért, *hogy* valami megtörténjék; az irodalomban pedig azért, hogy valamilyen hatást érjek el. Döntésemben a fent említett két természet nem vakon határoz meg, hanem *hagyom magam* általuk meghatározni, mert e kauzális meghatározottság révén valamely célt kívánok elérni. Ezáltal azonban az irodalmi mű minden eleme nemcsak kauzálisan, hanem mindenekelőtt finálisan szükségszerű, célirányos vagy – az orosz formalisták kifejezésével élve – motivált. A különbség a saussure-i motiváció fogalmával szemben: utóbbi a *kauzális* viszonyra utal referens és hangalak között. Amennyiben bizonyos szavak hangutánzók, annyiban motiváltak és nem önkényesek.

Borisz Tomasevszkij szerint egy irodalmi mű minden egyes eleme igazolandó, motiválandó (Tomaševskij, 1965 : 282). Ennek kapcsán – részben az ő felosztására (Tomaševskij, 1965 : 282–292), részben Viktor Sklovszkij (Šklovskij, 1966) és Borisz Eichenbaum (Eichenbaum, 1965 ; 1971) elszórt megjegyzéseire támaszkodva, és az ő kezdeményezéseiket továbbvíve – a motivációnak, végső soron az egyes elemek

magában való finális szükségszerűségének következő fajtáit különböztethetjük meg:

1. Világi, „realisztikus” (Tomasevskij) motiváció. A művész egy bizonyos szót egy bizonyos helyre helyez, mivel ezzel egyebek mellett valószínűt (s így valószínűt) tervez meg: olyasmit, ami – legalábbis általános lényege szerint – egy hasonló szituációban valószínűleg a valóságban is feltalálható lenne.

Genette erre a következő példát hozza: az „A márkiné az autóját kérte, és...” mondat után valószínűbb, hogy egy elbeszélésben „...kocsikázni ment” következik, nem pedig „...lefeküdt aludni”. A „kocsikázni...” kezdetű folytatás ezek szerint realisztikusan motivált (Genette, 1968: 17f).

A művész ekkor tehát a dolog természetét követi, avagy – Arisztotelész szavával szólva – utánozza a természetet.

2. Művészi motiváció. Ez (Tomasevskij szerint) kettéválk kompozicionális és esztétikai motivációvá. Kompozicionálisan motivált egy elem beépítése, ha annak egy későbbi cselekmény kifejtése során, a történet „objektív” menetében, vagy annak művészi prezentálása kapcsán szerepet kell játszania.

Sklovskij Csehovot idézi (Šklovskij, 1973: 160), aki úgy vélte, ha egy elbeszélés elején sor kerül egy puska említésére, akkor azzal a történet végén lőni kell. Sklovskij hozzáfűzi: egy detektívregényben viszont a jó időben elhelyezett puska épphogy olyasmi, amivel nem fognak lőni. Ennek a puskának mint elemnek a beépítése ugyancsak kompozicionálisan motivált: ez esetben nem az a cél, hogy a puska az objektív cselekményben, a „fabulában” szerepet játsszon, hanem az elénk tárt, szubjektíve megélt cselekményben, a „szűzsében” kap szerepet. Ez a puska kelti fel a mi (mint majd kiderül: megalapozatlan) gyanúkat, így ez a puska a fabula számára végső soron funkció nélküli, a recepciónk irányítása szempontjából viszont nagyon is funkcionális (Striedter, 1971: XXXVIII f).

Bármely elem akkor motivált művészileg és esztétikailag, ha nincsen semmiféle pragmatikus, cselekményre irányuló, fabula- vagy szűzsé-vonatkozású funkciója, hanem ha más esztétikai célokat szolgál. A rímek például művészileg és esztétikailag motiváltak, egyidejűleg azonban – ha „természetes” hatást kell kelteniük – világilag is: az ábrázolt vagy elénk tárt objektív összefüggésből, az érzelmi, gondolati vagy érzéki világból kötetlenül, természetesen kell következnie, amiről éppen szó van. Schiller kifejezésével élve: „benső szükségszerűség alapján” kell adódnia.<sup>2</sup>

Meg lehet különböztetni – Sklovskijjal (Šklovskij, 1966: 131–162) – a művészi motivációnak még egy harmadik alfaját, a művészt és *reflexívet*: az eljárásokat ugyanis le lehet „mezteleníteni” (elidegenítéssel vagy szóvátétellel) kizárólag e reflexív lemeztelenítés, a tudatosítás céljából.

<sup>2</sup> Az „egyéb esztétikai célokhoz” l. Horn, 2017: 97–362; ahol az esztétikum öt fájának a megkülönböztetésére kerül sor.

3. S végül a motiváció lehet praktikus, erkölcsi célzatú. Tolsztoj történetfilozófiai kitérői a *Háború és béke*-ben egyértelműen ilyenek: az ő praktikus, erkölcsi célkitűzéseit vannak hivatva szolgálni. Hamisítatlanul művészként azonban itt is csak azt éljük meg, ami egyidejűleg világilag is motivált: ha például a történet tanulsága olyan, mintha teljesen spontánul pattanna elő az ábrázolásból.

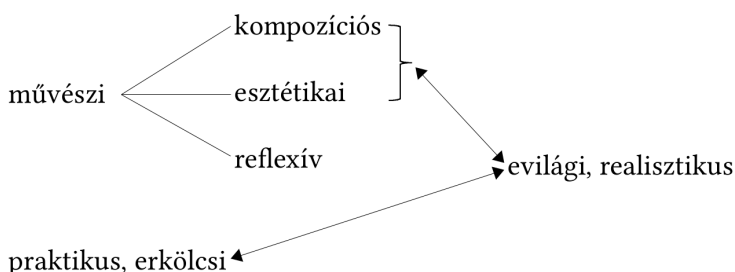
Ugyanezt mondhatjuk a művészi-kompozicionális motivációról is: nemcsak egyértelműen művészi motiváció létezik, amint erre Sklovszkij több helyütt is rámutatott (Šklovskij, 1971b; Šklovskij, 1966: 62–88). Ilyen például, ha ironikus-parodisztikus művekben *a la Sterne* lemeztelenítik a parodizált eljárást, például verbalizálják – kizárólag e verbalizálás és a belőle folyó hatások kedvéért. Nemcsak egyértelműen realizisztikus, világi motiváció létezik (ha valami „pusztán” igaz, de máskülönbben funkció nélküli), hanem gyakorta létrejön olyan világi motiváció, mely csupán látszólagos, és csak azt a célt szolgálja, hogy azt, ami valójában művésziileg motivált, ál-kauszálisan igazolja (Hansen-Löve, 1978: 115). Erről az esetről írja Genette az elbeszélések kapcsán: „a meghatározottságok ez esetben majdnem mindig látszat-meghatározottságok” (Genette, 1968: 13), „a [’realista’] motiváció az a [...] kauzális alibi, amelyet a finalista meghatározottság biztosít magának” (Genette, 1968: 19f).

Ez az összejátszás a realista és a művészi, kompozicionális motiváció között jól megfigyelhető Shakespeare *Sok hűhó semmiért*-jének ripők-jeleneteiben (III/3, 5; IV/2). Az őrség és „parancsnokaik” elsődlegesen kompozicionális funkcióval rendelkeznek: ki kell hallgatniuk, hogy Don John megbízottai mit beszélnek az összeesküvésről Hero ellen, s ezen keresztül válik lehetségessé leleplezésük, és maga a „happy” end. De ezt a művészi, kompozicionális motivációt *egyfelől* eltakarja egy realista motiváció látszata: az őrség fellépésére szükség van, a) mivel ilyesmi „természetesen” hozzátartozik egy Messina-szerű városhoz; b) mivel az őrségnek egy esküvői éjszaka előtt még inkább, mint máskor gondoskodnia kell a „nyugalomról és rendről” (III/3). Fellépésük látszólag funkció nélküli (amivel lényegileg az önállóság, a „szabadság”, végső soron az esztéticitás benyomása a követendő cél). *Másfelől* azonban a művészi, kompozicionális motiváció nemcsak el van rejtve, de nem is ez az egyetlen motiváció, mely a ripőkök szerepeltetését indokolja. Pontosabban: ha már kompozicionális okokból szerepeltetni kellett őket, akkor Shakespeare zseniálisan arra is felhasználja őket, hogy velük – a kompozicionális motiváció realizisztikus palástolásának szükségszerűsége mellett – közvetlen esztétikai hatásokat is elérjen. Jellemük ugyanis messze túlmutat ezen a szükségszerűségeen: igaz és komikus mivoltukat önmagáért is élvezzük. Bevezetésük tehát művésziileg, esztétikailag is motivált (még akkor is, ha a művészi, kompozicionális motiváció lehetett az elsődleges). Az esztétikai motiváció azonban nem merül ki ezeknek a maguk igaz és komikus voltában igen hatásos figuráknak a megteremtésében. Éppen azáltal, hogy nyilvánvalóan öncélúak (funkciótlanságuk nemcsak látszólagos, hanem viszonylagosan valós is), Shakespeare „bizonyítja”,

hogy ők (és velük együtt az ő világuk) nemcsak eszközök kompozicionális célok szolgálatában, hanem látszólag önállóak is, létüket illetően csak „belülről”, csak a maguk „világa” felől meghatározottak, és ennyiben „szabadok”, esztétikusak.

Lezárva ezeket az inkább kitérőnek szánt fejtegetéseket a motiváció különböző fajtáiról (amelyek lényegében azoknak a céloknak a fajtái, melyek az irodalmi mű elemeit finálisan szükségszerűvé teszik, és amelyek közül az illúzió reflektálatlan állapotában csak a realisztikus-világit éljük meg, de ezt sem finális, hanem kauzális szükségszerűségként) – íme a motivációs fajták sematikus ábrázolása. Ez az ábra nemcsak összefoglalni kíván, hanem szemléletessé óhajtja tenni azt az antagonizmust is, mely világi és egyéb motivációk között elvi alapon fennáll (kivéve a művészi-reflexív motivációt, mely eleve illúzióellenes célkitűzésként világilag épphogy nem akar, és nem is tud rejtve maradni, és melynek szintézisben történő feloldása a művészet feladata és lényegi jegye).

### MOTIVÁCIÓK



## 3.4. A szükségszerűség szükségszerűsége az irodalomban

Visszatérve a művön belüli látszólag abszolút szükségszerűséghez (s ezáltal a megélt, *számunkra* való szükségszerűséghez, ellentétben az elméletileg láthatóvá tett, magában való szükségszerűséggel): felállíthatjuk a tételt, mely szerint ez a megélt szükségszerűség szükségszerűvé válik, ha esztétikum megteremtése a cél. Vagy másképpen: a nyelvművész alapvető esztétikai célkitűzése a meghatározó esztétikai motivációja mindannak, ami az irodalmi műben nem praktikus-erkölcsileg meghatározott. Megjegyzendő, hogy mind a világi, mind a művészi motiváció minden formája végső soron esztétikailag motivált – az érzéki/érzéki-szerű szabadság látszólagos megvalósításának legáltalánosabb értelmében (Horn, 2017: 363–386). A művésznek ez az elsődleges célkitűzése tehát szükségszerűvé teszi, hogy az a benyomásunk keletkezzék, hogy mindennek olyannak *kell* lennie,



amiként az a műben tényszerűen elénk kerül. Azaz: pontosan erre a ritmusra van szükség (Poe *Hollójában* például a lassúra); ez a rímzó, épp ezek a képek kelleneek (így a holló nem *nyelvi*, hanem világi-tárgyi szimbólumként); ezek az elmondott szövegek, végrehajtott cselekedetek és megtörtént események szükségesek; a hős osztályrészének épp ennek a sorsnak kell lennie. Mégpedig nem azért, mert ettől a művésztől éppen ezt kell elvárunk (hiszen a művészre voltaképp csak elméleti távolságból, nem illúziókeltő közelségből reflektálunk), hanem mert a mű tartalma, a világ, melyet ábrázol, az emberek, akikből ez a világ összetevődik, a műben megjelenő emberi szubjektivitások, vagy a líra esetében az elénk táruló benső tartalom – röviden: a központi emberi-szellemi tartalom mindezt, és csakis ezt hozza magával, követeli meg, teszi szükségszerűvé.

Szükségszerűséget már Arisztotelész követelt a költészet számára, azonban kétségkívül objektív értelemben: olyan szükségszerűséget, amelynek nézőpontunktól függetlenül lennie *kell*, és nem szubjektív értelemben, vagyis nem olyasmiként, ami mindössze a benyomását kelti annak, hogy léteznie kell és olyanként kell léteznie, amilyen. Azonban e szükségszerűség kétségtelenül mindig gyengített változatában jelenik meg a valószínűséggel való összekapcsolódása eredményeképpen, és legtöbbször a cselekmény kauzális összefüggéseire, az események egymásutánjára, azaz a dráma és az epika pragmatikus műfajaira szűkül. Így például *Poétikájának* 7. fejezetében azt követeli Arisztotelész, hogy egy „jól összeillesztett” cselekmény eseményei „a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint [kell, hogy] egymást kövessék”, hogy az egyik dolog „természetesen kövesse a másikat”, „még hozzá szükségszerűen, avagy rendszerint”.

Az objektív szükségszerűségre való szűkítés semmiképp sem teszi Arisztotelész követelményét használhatatlanná, az ugyanis, aminek egy bizonyos módon meghatározott emberi szituációban objektíve, az emberi lélek „mozgástörvényeinek” megfelelően történnie kell, és így kivétel nélkül mindig újra be is következik, és megélés tárgya lesz, az ezen a jelenségen keresztül szilárdan beépül az élettapasztalatunkba, és annál inkább szükségszerűnek *tűnik*.

A valószínűség hozzáillesztése eredményeként létrejövő gyengített változatnak szintén nem kell elméleti összefüggésünkben zavart keltenie: már az objektív valószínűség is elégséges ahhoz, hogy a szükségszerűség benyomását keltse. Hiszen érezzük, hogy ha ilyesmi egy ilyen szituációban nem is mindig, csak rendszerint történik meg, tehát nem szükségszerűen, hanem csak valószínűleg, akkor a reális összefüggés, a feltételek véletlenszerű konstellációja erősebb, és az, ami az adott ember lényege szempontjából szükségszerű lenne, nem tud valósággá válni. Következésképp érezzük az irodalmi figurák megnyilvánulásaiiban is, az irodalmi világok eseményeiben is a szükségszerűség kényszerítő erejét.

És végül: a szükségszerűségi követelmény leszűkítése a pragmatikus műfajokra Arisztotelésznek nem az utolsó szava. A *Poétika* híres 9. fejezetében a költészet „filozofikus” jellegét éppen azzal okolja meg, hogy az „inkább az általánost” közli,

mely általános abban áll, „hogya egy ilyen és ilyen fajta ember a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján bizonyos dolgokat mond vagy tesz”. Tehát „mond” is, s ezáltal a kifejezés által, függetlenül Arisztotelész vélelmezhető szándékától, a líra is érintetté válik: elvégre a lírában is olyat „mond” a költő, ami az adott szituációban ugyan meglep, de meg is győz, azaz – legalábbis legáltalánosabb vonásaiban, a lélek közvetített „mozgásában” – objektíve valószínű, és számunkra szükségszerűnek tűnik.

Miért jelenik meg tehát a megélt, számunkra való szükségszerűség követelése? Miért szükségszerű a szükségszerűség az irodalomban?

E kérdés megválaszolásához elkerülhetetlenül fel kell vázolnunk a szükségszerűség lényegét és fogalmát. Nicolai Hartmann a szükségszerűséget mint „másként lenni nem tudást” definiálja (Hartmann, 1966a: 21), ezzel szemben az, ami másként is lehet, nem szükségszerű, hanem pusztán lehetséges. Ráadásul adott dolog adott esetben nem saját maga, hanem valami más alapján szükségszerű: a szükségszerűség „alapját egy viszonylat képezi”, „sohasem tapadhat valamely elszigetelt tartalomhoz, hanem mindig a dolognak egy másikhoz fűződő viszonyában áll fenn” (Hartmann, 1966a: 41). A szükségszerűség mindig „következést jelent [...] valami másból” (Hartmann, 1966a: 300f).

Hartmann a szükségszerűségnek három fajtáját különbözteti meg: a reális, a logikus és a lényegből fakadó szükségszerűséget. A reális szükségszerűség az, ami a valóságos, téridőbeli eseményeket jellemzi: minden előzőleg fellépő, és ebben az egyszeri téridő pontban együtt ható események alapján az, ami itt és most tényszerűleg fellép, nem képes más lenni, mint ami – reálisan szükségszerű.

Az irodalomban a szükségszerűségnek nem ezzel a fajtájával találkozunk: hiszen az irodalom kiemelkedik a realitásból, világa fikcionális, melyben csak azok a tényezők játszanak össze, melyeket az író tudatos vagy nem-tudatos döntések alapján „beenged”, és pedig azért, mert „helyesnek” tartja őket. Valamely irodalmi mű egyes pontjain tehát végső soron nem az egész világmindenség gyakorol egymásra hatást, mint a valóságban, hanem annak csak egy személyesen megszűrt része, és még ez a rész is ki van téve a költő relatíve szabad manipulációjának.

Noha az irodalmi mű megfogalmazása része a realitás összefüggéseinek, s ebből következően alávett a reális szükségszerűségnek (ezért mondhattuk fentebb, hogy az irodalmi mű minden szava, minden része kauzálisan szükségszerű), mindemellett a művész megelőző döntései egyértelműen meghatározzák azokat. De először is ez a determináltság nem feltétlenül nyúlik vissza távolabbi múltba, mint az említett döntések (ha és amennyiben ugyanis az ember döntéseiben „spontaneitást” mutat fel, ha és amennyiben ezek a döntések új oksági láncok abszolút kezdetei, azaz szabadok). Másodszor (és ez a lényeges), az irodalom befogadása során nem *ezt* a kauzális szükségszerűséget éljük meg, hanem egy művön belüli meghatározottságot, mégpedig mintegy belülről kifelé indulva, a központi, fikcionális tartalom felől az ezt közvetítő forma irányában. És ez a (lát-

szólagos) kauzális összefüggés egy másik, fikcionális világban játszódik le, amely kiemelkedik a végtelen valóság kauzális összefüggéseiből, és különálló kozmoszt alkot, egy véges, „megszűrt” világot, amelyből kimarad számos olyan dolog, amely a reális beszéd-, élmény- és cselekvési szituációkat kauzálisan meghatározza. Az irodalom megélt nyelvében és világában nem a reális szükségszerűség uralkodik.

Hogy mi a logikai szükségszerűség, azt minden vita esetében átéljük, amikor a céljainkból következtetéseket vonunk le, amelyek a gyakorlatban használatos eszközeinket meghatározzák („Mivel ezt akarom, és ez a legelőnyösebb ezekkel az eszközökkel érhető el, ezért ezeket az eszközöket kell alkalmaznom”). Ugyanezt a tudományos és filozófiai művekben is megtapasztaljuk. Ha egy vitapartner, egy tudós, egy filozófus érvelése „meggyőző”, ha egy adott belső és külső szituációban épp ez, és semmi más eszköz nem jöhet szóba, ha eszközeinek megválasztása és felhasználása logikus, akkor ezekben az esetekben a következtetések az előfeltevésekből, a premisszákból folynak: tehát logikailag szükségszerűek.

Ez a logikai szükségszerűség azonban nem az, amelyik az irodalom számára konstitutív, noha az irodalomban – ellentétben a reális szükségszerűséggel – elvben szerepet játszhat. Amennyiben az irodalomban vitára kerül a sor, amennyiben tehát elméleti megismerésről van szó; amennyiben egy szereplő terveket sző, és céljaihoz mérten a legészszerűbb eszközzel próbál élni, amennyiben tehát az irodalomban praktikus megismerésről van szó, annyiban itt is logikai szükségszerűséggel van dolgunk. De ennek a szükségszerűségnek nem *kell* egy irodalmi művet jellemeznie, elvégre az irodalomban nincs szó szükségszerűen elméleti következtetésekről és gyakorlati elhatározásokról.

A 3.2. pontban említett „logikus implikáció” (ha győzelem van, akkor azt szükségképp harc előzte meg stb.) az olvasó számára legfeljebb elméleti beállítottság esetén adott, tehát nem tartozik ide.

Ami ezzel szemben az irodalom számára konstitutív, benne szükségképpen tételezve van, az a lényegi szükségszerűség (Hartmann, 1966a: 34, 39, 64, 309, 315, 320, 322f et passim). A lényegi szükségszerűség az, ami szükségképpen egy dolog lényegéhez tartozik, vagy szükségszerűen abból következik. Így például az ember számára lényegét tekintve szükségszerű, minden emberben szükségszerűen meglévő adottság, hogy észlénnyel: az észszerűség hozzá mint emberhez, lényegileg tartozik. Ebből az észszerűségből, a fogalomképzésre és a fogalmak közötti viszonylatteremtésre való képességből szükségképpen következik másrészt, hogy az ember képes a nyelvre, a nyelvtan stb. használatára.

Mindaz, ami egy emberben emberi létének köszönhetően szükségképpen adott, az lényegileg szükségszerű. Minden egyéb, tehát mindaz, ami őt egyedi, partikuláris emberré teszi (például a 21. század emberévé, egy svájcivá stb.), valamint mindaz, ami őt individuális emberré teszi, az – az „ember” lényegszerűsége felől nézve – lényegileg *esetleges*.

Ebből nyilvánvaló, hogy az, ami egy emberben lényegéből fakadóan adott, az lényegét tekintve szükségszerű, és lényege felől nézve minden egyéb esetleges. Így hát akkor vajon ez azt is jelentené, hogy ami például egy svájci emberben a lényegét tekintve esetleges, az egyúttal meghatározatlan is lenne? Szó sincs erről! Ami például egy svájciiban az „ember” nevezetű lényegiség felől meghatározatlan, ami afelől nézve lényegileg esetleges, az a „svájci” nevezetű lényegiség felől nagyon is meghatározott, lényegét tekintve szükségszerű lehet, és hasonlóképp, ami ebben a svájciiban a „svájci” nevezetű lényegiség felől meghatározatlan, tehát lényegileg esetleges lenne, az mint embernek az individuális lényege felől nézve meghatározott, tehát mégiscsak lényegileg szükségszerű lehet.

Továbbá az, amiként ez a konkrét ember egy konkrét szituációban viselkedik, az az ő individuális lényege szempontjából, pontosabban: az individualitás szempontjából a maga lényegében szükségszerű lehet (ha úgy viselkedik, ahogyan azt neki egyszeri személyisége „diktálja”). Meghatározhatja a különös, a partikuláris a maga lényegében (ha például mint a 21. század „tipikus” fia, mint egy „tipikus” svájci, vagy egy „tipikus” bázeli viselkedik); de lehet az általános emberi által a maga lényegében meghatározott (ha például észszerűen gondolkodik vagy cselekszik, ha általános emberi tulajdonságot nyilvánít ki stb.). Mindezekben az esetekben konkrét viselkedése egy bizonyos lényegiség felől tekintve lényegileg szükségszerű (például az individualitás felől nézve a maga lényegében), és egyben lényegileg esetleges egy *másik* lényegiség felől (svájci volta vagy ember volta felől). Mindebből kiviláglik, hogy az esetlegesség, és így a szükségszerűség is *relatív fogalmak*: egy bázeli farsang/Fasnacht iránt érzett szeretete ugyan az ember volta felől esetleges (mint ember ugyanis, a Fasnacht iránt akár közömbös is lehet), de bázeli volta felől szükségszerű, vagy legalábbis valószínű.

Ahogy Nef megfogalmazza: „Minden véletlen csak egy meghatározott rendezőelvre vonatkoztatva esetleges: mindig a tagadása egy eleve adott rendnek” (Nef, 1970: 5). A lényeg általunk alkalmazott fogalmát ilyen rendezőelvként kell felfognunk: egységességről és visszatérésről gondoskodik.

De az is lehet, hogy a valóságban adott eset, például valamely ember konkrét magatartása valamely meghatározott szituációban még csak annak *individuális* lényege felől sincs meghatározva, tehát lehet, hogy (az alany szempontjából) „abszolút” lényegi esetlegesség jellemzi. Hiszen annyi mindent teszünk, ami nem „sajátos”, aminek kapcsán az az érzésünk, hogy úgy viselkedünk, ahogy mások elvárják. Számos dolgot nem tudunk akként véghezvinni, ahogy akarnánk, amiként az individuális lényegünknek és az abból fakadó célkitűzéseknek megfelelni. Annyi mindent mondunk, amit „nem úgy értettünk”, de nyelvi ügyetlenségünk folytán nem tudtunk eléggé árnyaltan kifejezni. Beszéd közben nem mozgatunk meg minden követ: mindenekelőtt lexikálisan és nonverbálisan fejezzük ki magunkat. Vagyis kiválasztjuk a lehető legmegfelelőbb jelentéssel bíró szavakat, megválasztjuk a helyénvaló nyelvi melódiát, mimikát és gesztust, azonban hagyjuk, hogy a

mondattant és a hangeloszlást főként külsődlegesség, a *langue* határozza meg. Miért? Miért ez az „abszolút” lényegi esetlegesség (*amennyiben* ez áll fenn)? Mert az „ember” akarata és énje nincsen „egyedül”, mert a realitás minden egyes idő- és térpontja számos, megszámlálhatatlan kauzális láncnak az egybeesése, koincidenziája, hiszen az ember a valóságban mindig kívülről is meghatározott. A közösség, melyben élek, arra kényszerít, hogy bizonyos helyzetekben ne eredeti, ne rám jellemző szóvirágokat használjak. A körülmények, amelyek felett nincs hatalmam, megghiúsítják a terveimet, azaz abban, amit mondok és teszek, nem önmagam, hanem valaki más, idegen vagyok, olyan entitás, amely (énem szempontjából) lényegileg esetleges. Kifejezőképességem, költői tehetségem hiányos (amit, noha hozzám tartozik, éppen akkor élek meg „másként”, „külsőként”, amikor szenvedek tőle és harcolok ellene). Röviden: a nyelvezetem differenciálatlansága, klisészerűsége megakadályoz abban, hogy azt, amit voltaképpen mondani akarok, kifejezésre is juttassam. Egyrészt hiányos költői tehetségem, de az idő nyomása is – mely a praktikus szituációkkal való megbirkózás közben hat rám – akadályoz abban, hogy önkifejezésem minden nyelvi rétegét úgy átformáljam, hogy az a kifejezendő tartalom szolgálatában álljon, és hogy a „kívülről”, a *langue* felől meghatározott struktúrákat (például a mondattanét, a hangeloszlását) belülről határozzam meg.

Ez azonban nem azt jelenti, hogy szavaim és cselekedeteim ilyen esetekben abszolút véletlenszerűek, azaz teljesen megokolatlanok, meghatározatlanok, viszonyulás nélküliek lennének. Hartmann a véletlent – annak megfelelően, hogy a szükségszerűséget viszonylatként fogja fel – mint par excellence viszonyulás nélkülit definiálja: a véletlenszerűség „minden létezőt nem-viszonyulóként tételez” (Hartmann, 1966a: 80). Ehelyett szavaim és cselekedeteim – például a közösség, a differenciálatlan köznyelv, a körülmények felől tekintve – szükségszerűek, sőt esetleg lényegileg szükségszerűek *idegen* lényegiségek felől. De az én szemszögemből szavaim és cselekedeteim nem szükségszerűek a lényegem felől, hanem éppenséggel – mivel engem a mindenkori reális szituáció kényszerít rájuk – „csak” reálisan szükségszerűek. Hartmann a lényegiség általánossága kapcsán szól erről: ugyanis „még egy individualitás mint olyan lényegisége sem individuális lényegiség” (Hartmann, 1966a: 334), ez sem abszolút módon, egészen a konkrétságig meghatározott. Szerinte tehát „a lényegiség általánossága szempontjából a realitás valamely adott esete mindig is esetleges. Csakhogy nem reálisan, hanem pusztán lényegileg esetleges. [...] A lényegileg esetleges reálisan szükségszerű” (Hartmann, 1966a: 315).

Más szóval: a valóságban az a szabály, hogy a lényegi szükségszerűség nem tud tisztán érvényesülni. A lényegileg szükségszerű esetenként „szennyeződik”, keveredik esetlegessé, nem-lényegessé (bármennyire artikulálatlanok is a megnyilvánulásaim például, mégis lehetetlen, hogy „abszolút” lényegileg esetlegesek, ne sajátosan eredetiek legyenek: mivel mindig közvetítek valamennyit ab-

ból, ami mindenkori, egyszeri szubjektív tartalmamat képezi; megnyilvánulásaim tehát mindig „keverékek”: lényeges és nem-lényeges, lényegileg szükségszerű és lényegileg esetleges keverékei). Esetenként pedig a lényegileg szükségszerű nem csupán „szennyeződött”, esetlegességgel kevert, hanem az esetleges miatt átváltozik, megghiúsul: a reálisan szükségszerű nem hagyja valósággá válni azt, ami magában véve lényegileg szükségszerű lenne. Ez történik például akkor, ha valamely kezdeményezésünket a körülmények csírájában elfojtják, így nem tudjuk megmutatni, mire lennénk vagy vagyunk képesek. Vagy abban az esetben, ha vétkezünk, de számunkra előnyös körülmények a magában véve szükségszerű, „lényegileg szükségszerű” kauzális láncot megszakítják, azaz vétkes tettünk nem jár azokkal a következményekkel, melyekkel járnia kellene, és járt volna is, ha a körülmények nem lettek volna „véletlenül” előnyösek, kedvezőek.

Ebből egyébként az is kitűnik, hogy a lényegi szükségszerűség bizonyos értelemben gyenge vagy relatív, avagy gyenge és relatív *lehet*: előfordulhat, hogy nem juttatja magát érvényre, ami viszont azt jelenti, hogy nem szigorú szükségszerűség – annak ugyanis, ami szigorúan szükségszerű, lennie kell, és nem lehetséges, hogy ne legyen. A lényegi szükségszerűség ismeri a fokozati különbségeket, „önmaga érvényre juttatásának” fokozatait. Ezzel szemben a logikus és a reális szükségszerűség abszolút: aminek bizonyos premisszákból következnie kell, az következik is belőlük; aminek egy meghatározott szituációban valamennyi szükségszerű feltétel jelenléte alapján be kell következnie, az ténylegesen be is következik.

Mindebből azt a következtetést kell levonnunk, hogy a lényegi szükségszerűség nem kevert és maradéktalan megvalósulása a valóságban nem szabály, hanem épp ellenkezőleg, kivétel. Ez a megvalósulás, tehát a lényegi szükségszerűség csonkítatlanul valóságos volta a maga részéről pusztán esetleges, a valóságban csak véletlenül jelenik meg – a véletlent itt a valóság lényege szempontjából tekintve. A valóság lényege nem kényszerít szükségszerűen arra, hogy a „saját” lényegiségei abszolút mértékben meghatározzák a reális eseteket, melyekben azok szerepet játszanak. Épp ellenkezőleg: mivel a lényegiségek elvileg nincsenek „egyedül”, hanem részt kell egymásnak biztosítaniuk a mindenkori reális esetek meghatározásában, a valóság lényege (legalábbis tendenciájában) megghiúsítja a lényegi szükségszerűség abszolút uralmát. Paradox tehát, de állíthatjuk: a lényegi szükségszerűség a valóságban lényegileg véletlenszerű. E paradoxont azonban feloldhatjuk, ha megfontoljuk, hogy a lényegi szükségszerűség *abszolút* megvalósulásáról van szó, és ez az abszolút megvalósulás nem a mindenkori lényegiség, hanem a *valóság* lényege felől nézve esetleges.

Ezzel szemben felállítható a következő tétel: *a lényegi szükségszerűség az irodalomban lényegileg szükségszerű*. Másként szólva: az irodalom lényegéhez tartozik, hogy benne az elénk táruló lényegiségek abszolút módon képesek magukat érvényre juttatni. Más szóval: a szükségszerűség az irodalomban szükségszerű.

Ez konkrétan négy dolgot jelent: (1.) Az irodalomban a megnyilvánulások hamisíthatlanok és jellemzőek. (2.) A szereplők sorsát rendszerint nem az (értelem híján lévő) véletlen szabja meg. (3.) A nyelv a kifejezendő dolog egyszerűségére nézve áttetsző. (4.) A nyelvi formában a lehető legkevesebb van abból, ami nem áttetsző, és nem a tartalomra vonatkozik.

Vegyük sorra részletesebben. *Először is* az irodalomban az elénk táruló szubjektivitások szabadon és hamisíthatlanul nyilvánulhatnak meg, nem torzíttja el őket az, hogy tekintettel kell lenniük mások véleményére (kivéve, ha épp a lényegükhöz nem tartozik, hogy nem szabadok, és valakinek a kancsukája alatt nyögnek). Egy irodalmi alak lehet olyan, amilyennek a lényege szerint *lennie* kell.

*Másodszor:* az irodalomban szabad az út az olyan kauzalitás számára, mely kizárólag a résztvevő szubjektivitások lényegéből (és – rajtuk keresztül – az ábrázolt világ lényegéből) fakad, mivel mindaz, ami egy fikcionális figura cselekedeteire befolyással lehet, sajátos szűrőn keresztül érvényesül. Jágót nem helyezi el váratlanul a velencei szenátus, mielőtt aljas tervét kivitelezné, Othello sem hal meg tüdőgyulladásban, mielőtt tragikus tettét végrehajtaná. Csak az *történhet meg*, aminek az ábrázolandó dolog lényege szempontjából meg kell történnie.

*Harmadszorban* pedig az irodalomban nem áll a szubjektív tartalom közvetítésének útjában semmilyen nehezen manipulálható médium. Igazi költő kezén a nyelv minden ridegsége elvész, hajlékony, plasztikus, áttetsző lesz, engedelmeskedik a költői akarat diktátumának, és ellenállás nélkül hozzáidomul a kifejezendő dolog arculatához. Egy költő nem „hebeg”, mint a magunkfajta ember a köznapokban túlságosan is gyakran, sőt, a nagy költői személyiségek esetében (vö. Lukács, 1971a: 151–163) a reflektáltsággal, „az öntudatra való képességgel” (Lukács, 1971a: 158) egyetemben épp a kifejezőképesség mondható konstitutívnak. Röviden: az irodalomban *kimondható*, ami a kimondandó felől ki kell, hogy mondassék.

*Negyedszorban* az irodalomban lehetőség szerint nem marad kihasználatlan nyelvi regiszter: amennyi csak lehetséges, annyi válik „belülről”, a közvetítendő lényeg által meghatározottá. A szórend is, a hangeloszlás is „remotiválható” lehet (és legyen is adott esetben azzá), azaz ismét érzelmi tartalommal telítődik, ami annyit tesz: lényegileg szükségszerűvé válik. Az irodalomban *többszólamúan* lehet elmondani azt, amit a lényeg felől el kell mondani (például *A holló* refrénjében az „o” visszatértén keresztül, továbbá verssorainak lassú, szomorú zenéjén át). Vagy – ami ugyanezt jelenti – az irodalom képes arra, hogy a lényegi esetlegesség nyelvi tartományát, a „kívülről”, csak a *langue* által meghatározott területet annak megkerülhetetlen minimumára zsugorítsa.

Az irodalomban tehát csak az *van*, csak az *történik*, ami lényegi szükségszerűséggel bír; és benne mindaz ki van mondva, de lehetőleg csak az *van* kimondva, ami lényegileg szükségszerű. Ellentétben a valósággal az irodalmat – a szükségszerűség kategóriáját illetően – pontosan az jellemzi, hogy benne nem a reális,

hanem a lényegi szükségszerűség határozza meg, hogy mi történjen – az irodalom nem ad helyet a lényegileg esetlegesnek.

Persze ez csak számunkra van így: csak nekünk tűnik úgy, mintha az irodalmi műben szükségszerűen mindent a közvetítendő tartalom lényege határozná meg. Valójában, „önmagában véve” (ezt láttuk már) többek között a mindenkori művész személyisége (és benne megszüntetve-megőrizve az azt formáló kultúra) határozza meg, hogy mi van tényszerűen jelen az egymás mellett sorjázó szavak révén a kész műben. De egyfelől a reflektálatlan, illúziókeltő irodalmi élményben nincs számunkra adva ez a magábanvalóság (és mi itt csak az irodalmilag elénk tártnak ilyenformán *megélt* modalitását vizsgáljuk), másfelől a lényegi szükségszerűnek ez a látszata nem abszolút látszat, mely mögött ellentétesen szembenálló lét rejtőznék. Magában véve ugyan úgy van, hogy a közvetítő formától minden idegen, minden külsőségesség lehetőség szerint távol van tartva: mindazon esetlegességek, melyek a világ és a nyelv reális kontextusából (a valóságban) adódhatnának. Ám a reálisan lehetséges véletlenszerűség ilyen célzott kizárása esetén is marad tér a lényegi esetlegesség számára, mely a művészi konkretizálásból fakad: a művész belátására van bízva, hogy egy műben konkrétan mit ír le, mit mond ki. Így számos dolog, ami a konkrétság e területén valósággá válik, a mindenkori művész személyisége szempontjából szükségszerű lehet, de az élénk tárandó dolog szempontjából mégis esetleges. Noha az „önkény” eleme itt is korlátok közé szorul, amennyiben a művész optimális esetben „kifelé fordítja magát /külsővé teszi magát” (Lukács az „entäussert” szót használja – Lukács, 1963/1: 569, 676). Ilyenkor a művész a képzelőerejét a tartalom szolgálatába állítja, s igyekszik egy lehetőleg adekvát, vagyis az egészet a maga igaz voltában közvetítő formát találni (Horn, 1969: 66ff).

E (lehetséges és kívánatos) „Entäusserung” (‘külsődlegessé tétel’) e dologra irányuló szándék ellenére mindig (és szerencsére!) jelen van egy szubjektív meghatározottság, „önkény”, individuális sajátsszerűség is, és ennyiben a mi benyomásunk az abszolút lényegi szükségszerűséget illetően pusztán látszat. Ám amennyiben a reálisan lehetséges külsődlegesség magában véve ki van kapcsolva, és a művész törekvése az „objektivitásra” valós és sikeres is, ez a látszat egyben létmegjelenés is. Más szóval: a lényegi szükségszerűség uralma az irodalomban a lényegi esetlegességgel szemben magában értendő tény, mely az irodalmat a valóságtól kategóriálisan megkülönbözteti. Csakhogy egyrészt ez az uralom pusztán túlsúly, és nem abszolút dominancia, aminek tűnhet, másrészt pedig a mindenek ellenére mégis jelenlévő lényegi esetlegesség itt nem különböző kauzalitások koincidenciájából származik, mint a valóságban, hanem individuális művészi meghatározó aktusokból.

Hogy a szükségszerűség az irodalomban szükségszerű vagy legalábbis kívánatos, azt – mint mondtuk – már Arisztotelész megállapította. Szerinte a természetet utánozni azt jelenti (feltehető szándéka, s nem szövegei explicit tételei



alapján), hogy a lényegi szükségszerűségnek kell utat nyitnunk. A Schiller-féle szépség-meghatározás is „szabadság a jelenségben” (Schiller, 1966: 167). A Hegel-féle meghatározás pedig, mely „az eszme érzéki ragyogásáról” beszél (Hegel, 1970b: 151), ezen belső meghatározottságot ért, minden (lényegi) esetlegesség tendenciális elstilizálását (Horn, 1969: 1–15; Horn, 1977 és Horn, 1981). A Lukács-féle „mimesis”, ahogyan ezt öregkori esztétikájában kifejti, szintén ellényegítést jelent (Horn, 1974). Tekintettel „mindazon részletek kigyomlálására, melyek nem tartoznak a konfliktushoz, nem áll fenn [Lukács szerint] alapvető különbség Shakespeare és a görögök között”, csak a konfliktus gazdagabb Shakespeare-nél. Hasonlóképpen az epikában és a drámában a „a válogatás egyként szigorú”, csak az epika számára „több” tekintendő lényegesnek: az „egész élet” (Lukács, 1971b: 214).

Ám miért érvényesül a szükségszerűség szükségszerűsége az irodalomban? Honnan származik az erre vonatkozó követelmény, és az annak való tényleges megfelelés minden nagy irodalomban? Mi teszi a szükségszerűséget szükségszerűvé?

Ha csak a sorsot megszabó véletlent, tehát a mindennapos véletlent vesszük szemügyre, és feltételezzük, hogy a befogadó az irodalomtól felvilágosítást vár el a valóságot illetően, hogy tehát az irodalommal foglalkozva megismerésbeli többletet is remél, akkor szükségszerűséget követelünk, és elutasítjuk a véletlen befolyását. Minden bizonnyal azért is, mert a véletlen befolyásának következtében ez az individuális sors elveszítené a maga példaszerűségét, tipikusságát, a rajta túlmutatót, mert a „kép” ezzel érvényét veszítené, és mi egy tapasztalattal szegényebbekké válnánk az egzisztenciálisan releváns valóság felépítését és a benne uralkodó törvényszerűségeket illetően. Ha például Jágót (a velencei szenátus formájában megjelenő) véletlen Ciprusból elszólítaná; ha Othello egy másfajta véletlen (például tüdőgyulladás) miatt túl korán, azaz a tragikus vég előtt meghalna, akkor kettejük problémája nem juthatna el a végkifejlethez, a kimenetelt pedig, melyhez az effajta problémák általában („a szükségszerűség vagy a valószínűség alapján”) vezetnek – lényegük és „törvényük” következményeként – nem mutathatná meg a szöveg. Azaz épp a lényegyet nem ismernénk meg „tisztá formában”, annak következményeivel egyetemben: nem tudnánk meg, mihez vezethet egyrészt a hiszékenység és a hiányos önbecsülés, másrészt a gonoszság.

Ez kétségkívül „pusztán” elméleti, egzisztenciális veszteség lenne, de olyan, mely az esetlegességnek csak egy különös alfaját, épp a véletlent, képviseli. Kell, hogy legyen oka azonban annak is, hogy miért vetjük el a *lét* egyéb formáit illetően a lényegi esetlegességet (a *történelem* kívül) a szereplők megnyilvánulásaiban, valamint a *nyelvben* is.

Van is ilyen ok, méghozzá esztétikai ok. A lényegi szükségszerűség ugyanis belülről való meghatározottságot jelent, a tényt, hogy a külső formát (akár az érzéki/érzéki-szerű külsőt, a gesztusbeli, mimikus vagy verbális megnyilvánulást,

a cselekedeteket vagy az eseményeket) a mindenkori lényeg, az irodalom esetében valamilyen emberi vagy antropomorf lény lényege határozza meg. Tehát ennek az érzéki/érzéki-szerű (pontosabban ekként elképzelt) dolognak külső *lényegénél fogva* olyannak kell lennie, amilyen. Ez azonban azt is jelenti, hogy a kérdéses benső tartalom, az érintett lényeg, a konkrét emberi szubjektivitás, mely az adott esetben tartalomként funkcionál, ebben az érzéki/érzéki-szerű külsőben *sajátjánál van, azaz szabad*.

Kimutatható, hogy ez az érzéki/érzéki-szerű (kétségekívül pusztán látszólagos) sajátomnál-lét-a-másban a külsőben nem más, mint az esztétikum strukturális képlete (Horn, 1969; Horn, 1977; Horn, 1981; Horn, 1993 és magyarul: Horn, 2017). Ez azonban azt jelenti, hogy a lényegi szükségszerűség, ha a nyelv érzéki médiumában „valósul meg”, egyben mindig az esztétikum megvalósulása is. És minden művészetnek, így minden irodalomnak is, lényegi jegye, hogy esztétikumot akar megvalósítani. A szükségszerűség ilyenformán azért szükségszerű az irodalomban (és ez a megokolás *ex negativo* átfogja a véletlen imént elemzett speciális esetét is), mivel a lényegi szükségszerűség dominanciához segítségének szándéka szükségképpen összefonódik minden irodalom esztétikai alapszándékával. Sőt: a lényegi szükségszerűség „megvalósítása” egyike azon formáknak, melyekben az irodalmi esztétikum valósággá válik.

### 3.5. Az esetlegesség szükségszerűsége az irodalomban

De a fenti megállapítás vajon nem inkább óhaj csupán? Vajon valóban leíró jelleget, vajon leírja azt, ami minden nagy irodalmat jellemez? Vajon nem élünk meg az irodalomban számos dolgot nyilvánvalóan esetlegesként? Például fikcionális figurák tulajdonságait és megnyilvánulásait, melyek a reflektálatlan élményben is akcidentálisnak, nem lényegre vonatkoztatottnak, mintegy mellékesnek bizonyulnak; olyan tulajdonságokat és megnyilvánulásokat, melyek épp annyira akár hiányozhatnak is, anélkül, hogy emiatt a szóban forgó alakok lényegéről kevesebbet tudnánk. És nem élünk-e meg eseményeket, epizódokat, sőt, szabályszerű fordulatokat is egy adott mű cselekményében nyilvánvalóan lényegtelenként, véletlenszerűként – és ennek ellenére mégis esztétikusként?

Ha azonban erre a kérdésre igennel kell felelnünk, ha a lényegileg esetlegeset, legalábbis a lét és a történet birodalmán belül, tehát a fikcionális *világ*, de nem a *nyelv* területén (ami mellékesen az irodalmi nyelv különleges kategoriális helyzetére utalna) esztétikailag nem csupán megtűrnénk (például egyéb előnyei, így innovativitása érdekében), hanem egyértelműen hozzájárulna az egész esztéticitásához – nem volt-e akkor egész eddigi gondolatmenetünk téves? Lehetséges az, hogy a lényegi szükségszerűség és az ellentéte, a lényegi esetlegesség egyaránt esztétikai funkcióval rendelkezzen? Nem torkollik-e ez vajon ugyanolyan

értelmetlenségbe, mintha azt állítanánk, hogy a jó emberek (mint jók) szeretetre méltók, a gonosz emberek azonban nem kevésbé?

Úgy tűnik tehát, hogy a lényegi esetlegesség ténylegesen esztétikus lehet anélkül, hogy ez a lényegi szükségszerűség esztéticitását kérdéssé tenné, és ezzel megdöntené eddigi elemzésünket az irodalmi szükségszerűséget illetően, hogy tudniillik a szükségszerűség az irodalomban esztétikailag szükségszerű. Más szóval: a lényegi szükségszerűség szükségszerűsége az irodalomban nem zárja ki esztétikailag az irodalomból a lényegi esetlegességet.

Ennek két oka van. *Egyrészt* az, hogy a lényegi esetlegesség nem kell, hogy híján legyen a szükségszerűségnek, hanem – dialektikus módon – szükségszerű is lehet. *Másrészt* pedig, hogy az, ami esetleges, *sui generis* rendelkezik esztétikai vonzerővel, tehát esztétikus –, csakhogy (részben) más okokból, mint a lényegi szükségszerűség (ehhez hasonló dialektikát láttunk az 1.6. és 1.7. pont alatt az illúziófokozás és az illúziórombolás kettősségével kapcsolatban).

Ami az *első* okot illeti: a lényegi esetlegesség két módon lehet esetlegessége ellenére szükségszerű. *Egyfelől* amennyiben kimutatható róla, hogy *kauzálisan* szükségszerű, *másfelől* amennyiben – az abszolút lényegi esetlegesség látszatának ellenére – végső soron mégiscsak lényegileg viszonylag szükségszerűnek bizonyul.

Példánk, mely egyszerre mindkét lehetőséget szemléletessé teszi, Heinrich Böll *Wo warst du, Adam?* [Hol voltál, Ádám?] című regényében található. Itt a fő figurák egyikét, Feinhalst a háború utolsó pillanatában, házába való belépésekor lelövik. Meg kellett ennek történnie? – kérdezhetjük. Ha valami véletlenszerű, akkor ez annak tűnik. És ez a véletlenszerű befejezés esztétikailag mégsem hagy bennünket kielégítetlenül. Ennek *egyrészt* abban rejlik az oka, hogy ezt a véletlent a szerző „levezeti:” megéljük, hogy bár ez az esemény Feinhals lényegéből, jelleméből és szándékaiból nem vezethető le, és pontosan ennyiben véletlenszerű – a megelőző történekekből mégis (kauzális) szükségszerűséggel adódik. Böll e célból külön jelenetet iktat be: elvisz minket egy német lövészárokba, egy csűrbe, és „megmagyarázza” az ott szolgálatot teljesítő katona lelkiállapotának bemutatásával, hogy miért kellett a halálos golyót ellőnie. Ezzel voltaképp reális szükségszerűséget szimulál: elvégre a lényegi esetlegesség a valóságban is szükségszerű, különböző kauzális láncok koincidenciája határozza meg. Böll persze ezt pusztán tettet, nemcsak azért, mert Feinhals világa fikcionális világ, hanem azért is, mert ez a látszólag reális szituáció többek között abban is látszólagos, hogy „meg van szűrve”, hogy csak és kizárólag azok a kauzalitások kerültek be a történetbe, melyeket a szerző helyesnek, művészileg szükségszerűnek tartott. Épp ezért tartja fenn a kauzális szükségszerűségnek műbeli bemutatása a halál lényegi esetlegességét: ezen keresztül ez a halál az ábrázolt világ természetes folyamának tűnik. A történet, amely ebben a világban játszódik, ugyanis mintegy maga meséli el önmagát, ezt a világot látszólag nem a szerző határozza meg

„kívülről”, hanem egy önmagára támaszkodó, önálló világmindenség. Mivel pedig az irodalmi recepcióban tendenciálisan mindent, így az ábrázolt világ egészét is antropomorfként éljük meg, azaz (bármennyire gyengén is) megszemélyesítjük, és ez a megszemélyesített világ – mint önálló – a maga alakjaiban és eseményeiben *sajátságosnak* látszik, ezért azt egyszersmind látszólag szabad világgként éljük meg, azaz – mivel ez a látszólagos szabadság *érzéken/érzéki-szerűen elképzelt* alakokban és eseményekben válik „valósággá” – esztétikus világgként. A kauzális levezetés, a kauzális szükségszerűség kimutatása, a reális szükségszerűség e szimulálása ily módon esztétikailag ismét helyrehozza azt, ami a lényegi esetlegesség révén esztétikailag elveszett.

Feinhals véletlenszerű halála másrésről azért nem hagy minket kielégítetlenül, mert az ugyan a „Feinhals” nevű lényegiség felől esetleges, a „háború” nevű lényegiség felől azonban teljességgel szükségszerű. A háború ugyanis már eldőlt, csend van. Csak véletlenül dörren itt-ott egy lövés. De ha ez valakit eltalál, akkor az a háború értelmetlenségére nézve maximálisan jellemző: a háború akkor is öl, amikor ez az ölés már *abszolút semmi* értelemmel nem rendelkezik. A véletlen, melyet Feinhals halála képvisel, ezek szerint nagyon is szükségszerű: az ilyen és éppen az ilyen véletlenek mutatják meg a háború igazi arculatát. Ami tehát egy esemény lényegi esetlegessége miatt *az egyik* vonatkozásban esztétikailag elvész, azt visszanyerjük ugyanazon esemény lényegi szükségszerűsége révén egy *másik* vonatkozásban.

Amennyiben tehát valami lényegileg esetleges, az egyben váratlan is: ami pusztán „kívülről” adódik hozzá, azt – mivel a lényegiségeknek csupán korlátolt számát tudjuk áttekinteni – *eo ipso* nem látjuk előre. A lényegileg esetleges ezért mindig meglepő, a lényegileg szükségszerű ezzel szemben meggyőző: mivel a kérdéses lényegiséget „ismerjük”, és ama törvényszerűségekről is tudunk, melyek alapján az (emberi) lényeg megjelenik, ezért érezzük azt a szükségszerűséget, mellyel *ennek* a jelenségnek *ebből* a lényegből létre kell jönnie. Mivel érezzük, hogy ennek a lényegnek éppen így kellett megnyilvánulnia, a jelenséget valószerűnek és meggyőzőnek tartjuk. És ha egy és ugyanazon esemény egyszerre lényegileg esetleges és lényegileg szükségszerű, mint Feinhals halála, akkor érvényre jut a régi, már Arisztotelész által leírt követelés, mely szerint az irodalmilag élénk tárt egyszerre meglepő és meggyőző kell, hogy legyen. Ezt olvassuk a *Poétika* 9. fejezetében, ahol az áll, hogy azok a „cselekmények [...] a jobbik fajták”, melyekben „az események várakozásunknak ellentmondóan lépnek fel és ennek ellenére következetesen keletkeznek egymásból”.

Ez azonban kétségtől kívül nemcsak eseményekre nézve áll, hanem emberi megnyilvánulásokra nézve is. Ha Petroniusnál Nicerosnak a veríték a lábai között csurgott le, akkor a verejtékezés általában a szituációja, a lelkiállapota felől lényegileg szükségszerű volt, és így meggyőző. Az a tény azonban, hogy a verejtéke éppen a lábai közt csurgott le (vagy hogy épp ez tudatosult benne), az ugyanezen

lelkiállapot felől tekintve (lényegileg) esetleges, ezért meglepő. Ám ez a különös, partikuláris vonás ennek során (legalábbis formálisan) mégiscsak lényegileg szükségszerű és meggyőző *is egyben*, a valóság lényegéhez tartozik ugyanis, hogy a „maga” lényegiségeit újra meg újra különös, meglepő módon partikularizálja.<sup>3</sup> Ennek megfelelően ezt a megnyilvánulást irodalmilag éppen azért tartjuk „jónak”, mert ami különös benne, az meglep minket, de mind e különöset illetően, mind pedig (főként!) az általánost illetően meg is győz.

A meglepőnek és a meggyőzőnek, tehát a lényegileg esetlegesnek és szükség-szerűnek e dialektikus kettőssége nemcsak a pragmatikus, par excellence világ-tartalmú műfajokban figyelhető meg, hanem a lírában is. Hegel *Esztétikájában* a líráról szólva „epizodikusságról” beszél (Hegel, 1970c: 445f). amin ő viszonylagos összefüggésteleniséget, a részek relatív önállóságát érti, a „közbeiktatott” részek, pontosabban epizódok jelenlétét. Szerinte az „epizodikus” jelleg, a részek ezen önállósága többek között a „lírai ugrásokban” mutatkozik meg (Hegel, 1970c: 447), melyek látszólag aláássák a vers összefüggő voltát. Azért csak látszólag, és azért csupán relatív ez az önállóság, mivel az egységesség (például az alaphangulatnak köszönhetőleg) ezen ugrások ellenére biztosítva van.

Mint kissé kitérő jellegű szemléltetés, álljon itt Horatius *Integer vitae...* kezdetű verse (*Odae*, I, 22) Justus Pál fordításában:

Fuscusom, hidd el: ha ki tiszta szívű  
s büntelen, nem kell soha dárda annak,  
mérgezett nyíllal teli puzdra sem kell  
majd az ilyenek,

járja bár Syrtis viharos vad öblét,  
járja Kaukázus komor útjait, vagy  
hol mesés, ember-sose-látta partot  
nyaldos az Indus.

Tőlem is nemrég a sabinus erdőn  
– gondtalan zengtem Lalagém – egy ordas  
elfutott tüstént, noha kard se, tör se  
volt a kezemben,

<sup>3</sup> Megjegyzendő, hogy a mű eredeti latin szövegében szereplő „sudor” kifejezés nemcsak izzad-ságot, hanem tágabb értelemben más testnedvet is jelenthet, ezért a két láb között lefolyó „sudor” egy jóval vulgárisabb, de vulgaritásában Petroniustól egyáltalán nem idegen értelmezési lehetőség is felvet, tudniillik a félelemtől való bevezelés lehetőségét. [A szerk.]

s bár ilyen szörnyet soha Daunias vad  
térein nem szült sűrű lombu tölgyes,  
még oroszlánt sem Juba földje: tejszük,  
mostoha dajka.

Fagyba számúzz bár, ama zord mezőkre,  
fát hol egyet sem lel a nyári szellő,  
hol jeges köddel Jupiter haragja  
gyötri a földet,

vess a rettentő tüzü nap-szekérhez  
oly közel, hol már nem is él meg ember,  
locska, vídám kis Lalagémat itt is,  
ott is imádom.

A 4. és az 5. strófa között lírai ugrást figyelhetünk meg, méghozzá egyszerre három vonatkozásban: „ontológiai” ugrást (a valóságosból az elképzeltbe), földrajzi ugrást (Rómából a ködös északra és a trópusok délre), továbbá egy tematikus ugrást (a védelmező integritás témájától a megzavarhatatlan szerelem témájához). Ez a háromszoros ugrás meglep minket, mégpedig amennyiben az ugrás, illetve a „hely”, ahová elvezet, lényegileg esetleges. A vers alapérzéséből, a biztonság, a „megzavarhatatlanság” érzéséből (Hegel, 1970c: 428) nem következik szükségszerűen, hogy a második részben a köd és a perzselő nap világába „ugorjunk”, nem következik, hogy a valóságos az elképzeltnek adja át a helyét, és hogy az integritástól mint a biztonságérzet okától a szerelemhez jutunk el, mint okhoz. Mindez épp a fenti érzelm felől nézve esetleges, „önként” terméke (mint Hegel mondaná): csak az alany „elevenességével” magyarázható, amely még a legsokré-  
tűbbet is képes összefogni – anélkül, hogy emiatt „a voltaképpeni alapérzűletől [...] eltávolodnék” (Hegel, 1970c: 446).

Hogy ez az alapérzűlet mindkét részen átfénylik, és a lírai ugrások ellenére megőrződik, onnan ered, hogy mindkét részt – legalábbis általánosságban – ez az alapérzűlet határozza meg, afelől nézve tehát szükségszerű is: a védettség jegye mindkét résznek sajátja. Ezen általános vonás miatt, amely „természetesen”, valamennyiünk tapasztalata alapján partikularitásokra válhat szét, és ezért e különösségekből probléma nélkül elvonatoztatható, a mindenkor második rész nemcsak meglep, hanem meg is győz bennünket. Ez az összefogó princípium a dolog felől is meg van határozva, tehát lényegileg szükségszerű is.

És most rátérek a *második okra*, amely miatt a lényegileg esetleges esztétikussá válhat: annak specifikus esztétikai vonzerejére.

Éppen azért, hogy az irodalmilag ábrázolt világ látszólagos „önmeghatározása”, önállósága, végső soron esztétikus volta ne kerüljön veszélybe, nem szabad, hogy – pusztán a szükségszerűség szükségszerűsége miatt az irodalomban –

az a benyomásunk támadjon, mintha *minden* a tartalom, a lényeg közvetítését szolgálná, mintha minden csak azért lenne itt, hogy például egy hangulatot vagy egy impressziót, egy jellemet, egy alak célkitűzését a belőle fakadó akciókkal és reakciókkal, az önmegtalálás egy meghatározott folyamatát érzéki-szerűvé tegye; vagyis hogy az emberi szubjektivitás bármilyen megformálódása csakis a tartalmat, a lényegszerűt és a lényegeset képezze. Az irodalmi – mindenekelőtt az epikus – mű ehelyett valójában látszólag funkció nélkülít, véletlenszerűt is kell, hogy tartalmazzon, hogy az esztétikai hatás ne szenvedjen kárt. Vagyis a jellem legyen kerek, rendelkezze olyan vonásokkal is, melyeknek a voltaképpeni témához semmi közük sincs; a szereplők külleme mutasson fel olyan sajátosságokat, melyek semmilyen vonatkozásban nem „áttetszőek”; az epika világában forduljanak elő olyan dolgok és események („epizódok”), melyek látszólag csak a maguk kedvéért szerepelnek, és nem azért, hogy eszközként szolgáltassanak. Schiller ebben az összefüggésben a részek önállóságáról (Schiller, 1977: 1/375), Hegel epikus szélességről és bőségről (Hegel, 1970c: 378 et passim), Emil Staiger epikus parataxisről, viszonyulás nélküli egymás mellé rendeltségről beszél (Staiger, 1971: 82, 86). Ezek a megfogalmazások alapján véve ugyanazt fejezik ki: a formának, értve ezalatt a „világ” érzéki/érzéki-szerű oldalát, azt a benyomást is kell keltenie, mintha nem „kívülről”, a tartalom felől, hanem csak saját maga által volna meghatározott. Mintha meghatározó jegyeiben a sajátja is lenne, mintha – metaforikusan szólva – szabad lenne.

A lényegileg esetleges eszerint megakadályozza, hogy a lényegi szükségszerűség dominanciája, a külső uralása a belső felől, ami – mint olyan – az esztétikum *záloga*, nyilvánvaló szabadsághiányhoz, végső soron az uralt dolog, az érzéki/érzéki-szerű forma antiesztétikusságához vezessen. Megakadályozza, hogy az esztétikum – a szükségszerűség kizárólagos uralma, a kizárólagos esztéticitás miatt – antiesztétikumba csapjon át.

A lényegi esetlegesség sajátos esztétikai vonzerejének egyik oka annak a látzatnak az előidézésében áll, hogy a forma szabad. Az esetlegesség esztétikus, amennyiben bár a szellemi tartalom felől lényegileg esetleges, az érzéki/érzéki-szerű „világ” felől azonban lényegileg szükségszerű, végső soron tehát ugyanazon oknál fogva, amiért a „tartalomszabadság” esztétikus. Ám a lényegi esetlegesség azért is vonzó esztétikailag, mert hozzájárul az érzéki bőség benyomásához: mindazon „fölöslegesség”, melytől az epika világa túlcsordul, egyike azon okoknak, melyek miatt az irodalom világában a dolgok – Viktor Sklovszkij nyomatékos értelmezése szerint (Šklovskij, 1971a: 15, 17, 25) – láthatóvá, észlelhetővé, érezhetővé válnak. Az, hogy az irodalom világában – amely mint az *irodalom* világa a gyakorlati életből ki van emelve – a lényegtelennek, véletlenszerűvel is foglalkozhatunk, többek között oda vezet, hogy az irodalommal szembesülve az integrális világszemlélet benyomásával, a csorbítatlan érzéki megismerés élményével rendelkezhetünk. Ez pedig, az érzéki teljesség, azaz a „megjelenésen

alapuló szépség” (Hartmann, 1966b: 235) – amelyet a lényeg érzékivé válásaként modálisan lényegi szükségszerűség jellemez –, és a „formális szépség” mellett az esztétikum harmadik eredendő formája (Horn, 2017: 97–362).

Összefoglalóan leszögezhetjük: annak ellenére, hogy a lényegi szükségszerűség az irodalomban esztétikai okoknál fogva szükségszerű, a lényegi esetlegesség – szintén esztétikai okoknál fogva – nem kevésbé az. Feltéve ugyanakkor, hogy (1.) alapján véve mégis lényegileg szükségszerű; vagy (2.) látszólagos garanciája a forma szabadságának; vagy amennyiben *kauzálisan* szükségszerűnek bizonyul, illetve az ábrázolt világ látszólag funkció nélküli „többletéhez” tartozik, amikor is (3.) hozzájárul az érzéki gazdagsághoz, az integrális/csorbitatlan jelenségek esztétikumához. A lényegileg esetleges ezen feltételek mellett az irodalom számára szintén szükségszerű: szükségszerűen hozzátartozik az irodalmi mű esztétikai lényegéhez, Lukács György szavaival élve, „a véletlen elemei nélkül minden halott és absztrakt” (Lukács, 1971b: 199). A véletlen „fajtáiról és mérvéről” a novellában, regényben és a tragédiában Köhler ír részletesebben (Köhler, 1973: 126–133).

A lényegi esetlegességet továbbra is esztétikailag megvetendőnek nyilváníthatjuk, ha az a fenti feltételek egyikének sem felel meg. Így például, ha a véletlen nyilvánvalóan a szerzőtől fakad, *deus ex machina* formájában csak művészi vagy gyakorlati motivációjú, ha kizárólag a szerző akaratából fakad, anélkül, hogy egyidejűleg evilági, realiztikus módon is motivált lenne. Akár pozitív, akár negatív hozománya van a *deus ex machinának*, mindenképpen káros az ábrázolt világ látszólagos önállóságára nézve. Mihelyt a *deus ex machinát* alkalmazzák ugyanis, az azonnali hatállyal pusztá eszközzé fokozza le az ábrázolt világot, melynek nem tiszteli a természetét, sőt, melyet részlegesen megerőszakol, miáltal az érzéki/érzéki-szerű szabadsághiány látszata, azaz antiesztétikum keletkezik.

Példaként a pozitív *deus ex machinára* George Meredith *The Egoist* című regényének (Meredith, 1879) végét hozhatjuk fel. Sir Willoughby Patterne önző okokból kikényszeríti a házasságot Clara és Vernon között, miközben a kényszerre egyáltalán nincs is szükség: ők ketten ugyanis szeretik egymást. De szerelmük maga, amely a regényt egy kétes kompromisszummal zárja le, voltaképp pozitív *deus ex machina* a happy end érdekében, lényegi esetlegesség, mely meghamisítja Sir Willoughby jellemét. Az ő jelleméből ugyanis szükségszerűen egy igazi kényszerházasság következett volna: csak ez mutatta volna meg a férfiúi egoizmust társadalmilag veszélyessé tevő tipikus konzekvenciákat.

Sean O’Casey *Juno and the Paycock* [Juno és a páva] című darabjában (1924) a véletlent épp fordítva, negatív értelemben hagyja érvényesülni: az ír munkásosztály statikus ábrázolásába – s ez nem nehezményezhető – azáltal akar dinamikát vinni, hogy hőseinek sorsát először jóra fordítja, majd a végén hagyja még rosszabbá válni, mint amilyen az elején volt. De e művészi és erkölcsi cél megvalósítása mesterkéltként, kiagyaltként hat, nem győz meg, éppen mert a romlást nem természetes úton vezeti be, hanem egy lényegi esetlegesség formájá-



ban kényszeríti a darabra. Hogy egy nyomorult munkáscsalád hirtelen hatalmas örökség élvezetébe csöppen, még elfogadható, annál is inkább, mert ezt szívesen elhisszük. Az a tény azonban, hogy az örökség végül is mégsem lesz a Boyle-oké, mégpedig ama véletlen oknál fogva, hogy az örökbe hagyó nem adta meg pontosan az örökösei nevét – nos, ez nem következik a szituáció, az adott világ lényegéből, ez csupán szerencsétlen véletlen.

A lényegi esetlegesség mindezek alapján csak relatíve szükségszerű az irodalomban – annak a mindenkori struktúrának a viszonylatában, melynek eleme. Ha olyan struktúra része, amelyben nem esztétikai, hanem csak praktikus, erkölcsi vagy befogadáslélektani funkciója van (egy üzenet közvetítése, vagy tisztán lélektanilag meghatározott olvasói elvárások kielégítése, például a *happy end* vagy a szentimentális befejezés révén), akkor az irodalomra nézve nem konstitutív, hanem antiesztétikus, negatív körítés.

### 3.6. A szükségszerűség fajtái

Nicolai Hartmann a szükségszerűséget reális, lényegi és logikai szükségszerűségre osztja fel. Felosztása azon alapszik, hogy megkettőzi a létet: feltételez egy tér- és időbeli, reális, és egy téren és időn kívül létező, ideális létet. Hartmann szerint tehát a lényegiségek és a logikai lét az ideális létben lel otthonra, és onnan hat a realitásra: ebből fakad a reális létben velünk szembekerülő lényegi és logikai szükségszerűség. Ha tartózkodunk eldönteni, hogy ideális lét ténylegesen létezik-e, és a létet hipotetikusan a reális, tér- és időbeli létre redukáljuk (melyen belül a lét ugyan időbeli, de téren kívüli, azaz a szellemi és pszichikai lét számára nagyon is maradhat „tér”), és ha – mint ahogy az irodalomelméleti orientáció esetén méltányos – a tér- és időbeli létben belül a különbséget a magában való és a pusztán számunkra való, pusztán megjelenő realitás között jobban előtérbe tolja, mint ahogy ez Hartmann általános ontológiai irányultsága mellett igazolt lett volna, akkor a szükségszerűség fajtáit illetően a következő három változtatást lehet végrehajtani a hartmanni felosztáson.

(1.) Mivel a valóságban minden pillanatnyi állapotot a kauzális láncok (elvben végtelen) sokasága határozza meg, használhatjuk reális szükségszerűség helyett a kauzális szükségszerűség kifejezést is. Ez esetben mindaz, ami a valóság egy adott tér- és időpontjában szükségszerűen valóságossá válik, kauzálisan szükségszerű (ami csak a meghatározó tényező *előzetességét* jelenti, és nem zárja ki, hogy ez az előzetes dolog egy előzőleg kitűzött cél, valami megvalósítandó, cselekvés-cél, alapján véve tehát következmény, utólagosság, „utózatosság”). Ez esetben kauzális, logikai és lényegi szükségszerűségről beszélhetnénk (pontosan úgy, ahogy kauzális, logikai és lényegi *lehetőséget* különböztettünk meg), és a kauzális szükségszerűségre vonatkoztatva a különbség a magábanvaló és a számunkra való tér- és időbeliség, az irodalmon kívüli valóság és az irodalmi „valóság”

között abban állna, hogy a világ kauzális szükségszerűsége elvben végtelen számú ok „valóságának a szorításából” [Wirklichkeitsdruck] tevődnek össze – a reális szükségszerűséget ugyanis Hartmann szerint „a valóságosság irányába tartó [...] törekvés jellemzi” (Hartmann, 1966a: 252). Ezzel szemben a kauzális szükségszerűség, mely az irodalom ábrázolt világában uralkodik, egy pusztán tettetett reális szükségszerűséggel lenne azonosítható. Mégpedig nemcsak azért, mert itt csak látszólag van realitásról szó, hanem azért is, mert az irodalmi okok – mint többször említettük – „meg vannak szűrve”: a szerző szabja meg, hogy mennyi (és milyen fajta) ok lehet hatással a cselekmény egy tér- és időpontjára.

(2.) A kauzális szükségszerűség általában (akárcsak a kauzális *lehetőségesség*) a lényegi szükségszerűsége vezethető vissza: a valóságban, akár az irodalomban, csak az rendelkezik szükségszerű hatással, ami az ok lényege felől tekintve nemcsak lehetséges, hanem kötelező is. A lényeges különbség azonban valóság és irodalom között itt abban áll, hogy a valóságban az okok „megszűretlensége” miatt a kauzálisan mindenkor szükségszerűnek nem kell a hatástól érintett, és/vagy főként a hatást kifejtő felől nézve lényegileg szükségszerűnek lennie. Az, hogy valakinek egy téglá esik a fejére, sem a járókelő személye, sem a jelleme és pillanatnyi céljai szempontjából sem szükségszerű, és még az ott zajló építkezés lényege szempontjából sem. Ugyanakkor azonban lényegileg szükségszerű is: mégpedig mindazon körülmények, mindazon „mellékfeltételek” lényege szempontjából, melyek a járókelőt épp most és épp itt készítették elsétálni, illetve az építómunkást épp itt és épp most a téglát leejteni. Ezzel szemben az irodalomban érvényes az a szabály, hogy a kauzálisan szükségszerű egyszersmind lényegileg is szükségszerű legyen, mégpedig mind az érintett, mind az aktív cselekvő (de nem a mellékfeltételek) szempontjából.

Ami például az *Othello* végén történik, az Othello és Jágó lényegéből következően kauzálisan szükségszerűként van megjelenítve. Még ha Desdemona *véletlenül* nem ejtené el a kendőjét, Jágóról akkor is feltételeznénk, hogy szükség esetén más csapdát is kieszelne. Ez a véletlen, illetve a hurok, melyet Othello számára belőle kötnek, a maga konkrét formájában, ha Desdemona felől nézzük, úgy lényegileg ugyan esetleges, a maga általánosságában azonban, mint hurok, Jágó akarata felől szemlélve lényegileg szükségszerű. Persze a kendőt Jágó akár el is lophatta volna, mint Cinthio elbeszélésében, mely Shakespeare forrásául szolgált.

A kauzálisan szükségszerű az irodalomban a fő alakok felől tekintve inkább kivételként lehet lényegileg esetleges, és akkor is legtöbbször – mint például Böll fentebb említett regényében – az ábrázolt világtartalom (ott: a háború) lényege felől teljességgel szükségszerű.

(3.) A lényegileg szükségszerű kétségkívül nemcsak olyasvalami, ami a kauzálisan szükségszerűben, tehát egy időbeli folyamatban nyilvánul meg, éppoly kevésbé, mint amennyire a lényegileg lehetséges csak a kauzálisan lehetségesben valósult volna meg. Lényegileg szükségszerű nemcsak hatás lehet, hanem kife-

jez(öd)és, egy általános vagy individuális lényeg kifejeződése is. Hatás és kifejezés persze egybeeshetnek: az eltorzult arc adott esetben nemcsak düh jele, hanem annak következménye is lehet. De ennek nem kell szükségképp így lennie: ha például a barna szemek a meleg szív jelei, akkor az úgy értendő, hogy annak kifejeződései ugyan, de korántsem következményei.

A valóságban úgy áll a helyzet, hogy valami lényegileg szükségszerű, önmagában véve nem időbeli kifejeződés (egy árulkodó szó, egy sokatmondó pillantás stb.) időn kívülsége ellenére is be van ágyazva az (időn belüli) kauzális folyamatba: az időn belül jelenik meg, és a kauzális szükségszerűségnek van alávetve (melyet az adott esetben az illető lényege nagyon is meghatározhat). Ezzel szemben az irodalomban – különösen a nem-pragmatikus lírában – számos dolgot ugyan mint lényegileg szükségszerű kifejeződést élünk meg (például trópusokat, ritmust stb.), de nem mint (lényegileg szükségszerű) hatást. Azon egyszerű oknál fogva, hogy ahol nem történet elbeszéléséről vagy ábrázolásáról van szó, ahol tehát nem okok és következmények ál-reális egymásutánját éljük meg, ott nem élhetjük meg az egyiknek a másiktól való szükségszerű következését sem.

A lényegi szükségszerűség az irodalomban tehát a valóságostól nemcsak abban különbözik, hogy a lényegi szükségszerűség (a cselekvőre és az elszenvedőre vonatkozóan, egy kauzális kapcsolatban) az adott esetben legtöbbször a kauzálisan szükségszerűt is képviseli. Különbözik abban is, hogy az megjelenhet tisztán a lényegileg szükségszerű *kifejez(öd)és* formájában is, mintegy minden időbeli folyamatból kiemelve: az irodalomban megélhetjük mindenfajta eseményen kívül is, tehát épphogy nem egy kauzális összefüggésbe ágyazva.

Ám bejezésként nem a lényegi szükségszerűségnek ezzel a formájával szándékozunk foglalkozni, hanem a másikkal: a lényegi szükségszerűséggel mint kauzálissal. Meg kívánjuk mutatni, hogy az irodalmi szükségszerűség – ebben a speciális értelemben – éppúgy a közömbösség elvének van alávetve, mint az irodalmi lehetőség.

### 3.7. Az irodalmi szükségszerűség és a közömbösségi elv

A közömbösségi elv az irodalomban a kauzális szükségszerűség területén mindekelőtt abban nyilvánul meg, hogy a praktikusán megítélt értéke az oknak, mely egy eseményt plauzibilissá kell, hogy tegyen, az esztétikai megítélés szempontjából irreleváns. Így például Heinrich von Kleist *O. márkiné* című novellájának csak a végén tudjuk meg, hogy a márkiné miért nem volt hajlandó undorral telve férjhez menni F. grófhhoz, egy orosz tiszthez, noha ő jelentkezett a hirdetésére, mint aki a márkinét – egy citadella elfoglalásakor Olaszországban – ájultában megerőszakolta, és így gyermekének apja lett (még hozzá közvetlenül az után, hogy megmentette őt a megbecstelenítéstől, melyet egy alárendeltje szándékozott

elkövetni). Ezt a vonakodást, a hirdetésben tett ígérete ellenére, mely szerint a jelentkezőhöz férjhez fog menni, a márkiné csak a végén okolja meg, mégpedig a következő szavakkal: „ő akkor [amikor jelentkezett és felfedte magát mint meggyalázóját] nem nézte volna ördögnek, hogyha első megjelenésekor [amikor megmentette] nem látta volna angyalnak.”<sup>4</sup>

Fenti okot, azaz a túlzó, idealizáló elvárást, melyet a márkiné a gróf irányában táplált, illetve a gyanútlanyságot, melynek köszönhetően nem is számolt azzal, hogy a gróf lehetett a meggyalázó: az olvasó lehet, hogy nevetségesnek találja, de találhatja akár tiszteletreméltónak is. Gyakorlatilag azonban akár negatívan, akár pozitívan ítéli meg fentieket az olvasó, esztétikailag – magának a magyarázatnak az okán – mindenképp megtalálja a maga számítását. Hogy ugyanis egy motivációt praktikus, erkölcsi szempontból helyesel-e vagy nem, az a szerzőt és a művét nem érinti (csak az illető szereplő képét). Ami a mű értékét ténylegesen érinti, az a motívum utólagos megismertetése: ily módon ami először érthetetlen, később elnyeri a maga racionális megokolását. Közömbös tehát, indifferens, hogyan hat egy magyarázat az olvasóra; az a fontos, hogy valamiféle magyarázat végül mégiscsak rendelkezésre áll.

De a közömbösségi elv a kauzális szükségszerűséggel kapcsolatban nemcsak abban nyilvánul meg, hogy az ok szubjektíve megítélt praktikus értéke esztétikailag jelentéktelen, hanem abban is, hogy esztétikai ítéletünk számára nem kevésbé irreleváns, hogy vajon egy ok evilágilag, reálisan vagy csak más-világilag, tehát csakis az irodalom fikcionális világában lehetséges-e.

Egy árnyjátékban például, melyet hosszú évekkel ezelőtt a ma már 53 éves fiunk eljátszott nekem, egy halász drágakövet húzott ki a tengerből, de azonnal újra visszaejtette a vízbe. Amikor utánaugrott, és leért a tenger fenekére, egy palotára lelt, amely Neptunuszé volt. Neptunusz visszaadta neki a drágakövet, amivel a színjáték mindenki meglegedésére véget ért – kivéve engem. Úgy éreztem, helytelen, hogy a halász képes minden nehézség nélkül a víz alatt tartózkodni, sőt Neptunusszal hosszadalmas beszélgetést folytatni (kényelmetlen érzés, mely elmondott vagy felolvasott mesénél nyilván nem következett volna be, mivel ott a tenger nincs szemléletes részletességgel az ember szeme elé tárva, így a kisebb valóságközelség okán az állítások lehetetlensége a csekélyebb „explicitiség” miatt nem eklatáns). Ami azonban jelen összefüggésünkben lényeges, az a „szerző” reakciója a kritikámra. Ezen – így ő – könnyű segíteni: a halász a legközelebbi előadásnál maga is csodálkozni fog, hogy nehézség nélkül tud lélegezni a víz alatt, mire Neptunusz közölni fogja vele, hogy ezt ő tette számára lehetővé.

A megoldás nyilvánvalóan kielégítő, s egyben árulkodó. Éppen azért, hogy esztétikailag kielégít, azt mutatja ugyanis, hogy az irodalomban csak a kauzalitás fontos, csak az, hogy valami okkal, bármilyen okkal rendelkezzen. Mindegy,

<sup>4</sup> Kászonyi Ágota fordítása.

hogy természetessel vagy természetfölöttivel, evilággal vagy más-világgal. Épp a közömbösség e mozzanata miatt mondhatjuk, hogy az irodalmi kauzalitás elve, amelynek alapján az irodalomban valamit megokoltnak vagy megokolatlannak tartunk, nem kell, hogy ugyanazzal a szigorral rendelkezze, mint az a princípium, mely ítéleteink alapjául szolgál a reális, evilági kauzális szükségszerűséget illetően. Egy gyengébb, kevesebb feltételt megkövetelő megfogalmazás is megteszi. Épp úgy, ahogy az irodalmi *lehetőség* elve szerint is csak valamiféle azonosság vagy különbözőség a követelmény, és közömbös, hogy szubsztanciálisra vagy akcidentálisra vonatkozik-e, itt is csak *valamiféle* kauzális kapcsolat a követelmény.

Vessük össze ezzel Ernst Cassirer kijelentéseit a *mitikus* gondolkodás ok-okozati fogalmáról: „Az 'ok' és az 'okozat' általános *kategóriái* semmiképpen sem ismeretlenek a mitikus gondolkodás előtt [...]. Itt sem a kauzalitás fogalma, mint olyan, hanem a kauzális magyarázat specifikus *formája* az, amin a szellemi világok különbsége és ellentéte alapszik. [...] Míg az empirikus kauzalitás gondolkodási formája [...] lényegét tekintve arra irányul, hogy egyértelmű viszonyt alakítson ki *meghatározott* 'okok' és *meghatározott* 'okozatok' között, a mitikus gondolkodásnak ott is, ahol az eredetkérdést mint olyant veti föl, az 'okok' maguk teljesen szabadon állnak rendelkezésére. Itt még minden *keletkezhethet* mindenből” (Cassirer, 1925: 58, 64, 62).

Az irodalmi kauzális princípium fentiekben leírt szabadságának oka ismét abban a megnövekedett hatásban rejlik, melyet „mély-énünk” a kauzális szükségszerűség jelenlétét vagy hiányát illető ítéleteinkre gyakorol az irodalomban. Ősi rétegeink számára a természetes és a természetfölötti megokolás közötti különbség éppoly kevésbé számottevő, mint az önmagában véve lényeges és az önmagában véve véletlenszerű közötti különbség (az önmagában véve véletlenszerű is, mint láttuk, az ősi lélek számára – a mindenkori konstelláció szerint – lényegességi szintre emelkedhet).

Ennek a közömbösségi elvnek, vagyis azon implicit feltételezésnek, mely szerint természetfölötti okok is lehetnek „természetesek” és hatékonyak, a konkretizálását ragadhatjuk meg abban (az irodalommal szembesülve a befogadó által is osztott) feltételezésben, hogy a szellem önmagában materiálisan is hatékony (Jupiter pusztá kívánsága elég ahhoz, hogy Iót tehénné változtassa; létezik mágia stb.).

E szabadság ellenére az irodalmi kauzalitás elve a reálissal annyiban mégis megegyezik, hogy az oknélküliséget nem fogadja el. Ebben a mitikus gondolkodás racionalitást mutat, noha a feltételezett okok lehetnek irracionálisak. Ez azonban azt jelenti, hogy nem akármilyen, hanem *elégséges* okot követel meg, amely – még más-világi feltételek mellett is – szükséges ahhoz, hogy valami szükségszerű legyen, illetve annak látsszon. Más szóval: a kauzalitásnak hiánytalanak kell lennie; és beláthatónak minden feltételnek, melyek miatt a kérdéses eseménynek meg kellett történnie. Ha hiányzik egy-két feltétel, ha a „magyarázat” hézagos,

akkor az az érzésünk, hogy az egésznek nem kellett volna feltétlenül így végződnie.

A beláthatóság azonban nem feltétlenül jelent explicit magyarázatot. Henry Fielding például a *Tom Jones*-ban a következőt írja: „lévén a mi területünk a tények leírása; az okok felkutatását nálunk magasabb rendű elmékre bizzuk.”<sup>5</sup> Ez nem jelenti azt, hogy az elbeszélendő tényeknek ne kellene a maguk okaival rendelkezniük, csak arra utal, hogy azok explicit megnevezése nem az író dolga. Hogy ezeknek az okoknak a tények szintjén impliciten jelen kell lenniük, úgy, hogy belőlük az olvasó kikövetkeztethesse, erre további, az olvasóhoz intézett szavak utalnak a *Tom Jones*-ban: „Nagyon tévedsz, ha azt képzeled: én azzal a szándékkal kezdtem bele ebbe a nagy munkába, hogy semmi dolgot se adjak az eszednek...”<sup>6</sup> S hogy mivel is kell foglalatoskodnia az éles eszű olvasónak, azt egy másik Fielding regényből, az *Ameliából* tudjuk meg: „meg aztán nincs is az eszélyes olvasói elmének kellemesebb játéka, mint nyomon követni minden egyes apró, sőt valósággal láthatatlan szemet az események láncolatában, melyek a világ minden nagy tettét létrehívják.”<sup>7</sup> Röviden: az élet tényekkel szolgál, anélkül, hogy szükségképp hagyná a kauzalitást átderengeni. A rossz művész vagy a teoretikus, azaz a „nálunk magasabb rendű elmék”,<sup>8</sup> explicite közlik az okokat. Az igazi művész azonban implikálja őket.

Hogy azonban valamennyi oknak implikálva, a befogadói élmény elé tárva kell lennie, azonnal belátjuk, ha például Schillernek a *Der Ring des Polykrates* [Polükratész gyűrűje] és a *Die Kraniche des Ibykus* [Ibükosz darvai] című költeményeit összehasonlítjuk. Amiben az előbbi fölülmúlja az utóbbit (a fölülmulás mindössze értékbeli árnyalatot jelöl), az épp a kauzális lánc hézagtalansága. Mindkettő természetfölötti kauzalitásról szól (többek között ezért adódik az összehasonlítási lehetőség), „valamifajta” ok így persze implikálva van bennük, csak hogy ez az egyik esetben kielégítő, a másik esetben nem teljesen az.

A *Der Ring des Polykrates* kontextusában az isteni „kegyelem kinyilvánításának” a sorozata, és annak értelmezése után a király részéről abszolút valószínűtlen, szinte a lehetetlenséggel határos, hogy a gyűrű visszatérte véletlenszerűen, azaz természetes okokból, (természetfölötti) szándék nélkül történhetett volna meg. A „szerencse” halmozódása, méghozzá mindig közvetlenül azután, hogy arra utalás történt, szándéknak és hatalomnak, az istenek mindenható voltának átélésére késztet, és így e történések után az utolsó teljességgel meggyőző: ez az élménnyé vált mindenhatóság elégséges ok itt arra is, hogy a rendkívüli koincidienciát maradéktalanul magyarázza.

<sup>5</sup> Julow Viktor fordítása.

<sup>6</sup> Julow Viktor fordítása.

<sup>7</sup> Borbás Mária fordítása.

<sup>8</sup> Julow Viktor fordítása.

Ezzel szemben a *Die Kraniche des Ibykus* szövegében semmi ilyesféle, szigorúan vett *szükségyszerűség* nem látható be. Elvégre más darvak is arra repülhettek volna. Nem *szükségyszerű*, hogy Ibükosz darvaiként kell őket azonosítanunk, még ha azok is lettek volna. A gyilkosoknak sem kellett volna úgy vélniük vagy felismerniük, még lelkiismeretüktől elgyötörten és így projekcióra hajlókként sem, hogy ezek Ibükosz darvai, sem pedig magukat elárulni nem volt *szükségyszerű*. Hogy ez az Erünniszek tette volt, arról csak biztosít bennünket a mű, de nem tárul élményként elénk (ámbár a szerepeltetésük ezt azért előkészíti, és ennyiben plauzibilissá is teszi). A gyilkosok – mint individuumok – akár vastagbőrűek vagy nagy önfegyelemmel bírók is lehettek volna: a kauzális lánc – mivel *embereken* keresztül vezet, a maguk individuális, ezért nem előrelátható reakcióin át, és nem dolgokon, eseményeken keresztül – nem hézagtalan. Nem éljük meg azt, hogy a gyilkosoknak – megkerülhetetlen *szükségyszerűség* folytán – el *kellett* árulniuk magukat.

Tehát az irodalmi kauzalitásnak nem kell reálisan lehetségesnek lennie, de (látszólag) hézagtalanak, beláthatónak annál inkább. Az irodalmi kauzalitással reális *szükségyszerűség* szimulálandó, ami épp azáltal jön létre, hogy minden esemény mögött olyan okok állnak, melyek azt egyszerre képesek és kénytelenek létrehozni.

A hézagtalanság azért pusztán látszólagos, a reális *szükségszerűség* azért pusztán szimulált, mert a szerző *valamennyi* feltételt, mely egy hasonló reális esetet *szükségszerűvé* tenne, egyrészt nem is tudna ábrázolni, mivel emberként a világot nem látja át abszolút mértékben, másrészt pedig – esztétikailag szemlélve – nem is kell ábrázolnia, mivel – mint az irodalomban mindig – csak a látszat a fontos. Amire *szükség* van, az egy látszólag hézagtalan kauzális lánc, melynek csak annyi szemet kell tartalmaznia, amennyi éppen elegendő, hogy a hézagtalanság látszatát keltse. Csak ez a hézagtalanság biztosítja a kauzális *szükségszerűség* megélésének lehetőségét.

De miért *szükségszerű* esztétikailag egy hézagtalan és hézagtalanságát tekintve belátható kauzalitás?

Mivel a kauzális *szükségszerűség* a lényegi *szükségszerűség* egy formája, esetében is érvényben kell lennie annak, amit a lényegi *szükségszerűség* esztétikai funkciójával kapcsolatban mondtunk – de csak annyiban, amennyiben a kauzális *szükségszerűség* éppen abból a lényegből következik, amely az irodalmi mű központi tartalmát képezi. Ha például úgy érezzük, hogy az *Othello* tragikus vége kauzálisan *szükségszerű*, mégpedig éppen azért, mert okait tekintve (főként) *Othello* és *Jágó* lényegében gyökerezik, akkor ez a kauzális *szükségszerűség* esztétikailag ugyanazon oknál fogva lesz jelentősegteljes, mint ami a lényegi *szükségszerűség* dominanciáját esztétikailag érthetővé tette. Nevezetesen, amennyiben a fő figurák lényege kielégítő okkal szolgál a végzetükre, ez a lényeg a végzet tekintetében sajátságos, azaz szabad, és ezért esztétikus.

Csakhogymár tudjuk, hogy a kauzális szükségszerűség az irodalomban nem pusztán a központi tartalomnak kinevezett lényegiségekből fakad, hanem olyan sajátságok folyománya is lehet, melyek ahhoz képest külsődlegesek, idegenek. Ez a helyzet például, amikor az események sorába a véletlen beavatkozik. Ebben az esetben a hézagatlan kauzalitás kimutatásának (mint láttuk Feinhals halála kapcsán) az a funkciója, hogy megteremtse a látszatot, miszerint az okok, melyek miatt az ábrázolt világ olyan, amilyen, magában az ábrázolt világban, és nem a szerző akaratában keresendő. Ezáltal azonban olyan önálló világ látszata jön létre, melynek a milyensége csak önnönmagától meghatározott, s mely tehát ennyiben szabad. Ha viszont az ábrázolt világot az ábrázoló auktoriális szubjektivitás *formájaként* fogjuk fel (mint ahogyan például Othello tragikus végét ezen *ábrázolt* szubjektivitás formájaként foghattuk fel), akkor a kauzális szükségszerűségnek itt mint a véletlen „leszármaztatásának” esztétikailag az a funkciója, hogy a viszonylagos formaszabadság látszatát keltse. Ellenben ott, ahol ez a központi lényegiség szükségszerűségével esett egybe (így Othello esetében), esztétikai funkciója abban állt, hogy egyebek mellett a *tartalom* szabadságáról gondoskodik.

Ám a kauzális lánc hiánytalanná tétele akkor is hozzájárulhat a „világ szabadságának” mint formai szabadságnak a látszatához, ha nem a véletlenszerűség levezetéséről van szó, hanem arról, hogy azt, ami művészileg motivált, a szerző a világ felől realizisztikusan is motiválja. Vegyük Michel Butor *La modification* [Módosulás] című regényét példa gyanánt. Ez a regény egy („Ön”-nel megszólított) utazónak, egy írógép-kereskedőnek a tudatfolyamatait adja vissza, minek során vissza- és előre felé kalandozásainak komplex szövevénye, és mindannak az integrális észlelése révén, ami őt a vonaton Párizs és Róma közt körülveszi, egy „világ” evokálódik, és egyben egy „történet” elbeszélésére is sor kerül. Mind az elmúlt, mind az eljövendő jelenvalóvá tétele, mind a jelenvaló dolgokról és személyekről szóló aprólékosan visszaadott elmélkedések művészileg motiváltak: Butor-nak „szüksége van” erre az időbeli ide-oda kószálásra, és a foglalkozásra mindazzal, ami az utazót körülveszi, hogy művészi céljait eredeti módon valósítsa meg. De hogyan kerül sor a világ, a realitás felől erre az aprólékos, kidolgozott, művészi elemzésre, például a hátterek tudatosulására, melyeknek az utazó nem volt a tudatában akkor, amikor megélte őket? Butor gondoskodik arról, hogy ez a kérdés választ kapjon, hogy az, ami művészileg motivált, világilag is motiválva legyen. Az említett „Ön”-t a következőképpen szólítja meg:

...most fogja csak fel, mert azóta el is felejtette az egészet, mert az utóbbi hetekben óvakodott tőle, hogy ilyen emlékekre gondoljon, nem volt rá ideje, egyszerre annyi gondja-baja támadt; kellett ez a kis utazás, amelyet most



az egyszer nem a Scabelli cég érdekében tesz, amikor végre nem az itt elintézendő ügyek gondja foglalkoztatja, kellett ez a kis kikapcsolódás...<sup>9</sup>

Butor itt a következő dolgot valósítja meg: a jelenvalóvá tétel és az integrális leírás műfogásait lélektanilag plauzibilissá teszi, amennyiben (implicite!) épp az utazást állítja be azok kielégítő okaként. Az utazás elvégre a gyakorlattól való viszonylagos eltávolodás ideje, az ember úton van, átmenetileg sem akarni, sem kivitelezni nem tud semmit, egyfelől vissza van vetve önmagába, a saját múltjába és jövőjébe, másfelől megvan a „szabadideje” is ahhoz, hogy a legkülönfélébb, gyakorlatilag lényegtelen dolgokkal foglalkozzék a környezetében.

Ezzel az indirekt utalással az utazásra mint a művészileg szükséges evilági okára, a fiktív kauzális lánc lezárul, a művészielen művészi elemzés egyszerre elfogadhatóvá, plauzibilissá és látszólag szükségszerűvé válik, vagyis olyanná, ami látszólag objektíven, a világ, és nem a művészi szubjektivitás felől van megokolva.

Ez a hitelesítés, mint azt már megállapítottuk, különösen ott kívánatos (és ezzel – a kauzális szükségszerűség „hozzájárulása” után a tartalom és a forma szabadságához – eljutunk annak harmadik esztétikai funkciójához), ahol evilágilag lehetetlen dolgot kell irodalmilag lehetségessé tenni. Ennek a „lehetővé tevésnek” szükségszerű, noha nem elégséges feltételeként a 2. részben az irodalmi lehetségességi elv követését ismertük meg; és mint további szükségszerű, önmagukban véve azonban nem elégséges feltételként bizonyos „oldalról besegítő” lépéseket említettünk. Immáron képesek vagyunk egy harmadik, szintén szükségszerű, de nem elégséges feltétel: a megokoltság, a hézagatlan kauzalitás benyomásának megnevezésére. Már Charles Sorel (1602–1674) megkövetelte a csodás események, például átalakulások hitelessé tételéhez a „felfedezett érvelési hézagok betöltését kiegészítő észérvekkel.” Egyfelől az istenek cselekedetei beláthatóan motiváltak kell, hogy legyenek, másfelől „az átalakítandó személy metamorfózist okozó cselekedete és ’az átalakítás eredménye’ között belátható viszony kell, hogy fennálljon, mégpedig annyiban, hogy az új megjelenési forma tegye lehetővé a (büntetés esetén) nemkívánatos, illetve (jutalom esetén) a megkívánt állapot állandósítását.” Így például Sorel *Anti-Roman*-jában két „pásztorlány, akik nem voltak hajlandók sárgabarackokat, illetve cseresznyéket kandírozni egy Diana kíséretébe tartozó beteg nimfa számára [...] büntetésül fákká lesznek átváltoztatva kandírozott sárgabarackokkal és cseresznyékkal” (Thiessen, 1977: 217f). Ezzel nemcsak az átváltoztatást magát, hanem annak konkrét formáját is megokolja a szöveg: „megértjük”, hogy valaminek meg kellett lennie, és éppen ilyennek kellett lennie. Ennek kapcsán azonban Sorel szerint az elégséges oknak korántsem kell *ésszerűen* belátható, racionális oknak lennie. Extravagáns észérvek is megengedhetők, hiszen csak arról van szó, hogy a csodás eseménynek valamiféle, igaznak látszó oka legyen („quelque cause qui semble vraie” – Thiessen, 1977:

<sup>9</sup> Szathmáry Éva fordítása.

217). Ily módon látjuk, hogy már Sorelnél implikálva van az irodalmi kauzalitás-elv mindkét aspektusa: a hézagatlan kauzalitás és az indifferencia. Kell valamiféle belátható ok, az már közömbös, hogy milyen fajta.

A továbbiakban arról lesz szó, hogy a megokoltság, a hézagmentes kauzalitás ténylegesen a plauzibilitás, a valóságosság szükségszerű feltétele. Sorel is a valószínűség miatt követelte meg a megokoltságot, amely azután a csaknem-hitet, a „quasi croire”-t vonja maga után (Thiessen, 217, 221). A kauzális szükségszerűség ezen esztétikai szükségszerűsége például abban is megnyilvánul, hogy egy ok nélküli fizikai önátváltoztatást, egy dolog spontán szubsztancia-változását irodalmilag nem fogadnánk el – még akkor sem, ha bizonyos esetleges vonások megmaradnának (azaz az ősi lehetőségesség-elv uralma ellenére), és még akkor sem, ha bizonyos oldalról besegítő eljárások jelen lennének.

Ellenpéldának tűnik, amikor Zeusz Lukiánosznál így szól Ganümedészhez: „Dehogyan vagyok ember, édes gyermekem, ahogyan sas sem vagyok. Valamennyi isten királya vagyok, csak éppen most alakot cserélek” (Lukiánosz, 1967: 9). De hogy szigorúan véve itt sincs szó ok nélküli önátalakításról, az nemcsak abból derül ki, hogy itt is felfedezhető egy, a „hatástól” (Zeusznak mindenkor érzéki alakjától) megkülönböztethető ok is (Zeusz mint szellemi potencia). Az is jelzi ezt – még több bizonyító erővel –, hogy maga Zeusz is magán kívül keresi átváltozásainak voltaképpeni okát: „a szerelem nagy zsarnok. Nemcsak az embereken uralkodik, néha lenyűgöz minket is.” Mire Héra: „Téged mindenesetre. Neked aztán igazán zsarnokod. Mint mondják, orrodnál fogva vezet, és te szolgaként követed bárhová; készségesen öltesz olyan alakot, amelyet parancsol”.<sup>10</sup>

A megokoltság, a hézagmentes kauzalitás azáltal járul hozzá akár az evilágilag lehetetlen plauzibilitásához, hogy az ábrázolt világot formálisan valósághoz hasonlóként jeleníti meg: olyan világként, melyben – mint a magunk világában – mindennek megvan a maga elégséges oka. Ez a formális, kategoriális valósághoz való hasonlóság megkönnyíti, hogy létrejöjjön a valóságos, önállóan létező világ látszata: olyan világé, melynek létét illetően nincs szükség „transzcendens” okra, nincs szükség szerzőre. Ez a hihetőség, az összvilágnak ez a látszólagos magában való volta kivetítődik az eseményekre, melyek benne megtörténnek, így többek között az evilágilag lehetetlen eseményekre is. Ezzel az irodalom valóságtartalmának, „modellszerűségének” újabb aspektusa tárul eléink (Lotman, 1972a: 22f, 37-40; Lotman, 1972b: 35, 310, 407): az irodalom a saját lehetőségességi elvének és kauzalitási elvének szabadsága ellenére formálisan is hasonló a valósághoz, amennyiben benne – az esztétikai szándékot mindig feltételezve – identitás és ellentmondás-mentesség uralkodik, és (ez az új aspektus!) minden eseményszerűségnek elégséges oka kell, hogy legyen.

<sup>10</sup> Lukiánosz *Az istenek párbeszédei* című művének idézett részleteit Jánosy Károly fordította.

---

## 4. fejezet

---

# A modalitások elemzésének hozama

Ha befejezőként össze akarjuk foglalni, mi következik az eddigiekből a három modális kategória irodalmon keresztül való megélésére, akkor nagyjából a következő pontokat rögzíthetjük:

1. A valóságot, lehetőséget és szükségszerűséget – fenomenológiai és recepcióelméleti kiindulópontunknak megfelelően – nem önmagukban valókként, hanem számunkra valókként kell felfognunk. Arról volt ugyanis szó, hogyan *éljük meg* az irodalmi modalitást, hogyan vannak a modális kategóriák adva a számunkra, és nem arról, hogy vajon az irodalmi mű mint egész, illetve annak bizonyos konstitutív vagy történeti mozzanatai önmagukban véve valóságosak-e, lehetségesek-e, avagy szükségszerűek-e.
2. A modalitás megélése alapján véve azt jelenti, hogy ítéleteket hozunk valóságról, lehetőségről, szükségszerűségről. Az ítélethozatal során ezen ítéleteknek egyáltalán nem kell expliciteknek lenniük: az irodalmilag megélt dolgok a valóságosnak, lehetségesnek, szükségszerűnek legtöbbször csak a pusztán implikált akcentusát hordozzák.
3. Az (implikált) ítéletek, melyeket a konkrét irodalmi recepció során hozunk, *kétértelműek*. Az irodalmilag ábrázolt vagy élénk tárt világot egyidejűleg valóságosként és nem-valóságosként; a pusztán más-világilag lehetségeset reálisan, eviilágilag lehetségesként és nem-lehetségesként; a mű konkrét

elemeit (a dolog felől nézve) szükségszerűként és nem-szükségszerűként éljük meg. Ezzel szemben a mi („elméleti”) ítéleteink az *objektív*, magában való modalitást illetően (de az irodalmi műveknek, illetve azok elemeinek objektív modalitását illetően is) egyértelműek. Vagyis például az ábrázolt világot reálisan nézve nem tartjuk valósnak, a más-világilag lehetségeset evilágilag lehetetlennek, egy mű konkrécióját (csupán a dolog felől szemlélve) nem tartjuk szükségszerűnek.

4. Következésképpen az irodalmilag megélt valóság, lehetőség és szükségszerűség pusztán látszólagos.
5. Mivel a látszat az itt releváns értelemben mindig is látszat valaki számára, ezért a valóság, lehetőség és szükségszerűség effajta látszata csak akkor jön létre, ha a recipiens részéről fennáll, hogy „érdek nélkül”, szemlélőleg, ne praktikusán viselkedjék: azaz csak esztétikai beállítottság esetén. Ez azonban pusztán egyik feltétele annak, hogy az irodalmi valóság, lehetőség és szükségszerűség élménye létrejöjjön. A másik feltétel a szerző esztétikai szándékában keresendő: csak akkor jön ténylegesen létre az említett élmény, ha a szerző azt célozza meg, hogy a befogadóban (annak esztétikai beállítottságát eleve feltételezve) a valóság, a lehetőség és a szükségszerűség élményét létrehozza, és ezek közvetítésével esztétikumot teremtsen, és csak ha e cél érdekében bizonyos elveket a magáévá tesz. Ennyiben kijelenthetjük, hogy az irodalmi modalitást, ahogyan azt itt értettük, mind a befogadó, mind a szerző meghatározza esztétikailag.
6. Az, hogy itt bizonyos elvek követendők, azt mutatja, hogy a helyesen értelmezett recepcióelmélet sohasem lehet szubjektív, pszichológiai irányultságú, hanem a szubjektív élményt többek között meghatározó és annak alapul szolgáló objektívumot kell kutatnia. Ezen objektív princípiumok egyikének bizonyult az úgynevezett indifferencia elve, amely az irodalmi lehetőség és (kauzális) szükségszerűség létrehozását és megélését szabályozza.
7. Miután ily módon az irodalmilag átformált modális kategóriák közös aspektusait összefoglaltuk, essék szó röviden még két különbségről.
  1. Irodalmilag valóságosként az ábrázoltat, illetve az elénk tártat, azaz a világszerűt a jelöltön élhetjük meg; irodalmilag lehetségesként a mondottakat és az ábrázoltat, illetve elénk tártat, azaz a jelöltet a maga egészében; s végül irodalmilag szükségszerűként egyként megélhetjük a jelölőt és a jelöltet.
  2. A három modális kategória esztétikai funkcionalitása nem azonos mértékű (ami „funkcionálásuk” formájára vonatkozik, de nem a jelentőségükre, nem az esztétikai „súlyukra”). A megélt valóság és lehetőség közvetve, az illúzió közvetítésén keresztül járul hozzá az esztétikum létrejöttéhez; a megélt irodalmi szükségszerűség pedig mint olyan: esztétikus.

---

# Összesített irodalomjegyzék

- Aebli, 1988 AEBLI, Hans. „Einführung”. In Jean PIAGET, *Das Weltbild des Kindes*, 9–13. Fordította Luc BERNARD. dtv 15044. München: Klett-Cotta im Dt. Taschenbuch-Verl., 1988.
- Aldrich, 1931 ALDRICH, Charles Roberts. *The Primitive Mind and Modern Civilization*. Reprint – 1970. Westport: Greenwood, 1931.
- Arisztotelész, 1997 ARISZTOTELÉSZ. *Poétika és más költészettani írások*. Szerkesztette BOLONYAI Gábor. Fordította RITOÓK Zsigmond. Matúra. Bölcsélet. Budapest: PannonKlett, 1997.
- Ashton, 1984 ASHTON, P. T. „Kulturvergleichende Piaget-Forschung: Eine empirische Perspektive”. In *Soziale Struktur und Vernunft: Jean Piagets Modell entwickelten Denkens in der Diskussion kulturvergleichender Forschung*, szerkesztette Traugott SCHÖFTHALER és Dietrich GOLDSCHMIDT, 75–95. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 365. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Barth, 1956 BARTH, Heinrich. „Grundgedanken der Ästhetik”. *Studio philosophica* 16 (1956): 69–83.
- Barth, 1959 BARTH, Heinrich. *Philosophie der Erscheinung: Neuzeit*. Basel: Schwabe, 1959.
- Beardsley, 1958 BEARDSLEY, Monroe Curtis. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1958.
- Beardsley, 1962 BEARDSLEY, Monroe Curtis. „The Methaphorical Twist”. *Philosophy and Phenomenological Research*, 22 (1962): 293–307.
- Beit, 1965 BEIT, Hedwig von. *Das Märchen: Sein Ort in der geistigen Entwicklung*. Bern–München: Francke, 1965.

- Berlin, 1976 BERLIN, Isaiah. *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas*. New York: Viking Press, 1976.
- Bianca, 1967 BIANCA, Giovanni A. *Il concetto di poesia in Giambattista Vico*. Biblioteca di cultura contemporanea 99. Messina: d'Anna, 1967.
- Bidney, 1973 BIDNEY, David. „On the Philosophical Anthropology of Ernst Cassirer and Its Relation to the History of Anthropological Thought”. In *The Philosophy of Ernst Cassirer*, szerkesztette Paul Arthur SCHILPP, 3. kiad., 465–544. The Library of Living Philosophers 6. La Salle, Ill.: Open Court, 1973.
- Biese, 1893 BIESE, Alfred. *Die Philosophie des Metaphorischen: In Grundlinien dargestellt*. Hamburg–Leipzig: Voss, 1893.
- Bonte, 1991 BONTE, Pierre és IZARD, Michel, szerk. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: P.U.F., 1991.
- Brecht, 1957 BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1957.
- Bremond, 1972 BREMOND, Claude. „Die Erzählnachricht”. In *Literaturwissenschaft und Linguistik: Eine Auswahl. Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft*, szerkesztette Jens IHWE, 1149–1189. Fischer Athenäum Taschenbücher. Frankfurt a.M.: Athenäum Fischer Taschenbuch Verl., 1972.
- Brinker, 1977 BRINKER, Menachim. „Aesthetic Illusion”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (1977): 191–196.
- Buggle, 1985 BUGGLE, Franz. *Die Entwicklungspsychologie Jean Piagets*. Kohlhammer-Urban-Taschenbücher 368. Stuttgart: Kohlhammer, 1985.
- Bullough, 1912 BULLOUGH, Edward. „Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”. *The British Journal of Psychology* 5 (1912): 87–118.
- Bühler, 1918 BÜHLER, Charlotte Malachowski. *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*. Zeitschrift für angewandte Psychologie. Beihefte 17. Leipzig: Barth, 1918.
- Cassirer, 1923 CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen: Die Sprache*. Szerkesztette Birgit RECKI. Berlin, 1923.
- Cassirer, 1925 CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen: Das mythische Denken*. Szerkesztette Birgit RECKI. Berlin, 1925.
- Cazeneuve, 1963 CAZENEUVE, Jean. *Lucien Lévy-Bruhl: Sa vie, son œuvre avec un exposé de sa philosophie*. Philosophes. Paris: Presses Univ. de France, 1963.
- Cohen, 1966 COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*. Nouvelle bibliothèque scientifique. Paris: Flammarion, 1966.
- Cohen, 1970 COHEN, Jean. „Théorie de la figure”. *Communications* 16 (1970): 3–25.

- Coleridge, 1962 COLERIDGE, Samuel T. *Biographia Litteraria* (1815). Szerkesztette H. G. WATSON. London – New York, 1962.
- Coseriu, 1972 COSERIU, Eugenio. *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike zur Gegenwart: Eine Übersicht. Von Leibniz bis Rousseau*. Tübingen: Tübinger Beitr. zur Linguistik, 1972.
- Dorfles, 1969 DORFLES, Gillo. „Myth and Metaphor in Vico and in Contemporary Aesthetics”. In *Giambattista Vico: An International Symposium*, szerkesztette Giorgio TAGLIACOZZO és Hayden V WHITE, 577–590. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1969.
- Dubois, 1974 DUBOIS, Jacques. *Allgemeine Rhetorik*. Fordította Armin SCHÜTZ. Pragmatische Texttheorie. München: Fink, 1974.
- Eco, 1979 ECO, Umberto. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Studi Bompiani 22. Milano: Bompiani, 1979.
- Ejchenbaum, 1965 EJCHENBAUM, Boris. *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Szerkesztette Alexander KAEMPFE. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1965.
- Ejchenbaum, 1971 EJCHENBAUM, Boris. „O. Henry and the Theory of the Short Story”. In *Readings in Russian Poetics*, szerkesztette Ladislav MATEJKA és Krystyna POMORSKA. Cambridge: MIT Pr., 1971.
- Engel, 1989 ENGEL, Pascal. „Interprétation et mentalité prélogique. Quine, Davidson et la charité bien ordonnée”. *Revue philosophique*, 179 (1989): 577–590.
- Erlich, 1973 ERLICH, Victor. *Russischer Formalismus*. Szerkesztette René WELLEK. Fordította M LOHNER. 1. kiad. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 21. Frankfurt/M.: Suhrkamp-Taschenbuch-Verl., 1973.
- Finkelkraut, 1989 FINKIELKRAUT, Alain. *Die Niederlage des Denkens*. Fordította Nicola VOLLAND. Rororo : Taschenbücher 1400. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Fokkema, 1977 FOKKEMA, Douwe Wessel és IBSCH, Elrud. *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*. London: Hurst, 1977.
- Fónagy, 1959 FÓNAGY Iván. *A költői nyelv hangtanából*. Irodalomtörténeti füzetek 23. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.
- Fónagy, 1971 FÓNAGY, Iván. „Der Ausdruck als Inhalt: Ansätze zu einer funktionellen Poetik”. In *Mathematik und Dichtung: Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft*, szerkesztette Helmut KREUZER és R. GUNZERHÄUSER, 4. kiad., 243–274. Sammlung Dialog: Bildung durch Wissenschaft 3. München: Nymphenburger Verlag, 1971.
- Fónagy, 1972 FÓNAGY, Iván. „Motivation et remotivation: Comment se dépasser?” *Poétique*, 3 (1972): 414–431.

- Fónagy, 1975a FÓNAGY Iván. „Hangfestés”. In *Világirodalmi lexikon. Grog–Ilv*, szerkesztette KIRÁLY István és SZERDAHELYI István, 4:199–205. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975.
- Fónagy, 1975b FÓNAGY Iván. „Hangutánzás”. In *Világirodalmi lexikon. Grog–Ilv*, szerkesztette KIRÁLY István és SZERDAHELYI István, 4:213–216. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975.
- Fónagy, 1978 FÓNAGY Iván. „Nyelvek a nyelvben”. *Általános nyelvészeti tanulmányok*, 12 (1978): 61–105.
- Fónagy, 1980 FÓNAGY, Iván. *La métaphore en phonétique*. *Studia phonetica* 16. Ottawa: Didier, 1980.
- Freud, 1950 FREUD, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Fischer-Bücherei 193. Frankfurt am Main: Fischer-Bücherei, 1950.
- Gabriel, 1975 GABRIEL, Gottfried. *Fiktion und Wahrheit: eine semantische Theorie der Literatur*. *Problemata*, ISSN 2365-1245 ; ZDB-ID: 188499-2 51. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1975.
- Gaier, 1971 GAIER, Ulrich. *Form und Information: Funktionen sprachlicher Klangmittel*. *Konstanzer Universitätsreden* 29. Konstanz: Univ.-Verl., 1971.
- Geiger, 1914 GEIGER, Moritz. „Das Problem der ästhetischen Scheingefühle”. In *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft: Bericht*, szerkesztette Gustav Johannes ALLESCH, Max DESOIR és Curt GLASER. Stuttgart: Enke, 1914.
- Genette, 1968 GENETTE, Gérard. „Vraisemblance et motivation”. *Communications* 11 (1968): 5–21.
- Grassi, 1976 GRASSI, Ernesto. „The Priority of Common Sense and Imagination: Vico’s Philosophical Relevance Today”. *Social Research (Vico and Contemporary Thought–1)* 43, 3 (1976): 163–185.
- Green, 1975 GREEN, Julien. „Die Wahrscheinlichkeit des Unmöglichen”. In *Phäicon: Almanach der phantastischen Literatur*, szerkesztette Rein A. ZONDERGELD, 2:83–98. Insel-Taschenbuch 154. Frankfurt am Main: Insel-Verl., 1975.
- Grimm, 1975 GRIMM, Gunter. „Einführung in die Rezeptionsforschung”. In *Literatur und Leser*, szerkesztette Gunter GRIMM, 11–84. Stuttgart: Reclam, 1975.
- Grimm–Grimm, 1983 GRIMM, Jacob és GRIMM, Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen. Originalanmerkungen, Herkunftsnachweise, Nachwort*. Szerkesztette Heinz RÖLLEKE. Reclams Universal-Bibliothek 3193. Stuttgart: Reclam, 1983.
- Grimm, 2005 GRIMM, Jacob és GRIMM, Wilhelm. *Gyermek- és családi mesék*. Fordította ADAMIK Lajos és MÁRTON László. 3. kiad. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2005.



- Gronemeyer, 1992 GRONEMEYER, Reiner és LAMPARTER, Wilfried. „Die Weisse Lady und das schwarze Afrika: Über Steinzeit-Kunst in Namibia”. *Basler Magazin* 43 (1992): 12f.
- Groos, 1902 GROOS, Karl. *Der aesthetische Genuss*. Giessen: Ricker, 1902.
- Hallpike, 1984 HALLPIKE, Christopher Robert. *Die Grundlagen primitiven Denkens*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984.
- Hamann, 2003 HAMANN, Johann Georg. „Aesthetica in nuce”. In *Johann Georg Hamann válogatott filozófiai írásai*, fordította RATHMANN János, 173–200. Zétémata. Pécs: Jelenkor, 2003.
- Hamburger, 1968 HAMBURGER, Käte. *Die Logik der Dichtung*. 2. kiad. Stuttgart, 1968.
- Hansen-Löve, 1978 HANSEN-LÖVE, Aage Ansgar. *Der russische Formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Sitzungsberichte. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 5. Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1978.
- Hartmann, 1888 HARTMANN, Eduard, von. *Ästhetik*. 2. kiad. Leipzig, 1888.
- Hartmann, 1963 HARTMANN, Nicolai. „Die Anfänge des Schichtungsgedankens in der Alten Philosophie”. *Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* 3 (1943): 3–31.
- Hartmann, 1964 HARTMANN, Nicolai. *Der Aufbau der realen Welt: Grundriss der allgemeinen Kategorienlehre*. 3. kiad. Berlin: De Gruyter, 1964.
- Hartmann, 1966a HARTMANN, Nicolai. *Möglichkeit und Wirklichkeit*. 3. kiad. Berlin: de Gruyter, 1966.
- Hartmann, 1966b HARTMANN, Nicolai. *Ästhetik*. 2., unveränd. Aufl. Berlin: de Gruyter, 1966.
- Hegel, 1970a HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Szerkesztette Eva MOLDENHAUER és Karl Markus MICHEL. Theorie-Werkausg. Werke 12. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
- Hegel, 1970b HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik 1*. Szerkesztette Eva MOLDENHAUER és Karl Markus MICHEL. Werke 13. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
- Hegel, 1970c HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik 3*. Szerkesztette Eva MOLDENHAUER és Karl Markus MICHEL. Werke 15. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
- Hohendahl, 1974 HOHENDAHL, Peter Uwe. „Einleitung: Zur Lage der Rezeptionsforschung”. *LiLi* 4, 15 (1974): 7–11.

- Horn, 1965 HORN, András. „Kames and the Anthropological Approach to Criticism”. *Philological Quarterly* 44 (1965): 211–233.
- Horn, 1969 HORN, András. *Kunst und Freiheit: eine kritische Interpretation der Hegelschen Ästhetik*. Den Haag: Nijhoff, 1969.
- Horn, 1974 HORN, András. „The Concept of 'Mimesis' in Georg Lukács”. *The British Journal of Aesthetics* 14 (1974): 26–40.
- Horn, 1976 HORN, András. *Geschichte der anthropologischen Fragestellung in der englischen Ästhetik von Bacon bis Alison*. Arbeiten zur Ästhetik, Didaktik, Literatur- und Sprachwissenschaft 3. Bern: Herbert Lang, 1976.
- Horn, 1977 HORN, András. „Über die kritische Behandlung ästhetischer Theorien”. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 22 (1977): 94–109.
- Horn, 1980 HORN, András. „Über den Sinn und eine mögliche Form des aristotelischen Endes”. *Deutsche Viertel-Jahrsschrift* 54 (1980): 529–546.
- Horn, 1987 HORN, András. „Zur Paradoxie der Metapher”. *Colloquium Helveticum*, 5 (1987): 9–28.
- Horn, 2017 HORN András. *Az irodalomesztétika alapjai*. Szerkesztette FÓRIZS Gergely. Budapest: reciti, 2017.
- Husserl, 1973 HUSSERL, Edmund. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Szerkesztette Stephan STRASSER és Herman L. BREDÁ. 2. kiad. Haag: Nijhoff, 1973.
- Hübner, 1985 HÜBNER, Kurt. *Die Wahrheit des Mythos*. München: Beck, 1985.
- Ingarden, 1972 INGARDEN, Roman. *Das literarische Kunstwerk: mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. 4. kiad. Niemeyer, 1972.
- Iser, 1975 ISER, Wolfgang. „Der Lesevorgang”. In *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, szerkesztette Rainer WARNING, 253–276. Uni-Taschenbücher 303. München: Fink, 1975.
- Iser, 1976 ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. Uni-Taschenbücher ; 636 : Literaturwissenschaft. München: Fink, 1976.
- Jakobson, 1979 JAKOBSON, Roman. „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen”. In Roman JAKOBSON, *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, 117–141. Szerkesztette Wolfgang RAIBLE. Frankfurt am Main: Ullstein, 1979.
- Jamme, 1991a JAMME, Christoph. *Einführung in die Philosophie: Neuzeit und Gegenwart*. Die Philosophie 2. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1991.

- Jamme, 1991b JAMME, Christoph. „Gott an hat ein Gewand”: Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Jorion, 1989 JORION, Paul. „Intelligence artificielle et mentalité. Actualité de quelques concepts lévy-bruliens”. *Revue philosophique*, 179 (1989): 514–541.
- Kesselring, 1988 KESSELRING, Thomas. *Jean Piaget*. Beck'sche Reihe 512. München: Beck, 1988.
- Köhler, 1973 KÖHLER, Erich. *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. München: Fink, 1973.
- Kristeva, 1972 KRISTEVA, Julia. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman”. In *Literaturwissenschaft und Linguistik: Eine Auswahl. Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft*, szerkesztette Jens IHWE, 1317–1347. Fischer Athenäum Taschenbücher. Frankfurt a.M.: Athenäum Fischer Taschenbuch Verl., 1972.
- Kurz, 1976 KURZ, Gerhard és PELSTER, Theodor. *Metapher: Theorie und Unterricht*. Fach: Deutsch. Düsseldorf: Schwann, 1976.
- Lange, 1895 LANGE, Konrad. *Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses: Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der Universität Tübingen am 15. November 1894*. Leipzig: Veit, 1895.
- Lange, 1907 LANGE, Konrad. *Das Wesen der Kunst: Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre*. 2. kiad. Berlin: Grote, 1907.
- Langer, 1953 LANGER, Susanne Katherina Knauth. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Ley*. New York, NY: Scribner, 1953.
- Lausberg, 1960 LAUSBERG, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München: Hueber, 1960.
- Leenhardt, 1949 LEENHARDT, Maurice. „Préface”. In Lucien LÉVY-BRUHL, *Les Carnets de Lucien Lévy-Bruhl*, V–XXI. Szerkesztette Maurice LEENHARDT. (Bibliothèque de philosophie contemporaine). Paris: Presses universitaires de France, 1949.
- Lévi-Strauss, 1973 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Das wilde Denken*. Fordította H. NAUMANN. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Lévy-Bruhl, 1926 LÉVY-BRUHL, Lucien. *Das Denken der Naturvölker*. Szerkesztette Wilhelm JERUSALEM. Fordította Paul FRIEDLÄNDER. 2. kiad. Wien–Leipzig: Braumüller, 1926.
- Lévy-Bruhl, 1949 LÉVY-BRUHL, Lucien. *Les Carnets de Lucien Lévy-Bruhl*. Szerkesztette Maurice LEENHARDT. (Bibliothèque de philosophie contemporaine). Paris: Presses universitaires de France, 1949.
- Lévy-Bruhl, 1966 LÉVY-BRUHL, Lucien. *Die geistige Welt der Primitiven*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.

- Link, 1976 LINK, Hannelore. *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme*. Urban-Taschenbücher 80. Stuttgart: Kohlhammer, 1976.
- Lotman, 1972a LOTMAN, Jurij. *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik: Einführung, Theorie des Verses*. Szerkesztette Karl EIMERMACHER és Waltraud JACHNOW. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 14. München: Fink, 1972.
- Lotman, 1972b LOTMAN, Jurij. *Die Struktur literarischer Texte*. Szerkesztette Rolf-Dietrich KEIL. UTB für Wissenschaft 103. München: Fink, 1972.
- Lukács, 1963 LUKÁCS, Georg. *Die Eigenart des Ästhetischen*. Neuwied: Luchterhand, 1963.
- Lukács, 1965 LUKÁCS, Georg. *Probleme des Realismus. 3. Der historische Roman*. Werke 6. Neuwied: Luchterhand, 1965.
- Lukács, 1969 LUKÁCS, Georg. „Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik”. In Georg LUKÁCS, *Probleme der Ästhetik*, 537–789. Neuwied: Luchterhand, 1969.
- Lukács, 1971a LUKÁCS, Georg. „Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten”. In Georg LUKÁCS, *Probleme des Realismus. 1. Essays über Realismus*, 151–196. Werke 4. Neuwied: Luchterhand, 1971.
- Lukács, 1971b LUKÁCS, Georg. „Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über den Naturalismus und Formalismus”. In Georg LUKÁCS, *Probleme des Realismus. 1. Essays über Realismus*, 197–242. Werke 4. Neuwied: Luchterhand, 1971.
- Lundholm, 1936 LUNDHOLM, Helge. *The Psychology of Belief*. (Duke Univ. Publications). Durham, 1936.
- Lundholm, 1941 LUNDHOLM, Helge. *The Aesthetic Sentiment*. Cambridge, Mass: Sci-Art Publishers, 1941.
- Lüthi, 1960 LÜTHI, Max. *Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen*. 2. kiad. Dalp-Taschenbücher 351. Bern: Francke, 1960.
- Lüthi, 1971 LÜTHI, Max. *Märchen*. 4. kiad. Sammlung Metzler 16. Stuttgart: Metzler, 1971.
- Mann, 1945 MANN, Thomas. „Chamisso”. In Thomas MANN, *Adel des Geistes*, 29–55. Stockholm: Bermann-Fischer, 1945.
- Marschall, 1993 MARSCHALL, Wolfgang. „Trance und Heiligkeit”. *Neue Zürcher Zeitung* 300 (1993): 18.
- Merllié, 1989 MERLLIÉ, Dominique. „Présentation. Le cas Lévy-Bruhl”. *Revue philosophique*, 179 (1989): 419–448.
- Morier, 1961 MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

- Müller-Freienfels, 1922 MÜLLER-FREIENFELS, Richard. *Psychologie der Kunst*. 2. kiad. Leipzig: Teubner, 1922.
- Nef, 1970 NEF, Ernst. *Der Zufall in der Erzählkunst*. Bern: Francke, 1970.
- Nietzsche, 1964 NIETZSCHE, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister*. Szerkesztette Alfred BAEUMLER. 6. kiad. Kröners Taschenausgabe 72. Stuttgart: Kröner, 1964.
- Pape, 1966 PAPE, Ingetrud. *Tradition und Transformation der Modalität: Möglichkeit - Unmöglichkeit*. Hamburg: Meiner, 1966.
- Pavel, 1975 PAVEL, Thomas G. „Possible Worlds’ in Literary Semantics”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (1975): 165–167.
- Piaget, 1972 PIAGET, Jean. *Urteil und Denkprozeß des Kindes*. Szerkesztette E. CARTALIS és Herbert CHRIST. Sprache und Lernen 9. Düsseldorf: Pädag. Verl. Schwann, 1972.
- Piaget, 1988 PIAGET, Jean. *Das Weltbild des Kindes*. Szerkesztette Hans AEBLI. Fordította Luc BERNARD. dtv 15044. München: Klett-Cotta im Dt. Taschenbuch-Verl., 1988.
- Pongs, 1965 PONGS, Hermann. *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*. 2. kiad. Das Bild in der Dichtung 1. Marburg: Elwert, 1965.
- Price, 1977 PRICE, Kingsley. „The Truth about Psychical Distance”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (1977): 411–423.
- Propp, 1975 PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morphologie des Märchens*. Szerkesztette Karl Laade EIMERMACHER. 2. kiad. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 131. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975.
- Quintilianus, 2008 QUINTILIANUS Marcus Fabius. *Szónoklattan*. Szerkesztette ADAMIK Tamás. Fordította ADAMIK Tamás, CSEHY Zoltán, GONDA Attila, KOPECZKY Rita, KRUPP József, POLGÁR Anikó, SIMON L. Zoltán és TORDAI Éva. Pozsony: Kalligram, 2008.
- Rank, 1913 RANK, Otto és SACHS, Hanns. *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften*. Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens 93. Wiesbaden: Bergmann, 1913.
- Read, 1969 READ, Herbert. „Vico and the Genetic Theory of Poetry”. In *Giambattista Vico: An International Symposium*, szerkesztette Giorgio TAGLIACCOZZO és Hayden V WHITE, 591–597. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1969.
- Rothacker, 1947 ROTHACKER, Erich. „Zur psychologischen Schichtenlehre”. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 2 (1947): 343–363.
- Rothacker, 1948 ROTHACKER, Erich. *Die Schichten der Persönlichkeit*. 4. kiad. Bonn: Bouvier, 1948.

- Rothacker, 1952 ROTHACKER, Erich. „Die Wirkung des Kunstwerks“. *Jahrbuch für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft* 2 (1952): 1–22.
- Röhrich, 1956 RÖHRICH, Lutz. *Märchen und Wirklichkeit: Eine volkskundliche Untersuchung*. Wiesbaden: Steiner, 1956.
- Rölleke, 1983 RÖLLEKE, Heinz. „Nachwort“. In Jacob GRIMM és Wilhelm GRIMM, *Kinder- und Hausmärchen. Originalanmerkungen, Herkunftsnachweise, Nachwort*, 590–617. Reclams Universal-Bibliothek 3193. Stuttgart: Reclam, 1983.
- Rudert, 1955 RUDERT, Johannes. „Genetische Schichtung der Person“. *Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie* 3 (1955): 150–160.
- Russel, 1940 RUSSEL, Bertrand. *An Inquiry Into Meaning and Truth*. New York: Norton, 1940.
- Sartre, 1969 SARTRE, Jean-Paul. *Was ist Literatur: Ein Essay*. Rowohlts deutsche Enzyklopädie 65. Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Schaper, 1978 SCHAPER, Eva. „Fiction and the Suspension of Disbelief“. *The British Journal of Aesthetics* 18 (1978): 31–44.
- Schiller, 1966 SCHILLER, Friedrich. „Kallias oder über die Schönheit“. In Friedrich SCHILLER, *Theoretische Schriften. 1. Aus der Zeit der Karlsschule, Philosophische Briefe, Über die tragische Kunst, Kallias oder Über die Schönheit*, 161–197. München, 1966.
- Schiller, 1977 SCHILLER, Friedrich és GOETHE, Johann Wolfgang. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Szerkesztette Emil STAIGER és Hans-Georg DEWITZ. Insel-Taschenbuch 250. Frankfurt a. M.: Insel-Verl., 1977.
- Scribner, 1984 SCRIBNER, Sylvia. „Denkweisen und Sprachweisen: Neue Überlegungen zu Kultur und Logik“. In *Soziale Struktur und Vernunft: Jean Piagets Modell entwickelten Denkens in der Diskussion kulturvergleichender Forschung*, szerkesztette Traugott SCHÖFTHALER és Dietrich GOLDSCHMIDT, 311–335. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 365. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Searle, 1975 SEARLE, John R. „The Logical Status of Fictional Discourse“. *New Literary History* 14 (1975): 319–332.
- Shumaker, 1960 SHUMAKER, Wayne. *Literature and the Irrational: A Study in Anthropological Backgrounds*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1960.
- Šklovskij, 1966 ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Theorie der Prosa*. Fordította Gisela DROHLA. Dt. Ausg. Fischer-Paperbacks. Frankfurt am Main: Fischer, 1966.
- Šklovskij, 1971a ŠKLOVSKIJ, Viktor. „Die Kunst als Verfahren“. In *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, szerkesztette Juri STRIEDTER, 2–35. Uni-Taschenbücher 40. München: Fink, 1971.

- Šklovskij, 1971b ŠKLOVSKIJ, Viktor. „Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren”. In *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, szerkesztette Jurij STRIEDTER, 37–120. Uni-Taschenbücher 40. München: Fink, 1971.
- Šklovskij, 1973 ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Sur la théorie de la prose*. Slavica. Lausanne: Éditions l'Age d'homme, 1973.
- Stalder, 1989 STALDER, Heinz. „Der Grosse Bär”. *Neue Zürcher Zeitung*, 35 (1989): 77–79.
- Striedter, 1971 STRIEDTER, Jurij. „Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution”. In *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, szerkesztette Jurij STRIEDTER, IX–LXXXIII. Uni-Taschenbücher 40. München: Fink, 1971.
- Szondi, 1978 SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas: 1880–1950*. Szerkesztette Wolfgang FIETKAU. Schriften 1. 1978, 1978.
- Thiessen, 1977 THIESSEN, Sigrun. *Charles Sorel: Rekonstruktion einer anticlassizistischen Literaturtheorie und Studien zum „Anti-Roman”. Mit einem kritischen Verzeichnis von Sorels Schriften*. Münchner romanistische Arbeiten 45. München: Fink, 1977.
- Todorov, 1975 TODOROV, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. Ullstein-Buch 3191. Frankfurt/M.: Ullstein, 1975.
- Tomaševskij, 1965 TOMAŠEVSKIJ, Boris. „Thématique”. In *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*, szerkesztette Tzvetan TODOROV, 263–307. Paris, 1965.
- Turk, 1976 TURK, Horst. *Literaturtheorie. I. Literaturwissenschaftlicher Teil*. Kleine Vandenhoeck-Reihe 2. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1976.
- Vaina, 1977 VAINA, Lucia. „Introduction: les 'mondes possibles' du texte”. *Versus* 17 (1977): 3–11.
- Vax, 1974 VAX, Louis. „Die Phantastik”. In *Phaïcon : Almanach der phantastischen Literatur*, szerkesztette Rein A. ZONDERGELD, 1:11–43. Insel-Taschenbuch. Frankfurt am Main: Insel-Verl., 1974.
- Verene, 1976 VERENE, D. Ph. „Vico's Philosophy of Imagination”. *Social Research (Vico and Contemporary Thought–1)* 43, 3 (1976): 20–43.
- Vico, 1979 VICO Giambattista. *Az új tudomány*. Fordította DIENES Gedeon és SZEMERE Samu. 2. kiad. Filozófiai írók tára. Új folyam 25. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.
- Volkelt, 1925 VOLKELT, Johannes. *System der Ästhetik*. 2. kiad. München: Beck, 1925.

- Volli, 1978** VOLLI, Ugo. „Mondi possibili, logica, semiotica”. *Versus* 19–20 (1978): 123–148.
- Walton, 1978** WALTON, Kendall L. „How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (1978): 11–23.
- Weinrich, 1968** WEINRICH, Harald. „Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst”. *Arcadia* 3 (1968): 121–132.
- Wellek, 1956** WELLEK, Albert. „Das Schichtenproblem in der Charakterologie”. *Studium Generale* 9 (1956): 237–248.
- Wellek, 1959** WELLEK, René. *Geschichte der Literaturkritik: 1750–1830*. Darmstadt: Luchterhand, 1959.
- Werner, 1919** WERNER, Heinz. *Die Ursprünge der Metapher*. Arbeiten zur Entwicklungspsychologie 3. Leipzig: Engelmann, 1919.
- Werner, 1924** WERNER, Heinz. *Die Ursprünge der Lyrik: Eine entwicklungspsychologische Untersuchung*. München: Reinhardt, 1924.
- Werner, 1959** WERNER, Heinz. *Einführung in die Entwicklungspsychologie*. 4. kiad. München: J. A. Barth, 1959.
- Wohlfart, 1984** WOHLFART, Günter. *Denken der Sprache. Sprache und Kunst bei Vico, Hamann, Humboldt und Hegel*. (Alber-Broschur Philosophie). Freiburg (Breisgau)–München: Alber, 1984.



---

# Összesített névmutató

- Adamik Lajos 17, 262, 267  
Adorno, Theodor W. 32  
Aebli, Hans 68–70, 259, 267  
Akhilleusz 19, 121  
Aldrich, Charles Roberts 23, 24, 46, 53, 259  
Alexandriai Ammoniosz 133  
Alkinoós 151  
Allesch, Gustav Johannes 262  
Aphrodité 121  
Apolló 121  
Apuleius, 210  
Arany János 94  
Arisztotelész 21, 36, 128, 133, 181, 182, 186,  
193, 213, 219, 228, 231, 232, 238, 242,  
259  
Ashton, P. T. 44, 259  
Athéné 121  
Bacon, Francis 26, 264  
Baeumler, Alfred 267  
Bálint Lajos 215, 216  
Balogh Piroska 9, 152, 154  
Barcs Sándor 219  
Barthes, Roland 50  
Barth, Heinrich 171, 259  
Baumgärtner, Klaus 19  
Beardsley, Monroe Curtis 102, 203, 204, 259  
Becker, Jurek 183, 184  
Beit, Hedwig von 16–18, 44, 54, 66, 67, 76,  
81  
Benedek Marcell 168, 169  
Berlin, Isaiah 32–34, 260  
Bernard, Luc 259, 267  
Bianca, Giovanni 31, 33–37, 260  
Bidney, David 63, 64, 260  
Biese, Alfred 24, 26, 79, 260  
Boileau, Nicolas 107, 150  
Bolonyai Gábor 36  
Bonte, Pierre 48, 260  
Borbás Mária 252  
Böll, Heinrich 241, 248  
Brecht, Bertold 128, 173, 260  
Breda, Herman L. 264  
Bremond, Claude 226, 260  
Brinker, Menachim 149, 260  
Buggle, Franz 69, 71, 72, 76, 260  
Bullough, Edward 52, 157, 260  
Buszon, Josza 97  
Butor, Michel 254, 255  
Bühler, Charlotte Malachowski 16, 198, 260  
Cartalis E. 267  
Cassirer, Ernst 5, 18, 20, 23, 38, 61–68, 79,  
191, 195, 251, 260  
Cazeneuve, Jean 40, 47, 57, 79, 80, 260  
Celan, Paul 101, 144, 145  
Ceres 32  
Christ, Herbert 267  
Cohen, Jean 54, 101, 204, 260  
Coleridge, Samuel T. 154, 261  
Corneille, Pierre 101  
Coseriu, Eugenio 29–31, 33, 35, 261  
Curtius, B. G. 67  
Csehov, Anton Pavlovics 228  
Csehy Zoltán 267

- Davidson, Donald 261
- Descartes, René 20
- Desdemona 248
- Dessoir, Max 262
- Devecseri Gábor 189, 213
- Dewitz, Hans-Georg 268
- Dienes Gedeon 269
- Dorfles, Gillo 30, 33, 261
- Dosztöjevszkij, Fjodor Mihajlovics 35, 38, 139, 200
- Döblin, Alfred 110, 183
- Drohla, Gisela 268
- Dubois, Jacques 204, 261
- Eco, Umberto 127, 185, 206, 261
- Eichenbaum, Borisz 227, 261
- Eimermacher, Karl 266
- Engel, Pascal 63, 261
- Erlich, Victor 224
- Faludy György 61, 100, 103
- Fielding, Henry 252
- Fietkau, Wolfgang 269
- Finkelkraut, Alain 20, 40, 46, 261
- Fokkema, Douwe Wessel 128, 261
- Fónagy Iván 68, 81, 84–90, 197–199, 261
- Fórizs Gergely 9, 90, 99, 158, 184, 264
- Forster, Edward Morgan 50
- Frazer, J. G. 39, 46
- Frege, Gottlob 180
- Freud, Sigmund 21, 96, 123, 197, 201, 262
- Friedländer, Paul 265
- Gabriel, Gottfried 155, 180, 262
- Gaier, Ulrich 86, 262
- Ganümedész 256
- Geiger, Moritz 154, 155, 262
- Genette, Gérard 226, 228, 229, 262
- Glaser, Curt 262
- Goethe, Johann Wolfgang 27, 142, 143, 160, 162
- Goldschmidt, Dietrich 259, 268
- Gombrich, E. H. 149
- Gonda Attila 267
- Gőczéné Reszler Viktória 5
- Grassi, Ernesto 34
- Green, Julien 217, 218, 262
- Grillparzer, Franz 154
- Grimm, Gunter 128, 262
- Grimm, Jacob 17, 51, 81, 82, 104, 121, 262, 268
- Grimm, Wilhelm 17, 51, 81, 82, 104, 121, 262, 268
- Gronemeyer, Reiner 46, 263
- Groos, Karl 154, 263
- Gunzerhäuser, R. 261
- Gyergyai Albert 96
- Halasi Zoltán 92
- Hallpike, Christopher Robert 20, 23, 40, 43–46, 79, 80, 263
- Hamann, Johann Georg 30, 263, 270
- Hamburger, Käte 141, 142, 155, 163, 211, 263
- Hamlet 94, 109, 205, 207
- Hansen-Löve, Aage Ansgar 229, 263
- Harpagon 205
- Hartmann, Eduard von 154, 263
- Hartmann, Nicolai 21, 129–132, 134, 138, 154, 171, 178, 179, 192, 193, 205, 232, 233, 235, 246–248, 263
- Hegedüs Béla 9, 89
- Hegedüs István 161, 162
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 25, 32, 50, 128, 159, 221, 239, 243–245, 263, 270
- Helena 121
- Héra 121, 256
- Héraklész 34, 35
- Herder, Johann Gottfried 260
- Herkules 94
- Hoffmann, E. T. A. 220, 221

- Hohendahl, Peter Uwe 129, 263
- Homérosz 121, 151, 179, 180
- Horatius Flaccus, Quintus 243
- Horkheimer, Max 32
- Horn András 90, 101, 112, 122, 128, 159,  
180, 182, 223, 228, 230, 238–240, 246,  
264
- Horn Mihály 7
- Horváth István Károly 190
- Horváth Zoltán 220
- Hugo, Victor 88
- Hume, David 52
- Husserl, Edmund 156, 264
- Hübner, Kurt 61, 264
- Ibsch, Elrud 128, 261
- Ihwe, Jens 260, 265
- Ingarden, Roman 154, 155, 180, 264
- Ió 111, 187–189, 213, 214
- Iser, Wolfgang 128, 154, 264
- Izard, Michel 48, 262
- Jachnow, Waltraud 266
- Jágó 237, 239, 248, 253
- Jakobson, Roman 95, 264
- Jamme, Christoph 26, 32, 39, 43, 47, 69, 79,  
264, 265
- Jánosy Károly 256
- Jékely Zoltán 198
- Jeney Éva 9, 48, 101, 226
- Jerusalem, Wilhelm 265
- Jézus 24, 38
- Jorion, Paul 63, 265
- József Attila 204
- Julow Viktor 252
- Jung, Carl Gustav 123, 197
- Juno 111, 187, 188, 246
- Jupiter 33, 111, 243, 41
- Justus Pál 243
- Kaempfe, Alexander 261
- Kafka, Franz 91, 158, 163–166, 180, 216
- Kant, Immanuel 128, 171
- Kászonyi Ágota 250
- Keil, Rolf-Dietrich 266
- Kesselring, Thomas 69, 265
- Király István 262
- Kisfaludy Sándor 87
- Kleist, Heinrich von 249
- Kopeczky Rita 267
- Kosztolányi Dezső 143
- Köhler, Erich 246, 265
- Königshausen, Johannes 5
- Kraus, Friedrich 21, 193
- Kreuzer, Helmut 261
- Kristeva, Julia 139, 265
- Krupp József 267
- Kurz, Gerhard 102, 265
- Laade, Karl 267
- Lamparter, Wilfried 46, 263
- Lange, Konrad 153, 154, 265
- Langer, Susanne Katherina Knauth 141, 265
- Lányi Viktor 85
- Lator László 143, 144
- Lausberg, Heinrich 104, 265
- Lázár 24
- Leenhardt, Maurice 40, 53, 265
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 127, 182, 261
- Lengyel Réka 9, 63, 98, 100, 109, 121
- Lessing, Gotthold Ephraim 96, 128
- Lévi-Strauss, Claude 40–43, 48, 79, 265
- Lévy-Bruhl, Lucien 18, 20, 23, 24, 38–40,  
43, 46, 47, 49, 52–63, 68, 80, 101, 260,  
265
- Lewis-Williams, David 45
- Liliencorn, Detlev von 85
- Link, Hannelore 128, 129, 266
- Lohner, M. 261
- Lomonoszov, Michail Wassiljewitsch 88
- Lotman, Jurij 256, 266

- Lukács György 25, 26, 38, 106, 135, 140,  
141, 149, 150, 224, 237–239, 246, 266
- Lukiánosz 256
- Lundholm, Helge 152, 153, 266
- Lüthi, Max 16, 82, 122, 266
- Mann, Thomas 215, 219, 266
- Marschall, Wolfgang 43, 266
- Marti, Kurt 98
- Márton László 17, 262
- Matejka, Ladislav 261
- Menelaosz 121
- Meredith, George 246
- Merkúr 35
- Merllié, Dominique 63, 266
- Mészáros Gábor 9
- Michel, Karl Markus 263
- Milton, John 85, 87, 89, 199
- Minerva 35
- Moldenhauer Eva 263
- Morgan, L. H. 39, 46
- Morier, Henri 97, 266
- Munkácsy Mihály 200
- Müller-Freienfels, Richard 152, 153, 267
- Naumann, H. 265
- Nef, Ernst 267
- Nemes Nagy Ágnes 101
- Neptunusz 32, 33, 37, 38, 93, 94, 120, 250
- Nietzsche, Friedrich 24, 25, 267
- Odüsszeusz 76, 151
- Ohloff, Frauke 100
- Opélia 110
- Othello 237, 239, 248, 253, 254
- Ovidius Naso, Publius 66, 111, 186, 189,  
213, 221
- Pál apostol 101
- Pape, Ingetrud 133, 267
- Parancs János 148
- Parisz 121
- Pavel, Thomas G. 127, 267
- Pelster, Theodor 102, 265
- Petőfi Sándor 88
- Petronius Arbiter, Titus 111, 186, 189, 190,  
213, 242, 243
- Piaget, Jean 20, 23, 24, 44, 68–76, 109, 194,  
259, 260, 265, 267
- Pirandello, Luigi 107, 150
- Platón 21, 24, 84, 178–182, 193, 212
- Poe, Edgar Allan 218, 225, 231
- Pohl László 97
- Polgár Anikó 267
- Pomorska, Krystyna 261
- Pongs, Hermann 36, 152, 267
- Poszeidón 121
- Price, Kingsley 157, 267
- Propp, Vlagyimir Jakovlevics 225, 226, 267
- Quine, Willard Van Orman 63, 261
- Quintilianus, Marcus Fabius 97, 267
- Raible, Wolfgang 264
- Rank, Otto 108, 152, 267
- Rathmann János 263
- Read, Herbert 29, 31, 37, 267
- Recki, Brigit 260
- Révai József 210, 212
- Réz Pál 160
- Rilke, Rainer Maria 143, 145
- Rimbaud, Arthur 89
- Ritoók Zsigmond 36, 259
- Rónay György 27, 107, 150
- Roquentin, Antoine 160
- Rothacker, Erich 21, 193–196, 199, 267, 268
- Rousseau, Jean-Jacques 261
- Röhrich, Lutz 16–18, 22, 92, 119, 268
- Rölleke, Heinz 81, 82, 262, 268
- Rudert, Johannes 123, 196, 197, 199, 268
- Russel, Bertrand 204, 268
- Rückert, Friedrich 88

- Sachs, Hans 108, 152, 267
- Sartre, Jean-Paul 160, 226, 268
- Saussure, Ferdinand de 227
- Schaper, Eva 153, 268
- Schein Gábor 101
- Schiller, Friedrich 94, 128, 159, 228, 239, 245, 252, 268
- Schlipp, Paul Arthur 260
- Schöffthaler, Traugott 259, 268
- Schütz, Armin 261
- Scribner, Sylvia 44, 268
- Searle, John R. 128, 155, 268
- Shakespeare, William 27, 113, 229
- Shumaker, Wayne 18–20, 94, 98–100, 109, 121, 268
- Simon L. Zoltán 267
- Sklovszkij, Viktor 224, 227–229, 245, 268, 269
- Soltész Gáspár 183
- Sorel, Charles 255, 256
- Spinoza, Baruch de 24
- Staiger, Emil 245, 268
- Stalder, Heinz 47, 55, 269
- Sterne, Laurence 140
- Strasser, Stephan 264
- Striedter, Jurij 224, 228, 268, 269
- Szabó Lőrinc 27
- Szathmáry Éva 255
- Szemere Samu 269
- Szerdahelyi István 262
- Szókratész 212
- Szondi, Peter 224, 269
- Tagliacozzo, Giorgio 261, 267
- Tandori Dezső 164
- Thiessen, Sigrun 255, 256, 269
- Todorov, Tzvetan 215, 216, 269
- Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 95, 229
- Tomasevszkij, Boris 227, 228, 269
- Tomor Ferenc 172
- Tordai Éva 267
- Tóth Árpád 86, 89
- Trakl, Georg 61, 100, 101, 103
- Turk, Horst 128, 269
- Tzara, Tristan 148, 215
- Tylor, 39, 46
- Vaina, Lucia 127, 269
- Vax, Louis 218, 269
- Verene, Jules 34, 37, 269
- Verlaine, Paul 88
- Vico, Giambattista 18, 20, 23, 29–34, 36, 37, 50, 55, 71, 260–262, 267, 269, 270
- Vinci, Leonardo da 45
- Volkelt, Johannes 154, 269
- Volland, Nicola 261
- Volli, Ugo 206, 270
- Voltaire 96
- Walton, Kendall L. 155, 270
- Watson, H. G. 261
- Weber, Max 26
- Weinheber, Josef 89
- Weinrich, Harald 172, 270
- Wellek, Albert 154, 196, 270
- Wellek, René 261, 270
- Werner, Heinz 13–15, 20, 23, 68, 76–78, 88, 91, 96, 192, 194, 270
- Wesselski, Albert 82
- Westermann, Diedrich 67
- White, Hayden V. 261, 267
- Whitehead, Alfred North 49
- Wilder, Thornton 167–169
- Wohlfart, Günter 30, 33, 34, 36, 37, 270
- Wundt, Wilhelm 36, 152
- Zeusz 121, 256
- Zondergeld, Rein A. 262, 269

**Horn András** 1934-ben született Budapesten. 1956-ban az Eötvös Loránd Tudományegyetemen angol-magyar szakos tanári diplomát szerzett. 1957 óta a svájci Bázelen él. 1960-ban a bázeli egyetemen anglisztikából, filozófiából és pszichológiából doktorált. 1960 és 1997 között egy bázeli gimnáziumban angolt és filozófiát tanított. 1967–68-ban az Indiana University (Bloomington) vendégtanára volt. 1977 és 2004 között a bázeli egyetemen először magántanárként, 1983 után rendkívüli tanárként irodalomelméletet, összehasonlító irodalomtudományt, magyar nyelvet és irodalmat, valamint magyar történelmet tanított. 1991-ben elnyerte Bazel város tudományos díját. Az utóbbi évtizedekben kiteljesedő fordítói munkásságának középpontjában Szerb Antal és a 20. századi magyar irodalomtörténeti esszé klasszikusainak német nyelvű tolmácsolása áll.



### **Horn András fontosabb művei:**

*Literarische Modalität. Das Erleben von Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit in der Literatur.* Heidelberg 1981. 146 oldal.

*Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung.* Würzburg 1988. 311 oldal.

*Grundlagen der Literaturästhetik.* Würzburg 1993. 522 oldal. Magyarul: *Az irodalomesztétika alapjai.* Budapest: reciti, 2017. 423 oldal (<http://reciti.hu/2018/4488>)

*Mythisches Denken und Literatur.* Würzburg 1995. 125 oldal.

*Das Schöpferische in der Literatur. Theorien der dichterischen Phantasie.* Würzburg 2000. 119 oldal.description



### **Horn András fordításkötetei:**

Dezső Kosztolányi: *Schachmatt. Novellen.* (René Gass-szal közösen). Basel 1961.

*Shakespeare. Essays aus Ungarn.* Würzburg 2008.

Antal Szerb: *Gedanken in der Bibliothek. Essays über die Literaturen Europas.* Basel 2011.

Antal Szerb: *Geschichte der Weltliteratur.* Basel 2016.

HORN ANDRÁS második kötete a *Reciti Kiadó* gondozásában a Svájcban élő tudós két önállóan megjelent művét, a *Mythisches Denken und Literaturt* (Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995) és a *Literarische Modalität: Das Erleben von Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit in der Literaturt* (Heidelberg, Carl-Winter-Universitätsverlag, 1981) tartalmazza a szerző fordításában és átdolgozásában. A két mű számos ponton kapcsolódik a kiadónknál 2017-ben megjelent *Az irodalomesztétika alapjai* című kötethez.

HORN ANDRÁS munkái az irodalomról való gondolkodás új, Magyarországon mindeddig hiányzó, s ezért egyszerre szokatlan, de rendkívül izgalmas útját nyitják meg. Megtiszteltetés a *Reciti Kiadó* számára, hogy a szerző műveit megjelentetheti és a lehető legszélesebb olvasóközönség számára elérhetővé teheti.