

állította sztereotip kategóriába próbálta csoportosítani az utóbbi bő másfél évtized Balkánnal kapcsolatos írásműveit. A csoportosítás nem mindig sikerült. Dupcsik nem igazán tudott meggyőzni engem – legalábbis a negyedik kategória („Ideje túllépni a megismerésen, a Balkánnal kapcsolatban feladataink vannak”) kapcsán felsorakoztatott idézetek alapján nem látom, mi az a „feladat”, amely miatt ez a kategória az első, „Megismerni, elemezni, leírni” fogalmakkal jelölt íráscsoporttól különbözik. A másik két sztereotip kategórián belül szerepeltetett idézetek jól illusztrálják a Dupcsik által adott elnevezéseket („Kimutatni: Balkán, tehát nem Európa”, illetve „Kimutatni: a Nyugat tette őket balkánivá”). Raffay Ernő és Hódi Sándor a negatív sztereotípiát előállítási folyamatának iskolapéldáit nyújtja. Hódi terjedő „balkáni kocsmá” sztereotípiájához (miközben alapvetően egyetértek Dupcsikkal) annyi kommentárt fűznék, hogy a vajdasági szerző által leírt turbofolkot hallgató háborús veteránok szubkultúrája valóban létezik – csak nem kellene azt állítani, hogy ez a szerb kultúra, megfélemledve mondjuk a híres belgrádi nemzetközi színházi fesztiválról, a BITEF-ről, vagy a szerb főváros dzsesszenéjéről stb.

Dupcsik különösen markáns kiméletlenséggel leplezi le a „Nyugat tette őket balkánivá” kategória szerzőit (pl. Tamás Gáspár Miklós, Hajdú Tibor, Krausz Tamás) írásaiban a logikai elentmondásokat.

Mielőtt néhány sorban összegezném Dupcsik Csaba könyvének tanulságait, néhány kisebb tárgyi tévedésre fel kell hívnom a figyelmet. A 133. oldalon az első Jugoszlávia területét tévesen 149 ezer négyzetkilométerben adja meg (kerekken százezer négyzetkilométerrel volt nagyobb), s forrásként Romsics már említett művére hivatkozik. Fellapoztam a hivatkozott könyvet, és ott a 193. oldalon szintén téves adat szerepel. Dupcsik egy helyütt úgy fogalmaz: Bács Gyula „írhatott egy hasonló útikönyvet a délszlávokról is” (218. old.). A feltételezés helyes: Bács valóban írt egy Jugoszlávia-útikönyvet, de jobb lett volna konkrétan megjeleníteni a „feltételezett” mű adatait. Apróság ugyan, de zavaró, hogy a

könyv címlapján éppen Teleki nevébe csúsztott bele nyomdahiba.

A következő tárgyi tévedéshez viszont egy kicsit hosszabb kommentárt fűznék. A szerző ugyanis „bedől” egy sztereotípiának, amely az utóbbi 17 év magyar publicisztikájában annyira elterjedt, hogy úgy érzem, itt az ideje kimutatnom: nincs semmi valóság tartalma. Dupcsik azt írja, hogy Jellasich szobrát „az 1990-es években újra felállítják, de a kard hegye ezúttal Belgrád felé mutat” (224. old.). Más magyar nyelvű szerzők, akik jobban (de nem tökéletesen) ismerik Zágráb földrajzi fekvését, úgy vélték, délkelet felé, a lázadó szerb krajina főváros, Knin irányába. Nos, a valóság az, hogy eredetileg, 1866-os felállításától 1947-es eltávolításáig a bán kardja valóban (cseppet sem véletlenül) észak, azaz Magyarország felé mutatott. Tehát a kard iránya valóban fenyegetést jelentett (a szobor felavatása előtt éppen zátonyra futottak a magyar–horvát kiegyezési tárgyalások). Amikor azonban 1990. október 16-án újra felavatták a bán szobrát Zágráb főterén, nem eredeti helyére tették vissza, és kerekken 180 fokkal elforgatták az emlékművet – kizárólag térrendezési okokból. Még a Magyarország iránti pozitív érzelmek újjáéledése sem játszott szerepet ebben – a horvát közvélemény hangulatát a magyarok mellé állító ügynevezett Kalasnyikov-botrány is csak 1991-ben robbant ki, a szobor ismételt felállításáról pedig az új horvát kormány már hónapokkal az 1990. októberi avatás előtt intézkedett, hiszen az emlékmű restaurálása is sok időt vett igénybe. Mivel pedig a 180 fokos elfordítás miatt Jellasich kardja semleges módon dél felé mutat, sem a keletre fekvő Belgrádot, sem a délkeleti Knint nem fenyegeti.

Dupcsik Csaba könyve a magyar Balkán-irodalomról valóban számos ismeretet közöl, műve azonban mégsem a Balkánról szól, hanem Magyarországról. Épp emiatt nem vitatkozom – bevezetőmben kissé idealizálnak nevezett – Balkán-képével, mert Dupcsik számára sokkal fontosabb, hogy „balkáni tükörben” a magyar önképet vizsgálja, s e vizsgálat során kialakult nézeteit, véleményét tárja az olvasó elé. Ráadásul aligha túlzás azt állítani, hogy Dupcsik Balkán-képét nem kis

mértékben befolyásolta Maria Nikolaeva Todorova (akinek fordítója és népszerűsítője is egyben). Nagyra becsülöm Todorova munkásságát, de Balkán-ügyben azért nem mindenben értek vele egyet. Ennek kifejtése azonban szétfeszítené e rövid recenzió kereteit.

Lehet, hogy egyszer maga Dupcsik Csaba vagy egy magyarországi „Balkán-szakértő” megvizsgálja a magyar Balkán-képek valóság tartalmát, és összeveti délkelet-európai szomszédaink magyarságimázsával és önképével is, de az már egy másik történet lesz.

SOKCSEVITS DÉNES

Orosz Magolna: „Az utánzott idegen nyelvű kézírás”

MŰ ÉS ALKOTÁS E. T. A. HOFFMANN
ELBESZÉLÉSEIBEN

*Gondolat, Budapest, 2006. 240 old.,
1890 Ft*

Orosz Magolna könyve a strukturalista narratológia azon ágazatát képviseli, amelyben még ott kísért a formalizmus szelleme, ugyanakkor az orosz nyelvészeti-irodalmi iskola szemléletmódja és módszere már nem válik benne kizárólagossá és kényszerítő erejűvé. A vizsgálat középpontjában továbbra is az irodalmi művek struktúrája áll. A mögöttes szervező elv azonban nemcsak a hagyományos irodalomtörténeti koncepciótól látszik elszakadni, hanem a pusztán formális összetevőiben megragadhatónak vélt kompozíció kereteit is szétfeszíti. Ebben a megközelítésben a mű létrejöttét inspiráló külső, irodalomtörténeti tényezők helyett az irodalmi mű mint autonóm képződmény az életrajzi adatokkal és pszichológizáló fejtegetésekkel megtámasztott szerző helyett a művész mint a művészi struktúra létrejöttében elengedhetetlen szerepet játszó, valódi alkotó személyiség, a szerzői szándéknak megfelelő olvasó helyett pedig az alkotóval és művével

bonyolult interaktív viszonyba kerülő befogadó lép előtérbe. S mindez jó esetben oly módon történik, hogy az elemzés olvasásakor nem, vagy csak ritkán fog el minket az a kényelmetlen érzés, hogy a vizsgált mű minden kulturális vonatkozásától elszakítva, valamiféle légüres térben lebeg. Az irodalmi kompozíció fogalma itt már nem pusztán a részek sajátos elrendezését és egymáshoz viszonyított arányát jelöli, hanem magában foglalja az irodalmon kívül eső tudományos és művészeti diszciplínák alkotásaival való bonyolult összjátékot is. Orosz, kisebb kiterőkkel is megmaradva a kijelölt strukturalista mezgyén, ennek a nem könnyű feladatnak próbál eleget tenni, miközben E. T. A. Hoffmann teljes életművét felvonultatja előttünk.

Már előjáróban elmondhatjuk: a könyv mind küllemét, mind tartalmát tekintve igényes munka. Tetszetős a sorozat borítóterve, ötletesek a fő témákat tolmácsoló, a fejezetek elején található Hoffmann-rajzok, és különösen szellemes a főcím képi megjelenítése a címlapon. Hoffmann portréja önmagáról, amint Carl Friedrich Kunzot és dr. Christian Pfeufert rajzolja – ha a képi narrációt átfordítjuk a szöveg narrációjába –, behelyettesíthető a főcímben is előrevetített problémával, „az utánzott idegen nyelvű kézírás-sal”. A címként funkcionáló idézet egyébként Hoffmann *A g-i jezsuita templom* című elbeszéléseiből való, és az alkotás mechanizmusára, a pusztán másoló, de nem értő ábrázolásra utal. Vele szemben tételeződik a természet titkos hangjait rögzítő írás mint valódi alkotás. Ezt a problémát taglalja majd általánosságban az *E. T. A. Hoffmann esztétikai nézetei* című 2. fejezet „Mimetikus és nem mimetikus művészet-felfogás” viszonyában, valamint egészen konkrétan az *Elbeszélt történetet* vizsgáló 3. fejezet a „Művészlét és/vagy örület” területén, de áttételesen ez a téma köszön vissza a 4. fejezet egyik igen fontos gondolati csomópontjában, „Az önmagára vonatkozó elbeszélés”-ben, vagyis az irodalmi mű és alkotója önreferencialitásában is. Ehhez képest nem túl szerencsés a semmatikus alcím, *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben*, még akkor sem, ha a mű/alkotás autonómiájának és az utánzat hamis, származtatott vol-

tának párhuzamos gondolata igen messzemenő asszociációkat indíthat el bennünk. A párosításba kis fantáziával beleképzelhető az alkotó személyiség, amint alkotói eljárásával mintegy „beleivódik a művészi struktúrába”, a művet befogadó és értelmező olvasó azonban csendben elfelejtődik, pedig Hoffmann művészi koncepciója nagyon is igényt tart konstruktív együttműködésére. A félreértést Orosz a későbbiekben azzal próbálja eloszlatni, hogy a Hoffmann-művek „megfelelő” olvasásához „művész befogadót” feltételez: „Igen fontos mozzanata ugyanakkor Hoffmann felfogásának, hogy szövegei megkívánják a romantikus mű megfelelő, az ambivalenciát észlelő befogadását is, amely viszont nem jön könnyen létre, és csupán erre alkalmas (már-már a művészi észleléshez közelíteni képes vagy éppenséggel művész) befogadókban valósul meg.” (23. old.) S bár elképzelése Hoffmann esetében nem egészen alaptalan, semmiképp nem lehet melegség a hétköznapi olvasó perspektívájának száműzésére.

A könyvben szinte tapintható az alapos szerkesztői és szöveggondozói munka. Minden szabvány szerint történik: a jegyzetapparátus angolszász formája, a tekintélyes bibliográfia mellett Hoffmann hivatkozott műveinek rövidítéssel is megadott listája, a névmutató és a képjegyzék mind a jobb tájékozódást szolgálja. Egyedül a hátsó borító szakzsargonral teletűzdelt tömény rezüméje kelthet jogos berzenkedést a könyv iránt legalább futó érdeklődést tanúsító (nem narratológus) olvasóban. A tartalomjegyzékből egyébként világosan kirajzolódó koncepció itt erősen fókuszáló szemüveglencsén keresztül mutatkozik meg. Hoffmann máig igen népszerű elbeszélései, mint valami gonosz varázslat hatására, egy csapásra átváltoznak „szereplő-konstellációkká”, „térstruktúrákká”, az elbeszélés „többszörözött” és „egymásba ágyazott” síkjaiává, „elbeszélői perspektívákká”, „a fikció és metafikció jelenségeivé”, „intertextuális és intermedialis vonatkozások szövedékévé”, miközben a sejtelmes utolsó mondatból még jelzésértékűen sem villan föl, melyek azok az „ironikus, parodisztikus módon” túlhaladott romantikus alapkérdések, ame-

lyek megelőlegezik a posztmodernt, és egyáltalán miféle kapcsolatban állnak a fent említett narrációs problémákkal. A kérdés részleges felvázolására majd a 4. fejezetben (*Ambivalens szöveg-szervező eljárások a történetmondásban*) kerül sor, tisztázására azonban egészen a végső összegzésig (*Utószó és összegzés: Romantika – modern – posztmodern*) várnunk kell.

Orosz először a *Bevezető megjegyzésekben* ad némi magyarázatot erre az eljárásra: „A következőkben a választott szerző szövegeinek szerkezetét és elbeszélésmódját kívánom leírni és elemezni néhány tematikus és formai csomópontot kiemelve, ennél fogva nem célom, hogy rendszeres tárgyalását adjam a narratív szövegelemzés kérdéseinek, de adott esetben röviden kitérek elméleti problémákra is, megmaradva elsősorban a német romantika és a Hoffmann-kutatás egyes kérdéseinek tárgyalásánál.” (11. old.) Ilyen rövid kitérőnek tekinthető az *E. T. A. Hoffmann esztétikai nézetei* című 2. fejezet is, amely mind a jénai romantika programját, mind pedig Hoffmann esztétikai koncepcióját igen semmatikusan tárgyalja. A címszavakból aligha derül ki, miért tűnik fel Hoffmann a kora romantikus esztétika továbbvivőjeként és meghaladójaként. Orosz azonban egy lábjegyzet erejéig – kijelölt célját szem előtt tartva – máris korrigál: „E helyütt pusztán arra teszek kísérletet, hogy a hoffmanni esztétikai koncepció alapvető vonásait felvázoljam, s ennek alapján elvégezhessem elbeszéléseinek az elemzését. Ennél fogva fejtegetéseim nem a teljesség igényével születtek, s nem azt célozzák, hogy felrajzoljam Hoffmann felfogásának a fejlődését.” (17. old.)

Hamar világossá válik tehát, hogy a mű fő problémafelvetései a strukturalista narratológia horizontján fogalmazódnak meg, így közel kimerítő válaszokat is csak itt remélhetünk – s ebbéli várakozásunkban nem is csalatkozunk. Mivel azonban a kora romantikus problémák a továbbiakban is leginkább a tematikus bontás részeként, utalásszerűen fordulnak elő, érdemes röviden vázolnunk az Orosz által használt hoffmanni „ambivalencia” fogalom esztétikai hátterét. A romantikus személyiség- és világértelmezésben a kulcsszó a megkettőződés, amely álta-

lános megfogalmazásban a világ (természet) és az ember (individuum) egymástól való eltávolodását, e kettő lényegi meghasonlását, valamint az önzonos én szétbomlását jelenti. A Hoffmann-nál művészi tökélyre fejlesztett hasonmás-tematika leghamarabb a német kora romantika irodalmában bukkan fel, bár a háttérben forrásként felismerhető Fichte korai tudománytan-kísérleteiben kifejtett szubjektumfilozófiája, a romantikus orvoslás és természetbölcselet hatása, valamint a jénai iskola (művészet)filozófiája is. Hoffmann elsősorban ez utóbbiból merít, amikor az én széthasadását és sokszoros reflexióval történő helyreállításának kísérletét az abszolútum végtelenített folyamatban való megközelítéseként gondolja el, mely által az én egy magasabb művészi dimenzióban képes létezni és alkotni. A széthullott identitás egységének megteremtésére irányuló kísérlete, amely az ősi, elvesztett harmónia mind jobb megközelítésének vágyában és az alkotás folyamatában jut kifejezésre, ily módon reflektálja Friedrich Schlegel és az Athénaüm-korszak bonyolult fragmentumelméletét is. Hoffmann-nál a személyiségben és a világban megtapasztalt szétszakítotttság problémája azonban jóval kiélezettebben jelentkezik, mint a kora romantikusoknál. A harmonikus lét helyett a diszsonancia felismerése dominál, a magasabb szintű megismerés lehetősége pedig a szintézisteremtő kísérletben az eredendő harmóniát már nem vagy csak részlegesen tükrözi. Ennek az alapvető kettősségnek a tudatosítója a „költő”, aki a művészet világában közvetítőként hidat ver valóságos és ideális, véges és végtelen, individuum és abszolútum között. Ezen a ponton különbség mutatkozik a szélsőségek egymáshoz való viszonyának megragadásában is. Hoffmann felfogása szerint az életben reális és ideális szétválása következtében a diszharmónia uralkodik, de benne rejlik az abszolútum is, amit elő kell hívni belőle. Ezt az ideális világot azonban elődeitől eltérően már nem akarja realitásként feltüntetni, sokkal inkább a reális világot akarja mitologizálni és az ideák világába emelni. Különösen utolsó műveinek pszichológiai realizmusa tér el a jénai iskola elképzelésétől. A költő (gyakorta a tudós, a mágus vagy az ér-

zékeny, művészi hajlamú ifjú alakjában) köztes helyzetben van normalitás és örület határán, s ily módon szabadon közlekedik a különböző világszférák között. Az aranykor ősmítoszat és a hétköznapi valóság demitizált világát hordozza, de a megváltó egyesítést nem a világtörténelemben keresi, hanem az emberi benső legmélyén, a fantázia és a képzelet közegeiben. Az én önmagában és a világban észlelt kettősségének tudatosítása, valamint az énazonosság és a világharmónia folytonos keresése ebben a konstellációban az emberi megismerőképesség határainak természetfölötti kitágítását szolgálja. Hoffmann zsenialitása többek között abban mutatkozik meg, hogy a kora romantikus dualizmus újraértelmezett problémáját kivetíti az elbeszélés síkjára. Valóság és képzelet ambivalenciájának ironikus kiélezése vagy humoros megbékítése nála egyszersmind a lehetetlenség kifejezése is: kísérlet az abszolút minden inadekvát ábrázolását felismertető fantasztikus ábrázolási módra.

Orosz e dualizmus narratológiai vetületének bravúros bemutatását végzi el. A tét itt mindannyiszor az elbeszélői mű mint irodalmi struktúra megalkotása, ahol az újraalkotás alapfeltétele az elbeszélt történet és a történetmondás közti feszült viszony feltárása. A hagyományos narratológiai séma a könyvben azáltal nyer új dimenziót, hogy a történet és az elbeszélés síkjának esetleges vagy szükségszerű elentmondásossága strukturális kísérőjelenségből tematikus rendezőelvvé válik. Ugyanakkor az is igaz, hogy az ambivalencia kérdéskörének tematikus rendezése önmagában véve még nem nevezhető újító teljesítménynek, hiszen E. T. A. Hoffmann jóformán tálcán kínálja magát erre a célra. Jelen esetben tényszerűen arról van szó, hogy Hoffmann írásainak narratológiai vizsgálatához magának az ambivalenciának a problémája ad vezérfonalat. Orosz e tekintetben maximálisan kiaknázza a Hoffmann-elbeszélésekben rejlő lehetőségeket, és a nagyobb problémaköröknél felvázol jó néhány fontos, korabeli irodalmi reminiscenciát is.

Az Orosz által tipizált ambivalencia egyrészt megjelenik a történet szintjén. Ezt tárgyalja a 3. fejezet *Az elbeszélt*

történet: romantikus alkotás és ambivalens szövegszervezés:

1. a témaválasztásban (ide kerül a hasonmás-problematika mint az önzonos személyiség megbomlása; a delejezés vagy magnetizmus mint a személyiség autonómiájának kétségbevonása vagy felszabadítása; valamint a művészlét és az örület mint a személyiség korlátainak kitágítása vagy eltörlése);

2. az elbeszélt világ struktúrájában (vagyis a szöveg térszerkezetében és a belehelyezett szereplők egymással való viszonyában).

Az itt felsorolt motívumgócok és narratológiai kategóriák összefüggéseit keresve a következő megállapítást tehetjük: Hoffmann-nál az énazonosság felbomlása (hasonmás), amely többnyire külső ráhatás vagy belső inspiráció (delejezés) eredménye, egyaránt értelmezhető betegségként és a művészlét szükséges feltételeként. A személyiség meghasadt perspektívája a történetben lehetséges világok sokaságát teremti meg, ami a fő világszegmensek (polgári, művészi) „generátoraként” működő szereplők konstellációiban és a hozzájuk tartozó terek szerveződésében tükröződik vissza.

Ebben a vonatkozásban különösen a szövegből konstituálódó lehetséges világok elméleti szintű megfogalmazása érdemel figyelmet. Orosz a Hoffmann-elbeszélésekben kimutatható, egymás mellé rendelt szociális-kulturális rendszerek (avagy a különböző világszegmensek) konfrontációját – igen találóan – Mihail Bahtyin polifóniaelméletével hozza párhuzamba. „Az így értelmezett ambivalencia általánosabb értelemben és egy sokkal nagyobb szöveg-halmazra nézve a Bahtyin-féle dialogikus regénystruktúrával rokon jelenségként vagy annak egyik megnyilvánulási formájaként is értelmezhető. Bahtyin maga a dialogikus (többszólamú) struktúra fogalmának bevezetésekor többszörösen tagolt, többértelmű szociális-kulturális környezetet, vagyis kulturális alrendszereket, valamint ezek különbségeit és ellentéteit feltételezi, amelyek az irodalmi szöveg struktúrájában »szilárd művészi rendszerré szerveződnek.«” (75. old.) Ez az észrevétel mindenképpen továbbgondolásra (vagy akár bővebb kifejtésre) méltó. Ugyanakkor megjegy-

zendő, hogy Bahtyinnál a dialogikus önmagában véve még nem polifónia. Dosztojevszkij regényeire alapozott polifóniaelméletét pedig nem tartja érvényesnek a romantika világára, nevezetesen épp Hoffmannra, akiben pusztán a polifonikus struktúra egyik előzményeként bemutatott „karnaváli” műfaj, a menippea modern kori képviselőjét látja (Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Gond-Cura – Osiris, Bp., 2001. 30. és 170. old.).

A narrációban megmutatkozó ambivalencia másik fő forrását maga a diskurzus jelöli ki, miként azt a 4. fejezet (*Ambivalens szövegszervező eljárások a történetmondásban*) hatalmas részletességgel és tárgyi tudással fejtegeti. Ezek a csomópontok nyomon követhetők:

1. az elbeszélő és az elbeszélés kapcsolatában (amely a szöveget keretező és a betoldott elbeszélések funkciójában érhető tetten);

2. az elbeszélés önreferencialitásában (amely átjárhatóságot biztosít valóság és fikció között, illetve ez utóbbit a végsőkéig fokozhatja);

3. az elbeszélések intertextualitásában (amely lehetővé teszi az idegen és a saját szövegek közti, valamint a saját szövegeken belüli diskurzust, mi több, akár paródiájukat vagy kontrafaktúrájukat is); és végül

4. az elbeszélés és a képiség viszonyában (amikor a fiktív vagy ténylegesen létező képzőművészeti alkotások szövegbe ágyazása hoz létre sajátos relációkat).

Az összefüggést itt az elbeszélés különböző vetületeinek variációs lehetőségeiben kell keresnünk, miáltal – valóban a posztmodern előrevetítve – egymást keresztező és egymásba ágyazódó szerkesztési megoldások jöhetnek létre.

Ebben a megközelítésben az ambivalencia mint tematikus rendezőelv és strukturális mozzanat vibráló játéka teszi izgalmassá az egyébként sablonossá koptatott kategóriákat. Orosz a vizsgált témák számtalan alfaját is felsorakoztatja, és mindegyikre bőségesen kínál példákat. Mondhatnánk, a narráció kulcsfogalmait, elemzési stratégiáit és gyakorlati alkalmazását elsajátítani kívánó érdeklődő és a szakmai számára egyaránt követésre vagy

megfontolásra méltó prototípust hoz létre. Hatalmas tárházzal rendelkezik Hoffmannról és Hoffmanról egyaránt, biztos kézzel válogatja ki a kategóriáknak megfelelő passzusokat, és mindegyikre több variációt is megad. Mégis, a szétszabdalt szövegek olykor kontextus nélküli dömpingje időről időre monotoníába és érdektelenségbe torkollik. Az olvasó helyenként joggal teszi fel a kérdést, hogy a mikroössze tevők rigorózus leltározása mennyiben járul hozzá az egyes művek esztétikai élvezetéhez vagy a róluk kialakított értékítéllethez. Orosz jól körülhatárolt feladata azonban láthatóan nem a kompozíció egészét érintő problémák megjelenítése, hanem inkább az elemzési szempontok kibővítése. Ez a módszer megragadja és erősen tartja a strukturalizmus adta gyeplőt, de vezérlő stratégiájába (különböző mértékben) bevonja például a fikcionalitást, az intertextualitást vagy a képi és a figurális narráció elméletét is.

A könyv legnagyobb értéke épp ebben rejlik. Mert miközben írója, a narratológia kelléktárával tökéletesen felvértezve, szakszerű útmutatót ad az iskolának korántsem nevezhető, igen széles skálán mozgó irányzat híveinek, arra is képes, hogy időnként kimozdítsa a szigorúan behatárolt kereteket. A strukturalizmus egyoldalú értelmezésén azzal lép túl, hogy a narratív stratégiák feltérképezése, az egyes narratív kategóriák felvonultatása és osztályozása, valamint a különféle alfajokba besorolható szövegek és szövegdarabkák már-már irodai leltárhoz vagy múzeumi katalógushoz hasonló számbavétele mellett hangsúlyt fektet egyéb szempontokra is. Igaz, kisebb mértékben, de Orosznál is szerepet kap az a prágai strukturalista esztétikában is felbukkanó (és leginkább a recepcióesztétikában, valamint a hermeneutikában meghonosodó) elképzelés, hogy a mű (avagy annak jel-szerű, strukturális karaktere) csak alkotó és befogadó valódi kérdés-feleltre épülő párbeszédében nyerhet jelentést. Azaz a mű nem vizsgálható kizárólag az alkotói eljárások eredményeként létrejövő alaktani jegyekből, hanem befogadó közönséget is mindig feltételez, amely folyamatos kérdésfeltevésével mozgásba hozza, és a válaszok mentén megfogalmazódó új kér-

désekkel a dialógusok keresztüztében tartja. Orosz továbbá magáévá teszi azt az összehasonlító irodalomtudományban is elfogadott strukturalista teóriát, hogy az irodalmi mű nem vizsgálható önmagában, soha nem függetleníthető teljesen az egyéb tudományos, művészeti, társadalmi stb. struktúráktól. (Lásd pl. Jan Mukařovský: *Szemiológia és esztétika*. Kalligram, Pozsony, 2007.)

Orosz arra is rámutat, hogy Hoffmann esztétikai-filozófiai-irodalmi elképzelései és narratív eljárásmodjai, amelyek sok esetben már a jelölő és a jelölt kapcsolatának felszámolására irányulnak, mintegy hídát jelenthetnek a romantikus és a posztmodern irodalomteóriák között. Az igen alapos szöveganalitikus vizsgálatokat közrefogó nyitó és a záró fejezetek ezt hivatottak jelezni. Az összegzés utolsó passzusa pedig egyértelműen kimondja: „A hoffmanni elbeszélésmód itt bemutatott sajátosságai – a feloldatlan és feloldhatatlan ambivalenciák, a kihangsúlyozott metafikcionalitás, az átfogó intertextualitás, az elbeszélés rendjének a dekonstrukciója és az autentikus írás lehetetlenségének ironikus-parodisztikus felmutatása, az adott kultúra különböző elbeszélés- és gondolati modelljeinek a paródiája – a lassanként kialakuló modernség bizonyos problémáira és ellentmondásaira irányítják a figyelmet, és egyúttal felsejlik bennük és mögöttük későbbi posztmodern megkérdőjelezésük is.” (222. old.) Kár, hogy ezek az olvasó számára legérdekesebb és a mai irodalomtudomány számára talán leginkább tételre rendelkező részek elméleti síkon dolgozatlanok maradtak. Az egyébként kitűnő könyv minden bizonnyal elevenebben hatna, ha a keretként közölt problematika jobban beépülne a főbb fejezetek gondolati szövetébe, vagy legalábbis a konklúziójába. Ezáltal érzékeltetőbb lenne a Hoffmann-korabeli diskurzusok ütközése és átjárhatósága, valamint a kölcsönviszonyukban kibontakozó Hoffmann-művek narratív struktúrája. Mindeközben persze az is világosabban körvonalazódna, miért hatnak Hoffmann elbeszélései maig újszerűen, s miként válhatnak mintaadó szöveggé nemcsak a formalizmus és a strukturalizmus, hanem a pszichoanalízis, a recepcióesztétika, a her-

meneutika vagy akár a dekonstrukció számára is.

BARTHA JUDIT

Mezősi Miklós: Zene, szó, dráma

SZÍNJÁTÉKOK ÉS SZÍN(E)VÁLTOZÁSOK: A TÖRTÉNELEM SZEMANTIKÁJA PUSKIN ÉS MUSZORGSKIJ MŰVÉSZI SZKEPSZISÉBEN – AZ OROSZ KRÓNIKÁS SZÍNMI MŰFAJPOÉTIKAI KÉRDÉSEI

Kijárat Kiadó, Budapest, 2006. 283 old., 2200 Ft

Mezősi Miklós *Zene, szó, dráma* című könyve tudományos vákuumba érkezett. A szerző célja olyan átfogó jellegű interdiszciplináris munka létrehozása, amelyben a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* szoros olvasásán keresztül a zene és irodalom egymásra gyakorolt hatását és e viszony specifikumait követi végig a XIX. századi orosz kultúrában. Ahogyan az alcím is jelzi, Puskin és Muszorgszkij alkotói műhelyének összefonódásait és szétágazásait elemezve az orosz történelemábrázolás „szemantikájának” aspektusaira, valamint „az orosz krónikás színmű műfaj-poétikai kérdéseire” kíván rávilágítani a könyv, amely húszévnnyi kutatómunka eredménye.

A XIX. századi orosz kultúráról ebből a szemszögből magyarul még nem született átfogó tanulmánykötet. De általánosabb értelemben is tudományos vákuumba érkezett a könyv, hiszen csak elvétve találunk magyar szerzők által írt olyan interdiszciplináris tanulmányköteteket, amelyek zene és szó, zeneművészet és szépirodalom viszonyát vizsgálják. A kötet kultúrtörténeti és kultúrszemiotikai aspektusa is ritka a magyar szakirodalomban, annak ellenére, hogy az utóbbi időben szokás az egykori „összehasonlító irodalomtudomány” tanszékek és tudományos munkák nevét „kultúrátudományra” cserélni. Kérdés, hogy ez valódi szemléletváltást jelent-e, vagy csupán megkésett és felületes divatmajmolást, amelynek az elmúlt évtizedekben többször tanúi lehettünk a magyar irodalomtudományban.

Az interdiszciplinaritás sokszor nem

több hagyományos értelemben vett összehasonlításnál, amely nem a szerkezeti gócpontokat és összefüggéseket veszi górcső alá, hanem csupán az egyes elemek, médiumok jellemzőit és egymásra gyakorolt hatását veti össze. Magyarországon a társadalomtörténethez és néprajzhoz közelebb álló *művelődéstörténet* nevű tudományterületnek van inkább hagyománya. Az 1990-es évek vége táján beszívárgott *Cultural Studies* nem hozott áttörést a hagyományos diszciplinákban. Azt sem mondhatnánk, hogy a Roger Chartier, Robert Darnton és Lynn Hunt nevével fémjelzett *New Cultural History* hazánkban széles körű ismertséggel örvendene. Ezért meglepő és örvendetes ez a könyv: a bölcsészettudománynak olyan szegmensét képviseli, amely Magyarországon többnyire háttérbe szorul.

A kötet három nagyobb részre tagolódik; a könyv végén található az igen hasznos irodalomjegyzék, a témával kapcsolatos háttéranyagok felsorolása, a diszkográfia (CD-k jegyzéke) és kinematográfia (a tárgyalt operák videó- és DVD-jegyzéke). A *Bevezetésben* a szerző ismerteti témáját, és fölvezolja a könyv gondolatmenetének főbb csomópontjait. A második fejezet műfajpoétikai kérdéseket, a *történelmi dráma* és *történelmi opera* jelenségét, sajátos orosz alakulástörténetük és egyes változataik ontológiai sajátosságait vizsgálja. A könyv *Első része* főleg a Puskin dramaturgiai művészetével, valamint a *Borisz Godunov* színdarabbal és operával foglalkozik. A *Második rész* Muszorgszkij *Hovanscsina* című operájának szövegét és zenéjét elemzi úgy, hogy mérlegre teszi a konkrét műelemzések általánosabb műfaj- és íráspoétikai tanulságait is.

Már a bevezető eligazítja az olvasót abban „a virtuális könyvtárban”, ahol megtalálhatók a kötet alapfogatainak és háttérismereteinek forrásai. Első pillantásra a megjelölt címek és szerzők teljesen esetlegesen kerülnek egymás mellé, és zavarba ejtően bő az az elméleti és történelmi ismeretanyag, amelyet a téma alaposabb megértése állítólag igényel. Az orosz történelmi dráma kapcsán az ókori görög szerzőktől az orosz formalistákon át Nietzscheig sok névvel szembesül az olvasó. A legmelegebb mégis Mozart

és Bach említése a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* összefüggésében; az ő művészetüket Muszorgszkij operáinak mélyebb megértése céljából idézi föl a szerző.

Mikor Mezősi Bach és Mozart formateremtő művészetét, valamint Puskin poétikáját hasonlítja össze, a zeneszerzők, akárcsak az orosz költő, a leggyetemesebb alakokként tűnnek föl; hiszen Puskin egyszerre képviseli korának összes irodalmi műfaját, a lírát, a prózát és a drámát. Eddig teljesen érthető és helytálló a hasonlat. De az ezután következő rész érvelése, ahol Bach fúgaművésze mint a barokk kor emblémája, Dante *Isteni színműjéteka* mint a reneszánsz megtestesítője, a Mozart-opera mint a XVIII. század archetipikus műfaja, illetve a Dosztojevszkij-regény Bahtyin által leírt polifóniája kerül egymás mellé ahhoz, hogy végül a Puskin és Muszorgszkij által megkérdőjelezett műfaji határok elemzéséhez érkezünk el, meglehetősen önkényesnek tűnik, és a sok hivatkozás már-már zavaróan gazdag gondolati kavalkáddá tágítja az elemzést.

A XIX. századi orosz dráma műfajpoétikai változásainak megértéséhez nem lenne feltétlenül szükséges hosszas kitérőket tenni Hérodotosz és Thuküdidész, Pseudo-Longinos vagy éppen Platón gondolatvilágának bemutatására. Ezek a kétségtelenül ropant érdekes szellemi kalandozások ugyanis könnyen elterelik a figyelmet az egyes tanulmányok eredeti témájáról, és igencsak megnehezítik az olvasást. A könyv maga is mintha úgy építkezne, mint egy mozarti zenemű, amely újabb és újabb motívumokat vet föl az eredeti téma kapcsán, hogy a végén minden szál tökéletesen el legyen varrva, és letisztulva belesimuljon az eredeti téma logikájába. Csakhogy a transzpozíciókat és témaváltásokat a zenében könnyebb követni, mint egy önmagát szakirodalomként meghatározó könyvben, ahol a világos argumentációra számító olvasónak nehéz megtalálnia az utat a sűrű gondolati labirintusban.

Mozart operáival, pontosabban a *Don Giovanni*val, a könyv második részének utolsó fejezetében találkozunk újra. Fodor Géza Mozart-könyvének (*A Mozart-opera világhépe*. Typotex, Bp., 2002.) megállapításaira hivat-