

Nyilasy Balázs

## Irodalomelmélet és ökokritika

■ A XX. század egymás sarkában járó elméleti iskolái roppant változásokat hoztak a szépliteratúra megértési ügyeiben. A „hogyan lehet, hogyan érdemes beszélnünk az irodalomról?” kérdését központba állító kritikusok a régebbi korokhoz képest új problémahalmazt mutattak fel, új problémakezelési módokat, módszertani megközelítéseket ajánlottak. Az orosz formalizmus, a richardsi szövegelemző metódus, az amerikai New Criticism, az ingardeni fenomenologikus rétegelmélet, a Mukařovski képviselte prágai strukturalizmus, a francia Barthes, Genette, Todorov által reprezentált francia változat és a cseh–osztrák–amerikai Wellek által 1948-ban, az első rendszeres irodalomelméleti kézikönyvben előtárt irodalomértés, bár sokban különbözött egymástól, végül is ugyanazon nagy kihívásra kereste a választ. Viktor Sklovszkij, Jurij Tinjanov, John Crowe Ransom, Allen Tate, René Wellek és társaik elfogadhatatlannak tartották a „régí metódust”: a morális, pszichológiai, életrajzi-as, történeties vizsgálatokat folytató, az elemzést a tartalom elbeszélésével helyettesítő, a tudományos metódust a filológiai körülmények feltárásával azonosító tradicionális paradigmát. Az irodalom valóságos irodalmiságát meg sem érinti ez a beszédmód – vallották, és a korabeli gyakorlattól eltérő, poétikus, szövegközpontú elmélet és módszertan kialakításán buzgólkodtak.

A 10-es években jelentkező és a 20-as években kiteljesedő fiatal pétervári–moszkvai tudósok az elvontságok magasságába emelt német esztétikai terminológiát, a történeti, biográfiai, morális körülményekről szóló diskurzust és a szűkös tartalomismertetést úgy igyekeztek meghaladni, hogy a forma vizsgálatát állították a középpontba. A műalkotásokat forma és anyag kettősségében gondolták el, s az irodalmiság (a lityeraturnoszty) lényegét keresve azokra a deformációkra, organizációkra, fogásokra (prijomokra) koncentráltak, amelyek által az anyagból irodalom lesz. Meglátásuk szerint a költészetben a szemantikus tartalmakon a metrum, a

ritmus, a hangzásvilág „tesz erőszakot”, az elbeszéléseket elemezve pedig mindenekelőtt a fabula és a szüzsé különbözőségét dokumentáló eljárásokat, a rendezett történetmondást áttörő, deformáló narrációs alakítás módzatait állították a középpontba. Viktor Boriszovics Sklovszkij, a csoport vezére a jelenség legszemléletesebb példájaként – a világirodalom „legigazibb” elbeszéléseként – a XVIII. század szeszélyes-zseniális alkotását, a történetmondás „normális” szabályait minduntalan felborító Sterne-regényt, a *Tristram Shandyt* tartotta számon.

A műalkotás önelvűségét valló és a történeti származtatásokat elutasító értelmezői közösség a tágabb műkapcsolatok vizsgálatát is az intern irodalmiság jegyében gyakorolta. A menyasszonyrablás motívumát, az antik románc és a Jules Verne-i regény utazásos történéseit, a *Huckleberry Finn* fogolyszabadítási bonyodalmaikat nem mimetikusan utaló, hanem belső érdekelttségű, késleltető, érdekességfokozó elemként fogták fel. Jurij Tinjanov radikális koncepciója szerint a műfaji változásokat sem a társadalomban végbemenő változások okozzák, hanem belső szabályszerűségek hívják életre: az irodalmi elemek és kapcsolódások egy idő után óhatatlanul elvesztik dezautomatizáló képességüket, megmerevednek, elhasználódnak, másféle, friss, sajtószerű eljárásokat tesznek szükségessé, és ez vezet az új műfaj megjelenéséhez.

Az irodalmi mechanizmus központi fogalma Tinjanovnál a konstrukciós elv. A változásokért rendre ez a terminus felel. „Az egy meghatározott területen érvényre jutó konstrukciós elv igyekszik minél szélesebb körben elterjedni” – állapítja meg az orosz tudós,<sup>1</sup> és a terjeszkedő „imperializmust” a jelzők mozgásával szemlélteti. „Ha ma a költőknél van »arany nap«, »arany haj«, akkor holnap lesz »arany égbolt«, »arany föld«, sőt »arany vér« is” – fejtegeti.<sup>2</sup> Az elemző a költők témaváltásait sem irodalmon kívüli okokkal (a költői érdeklődés módosulásával, az alkotói psziché és a társadalom változásaival), hanem a konstrukciós elv automatizálódásával magyarázza.

Példaként Heinrich Heine költészetére utal. A német alkotó ismeretesen „a törésre, disszonanciára építi költészetét. Az utolsó sorban megtöri az egész vers egyenes vonalát [...] a költői képet a kontraszt elve szerint építi.”<sup>3</sup> A törést jelző humoros csattanó eredetileg a férfi–nő kapcsolat problémaköreivel volt kapcsolatos, egy idő után azonban a szent és vulgáris szerelem kontrasztja már nem hatott. A humor kénytelen volt új területet keresni magának, és az államot, az irodalmat, a művészetet, az objektív világot választotta témául.

Sklovszkijék gyakorlatias, metafizikamentes, „technológiai” irodalomszemléletével szemben a 20-as években formálódó amerikai New Criticismtől nem idegen a spirituális, metafizikai, történetfilozófiai átitatottság. John Crowe Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks, R. P. Warren helyzetértékelései T. S. Eliot kultúrkritikájához kapcsolódnak. A déli tudós irodalmárok (többségükben Eliothoz hasonlóan költők is) az analitikus tudomány és a gazdasági praktikum zsákutcáiban forgolódva, a XX. századi modernitás elidegenedéseit, szétválásait érzékelve igyekeznek megtalálni a lehetséges szellemi ellenerő, az irodalom helyét. A korabeli irodalmiatlan, antipoétikus szemléleteket, módszertanokat illető kritikában azonban teljesen egyek az orosz formalistákkal; már csak azért is, mert az amerikai főiskolákon, egyetemeken még a 20-as években is a régi, egyoldalú, beszűkült paradigma uralkodik.<sup>4</sup> Az újtó kritikusok a történeti-filológiai megközelítésekkel, a lélektani, morális mellébeszélésekkel rendre leszámolnak: Brooks a műelemzést helyettesítő tartalommondás alkalmatlanságát ecseteli, Wimsatt és Beardsley azt a szemléletet kárhóztatja, amely az alkotás jelentését a szerzői szándékkal azonosítja, s az olvasóra gyakorolt emocionális hatással mossa egybe (*The heresy of paraphrase, The Intentional Fallacy, The affective Fallacy*).

A New Criticism, bár a történetiséget, az irodalom utaló, mimetikus készségét nem tagadja, és a későbbi – a strukturalista, posztstrukturalista elméletre olyannyira jellemző – „lingvisztikai imperializmust” sem vallja, a szoros szövegelemzést minden más módszer fölé helyezi. Az önelvű szöveg belső összefüggéseit kereső Ransomékat műfaji kérdések sem igen foglalkoztatják; a tudósok a szavak, figurák, alakzatok, szimbólumok konstitúcióját firtatják; elemek, attitűdök relációegyüttesét vizsgálják, azokat a módozatokat tárják fel, amelyek révén az irodalmi mű végül valamiféle koherens egységet alkot. Az irányzatban voltaképpen a romantika organikus teljességre vonatkozó gondolatai elevenednek fel, de jóval konkrétan, a praktikus kritika igényeihez alkalmazva. Az arányos összerendezést az Új Kritikusok nél-

külözhetetlen sajátágként tartják számon, ám az egység számukra korántsem valamiféle egynemű megbékítés, hanem az ellentétes erők dinamikus feszültsége, tenziója által áthatott organizmus: „reconciliation of diverse impulses”, „equilibrium of opposed forces”. A kutatók a manifeszt egyneműségen túllépve a művekben rejlő, látnans poliszémiákat, feszültségeket fürkészik. Tenziókat, paradoxonokat, ironikus attitűdöket kereső tekintetük legszívesebben a bonyolult, összetett lírai költeményeken – az angol metafizikus költők versein s Coleridge-ék romantikus művein – állapodik meg.

Az Új Kritika terminológiája bonyolult, ellentmondásos: a kritikusok egyedi fogalmi összetételeket hoznak létre, és a szakszavak speciális értelmet nyernek; a tanulmányokat búvárló olvasó nemegyszer joggal érezheti úgy, hogy sűrű szómágia-erdőben botorkál. De Ransomék zsargonja, ha olykor gyarló is, korántsem öncélú. Az ironia, paradoxon, struktúra, textúra, extenzió, intenzió, tenzió fogalmi jelentős irodalmi problémákat szemléltetnek, elevenítenek meg: a forma és a tartalom kérdésére, a műalkotás dinamizmusára, dialektikus ellentmondásaira, szervességére, koherenciájára utalnak.

Az anyagot alakító, szervező prijomot, fogást, konstrukciós elvet középpontba állító, az irodalmi mű intern organicitását, szervességét demonstráló kutatók nem állnak távol a voltaképpen strukturalizmustól. A lengyel Roman Ingarden 1931-ben publikált *Das literarische Kunstwerk (Az irodalmi műalkotás)* című munkája – bár maga a terminus a szövegben alig-alig bukkan fel – az irodalmi mű egészének strukturális feltárását tűzi ki célul. A filozófus-esztéta a szóművészeti alkotásokban négy réteget különböztet meg. Az elsőt a nyelvi hangképződmények képviselik: a szint alapegysége a szó és a mondat, de idetartoznak a ritmus, a rím, a metrum jelenségei is. A második a jelentésegységek szférája. A szójelentések az irodalmi művekben mondatok (ítéletek, kérdések, óhajok, felszólítások) elemeiként szerepelnek, s már ezáltal is jelentős változásokon mennek keresztül, nem beszélve arról, hogy összekapcsolódásuk által újabb és újabb alakulásváltozatok születnek. Az irodalmi műben szereplő kijelentő mondatok kvázi-ítéletszerű jellegét Ingarden határozottan kiemeli és részletesen taglalja. Regénypéldákon keresztül mutatja be, hogy a propozicionális állítások a mű világába kerülve elveszítik eredeti jelentésüket, és új, kontextuális értelmet nyernek.

A harmadik ingardeni szint a jelentésegységek által felvázolt ábrázolt tárgyiasságok szférája. E szinten nem csupán dolgokat, személyeket kell számításba vennünk, hanem a történéseket (lehetséges történéseket),

állapotokat, személyes aktusokat is. Az ábrázolt világ sajátos térrel és idővel rendelkezik, a „mimetikus leképezés” funkcióját betöltve radikálisan sajátos módokat mutat, és – a lengyel tudós koncepciójának egyik legfontosabb eleme ez – a reális tárgyakkal ellentétben teli van üres, kitöltésre váró helyekkel. „... a tartalma szerint »reális« tárgy nem valódi, minden tekintetben teljesen egyértelműen meghatározott individuum [...] hanem csak *sematikus* képződmény, amelyben különféle meghatározatlan helyek vannak [...], bár ami formáját illeti, teljesen meghatározott individuumként van kifejezve, s az a feladata, hogy az ilyen individuum látszatát keltse. Az ábrázolt tárgynak ez a sematikus lényege nem szüntethető meg a véges irodalmi művekben, bár új, pozitíve felvázolt tulajdonságok hozzáfűzésével egyre több meghatározatlan hely tölthető ki és szüntethető meg. Azt lehetne mondani, hogy a benne ábrázolt tárgyiasságok vonatkozásában minden irodalmi mű elvileg befejezetlen; mindig további kiegészítést követel, melynek azonban szövegszerűen sohasem érhetünk a végére” – állapítja meg a kutató.<sup>5</sup>

Nem nehéz észrevennünk, hogy e ponton Roman Ingarden az évtizedekkel későbbi paradigmikus jelenségekre: a konstanzi iskolára és a reader-response kritika eszméire, meg gondolásaira utal előre. De a befogadásesztétika végpontját: a jelentésképzést a befogadóra átruházó radikális meggyőződést jól ismerő mai olvasó megkönnyebbülten konstatálhatja, hogy az 1931-es tanulmány a műalkotás-struktúra „objektív”, intencionáló, jelentésképző szerepét még egyetlen percig sem tagadja. „A költő művészete éppen abban áll, hogy a »hősök« pszichikai állapotáról és jellembeli tulajdonságairól nem csupán beszél, hanem olyan tényállásokban ábrázolja őket, hogy az élményszituációk és látványok, amelyekben az illető pszichikai realitások megnyilvánulnak, meghatározottá válnak, s megjelenítés-funkciójukban rá vannak kényszerítve az olvasóra”<sup>6</sup> – foglalja el a lengyel tudós a műstruktúra jelentésirányító objektivitását és a befogadói szabadságot illetően a Stanley Fishék képviselte attitűdhöz képest jóval higgadtabb, mértéktartóbb álláspontot.

Az irodalmi műalkotás négy szférája<sup>7</sup> az ingardeni intenció szerint organikus kapcsolatban áll egymással. A rétegek egymásba nyílnak, egymásba olvadnak, s így alkotnak „polifonikus harmóniát”. Az „ábrázolt tárgyak eszközként szolgálnak egy »eszme« kifejezésére”,<sup>8</sup> ez az eszme azonban nem valamiféle racionális tétel, hanem a rétegek fölött megjelenő „esztétikai minőség”, a mű célját, megvalósulását jelentő entitás. E végső spirituális fo-

galomcsokrot Roman Ingarden „a fenséges, a tragikus, a félelmetes, a megrendítő, a megfoghatatlan, a démoni, a szent, a bűnös, a szomorú, a boldogság leírhatatlan fénye, illetve a groteszk, az elbájoló, a könnyű, a nyugodt” tulajdonságjelző, utaló szókapcsolataival írja körül.<sup>9</sup>

A „struktúraelvűség”, mint említettem, voltaképpen a XX. századi irodalomtudomány minden, intern érdeklődésű iskolájára jellemző. Az elszigetelt eljárások felől már az orosz formalisták is a bonyolultabb, struktúraszzerűbb összefüggések – rész–egész viszonylatok – felé közelítettek. Vlagyimir Propp 1928-ban megjelent tanulmányát, *A mese morfológiáját* a nagyszabású strukturalista műelemzés első példaként tartjuk számon, és ugyanebben az évben publikálja a cseh Jan Mukařovský a nyelvészeti strukturalizmus elveit hasznosító irodalmi tanulmányát, Karel Hynek Mácha *Május* című költeményének elemzését. És a fogalom érvényességi köreit szinte tetszés szerint tágíthatjuk. A mértéktartó strukturalizmus elveivel René Wellek is egyetért, és a terminussal Northrop Frye 1957-ben megjelenített nagyszabású szisztematizációját, az *Anatomy of Criticism* szinkron rendszerét is kapcsolatba hozhatjuk.

A szó szoros értelmében vett strukturalizmust azonban alighanem a francia elmélet produktumaként, az Émile Durkheim-i, Ferdinand de Saussure-i előzményeket folytató, alkalmazó paradigmaként érdemes számon tartanunk. A nyelvészeti, szemiotológiai metódus követését a fogalom értelmezési lehetőségeit számba vevő Jonathan Culler is alapvető kritériumként mutatja fel a 70-es évek derekán megjelent monográfiájában. A strukturalizmus és a szemiotológia identikus fogalmak, és alapkoncepciójukat, metódikájukat a strukturális nyelvészettől kölcsönzik – bocsátja előre határozott álláspontját a *Structuralist Poetics* indító fejezetében. („It would not be wrong to suggest that structuralism and semiology are identical [...] each discipline had first drawn certain concepts and methods from structural linguistics...”)<sup>10</sup>

A strukturalizmus nagyszabású, társadalomtudományi változata már az 50-es években megjelenik. Az antropológus Claude Lévi-Strauss a saussure-i nyelv-tudományi örökséget a társadalmi, néprajzi, kulturális rendszerekre próbálja rá. A tudományos feladat a bináris oppozíciók irányította struktúrák feltárása lesz, és a tudomány lendületét is a svájci nyelvész valahai optimista előrejelzése táplálja. A francia antropológus és követői Saussure nyomán hittel vallják: a szemiotológia, a jelek tudománya alkalmas eszköznek bizonyul majd minden embertudomány számára, s a nyelvészet nyomán járó szociológia, antropológia, mítosz-kutatás ily módon fog



eljutni az autentikus, megértő tudományosság szintjére.

A 60-as években már a fiatal francia értelmiség jó része véli úgy, hogy a lingvisztikai-szemiotikai alapok az irodalomtudomány számára is stabil fundamentumot jelentenek. Roland Barthes 1967-es megnyilatkozása szerint az irodalmi mű lényegénél fogva struktúra, hálózat, s a valódi, maradéktalan strukturalizmus szoros kapcsolatban van a nyelvészettel: a módszer alkalmazója a szöveget „a nyelv tárgyaként, jelentésrendszerként vizsgálja, jelentés mivoltában elemzi”.<sup>11</sup>

A kritériumnak már az 1957-ben publikált *Mythologies* (*Mitológiák*) is eleget tesz. A könyv a társadalmi divatok, szokások, rítusok „szemiológiai” megközelítésével vívott ki élénk érdeklődést; Barthes a korabeli francia világ mindennapi jelenségeiből állított össze tarka csokrot, és a csokor minden elemét jelként fogta fel. A pankráció, a fényképészkedés, a színészi hajviselet, a gyermekjátékok, a Greta Garbo-i arc, a franciák asztalára kerülő bélszín és a hasáburgonya az elemző számára rendre a társadalmi manipuláció jelei voltak: látens jelentésrétegükben mindegyre a francia kapitalizmus mítoszképző – manipulatív – lényegiségére utalnak.

A *strukturalista aktivitás* című Barthes-tanulmány tanúságtétele szerint az új módszertan elválaszthatatlan a jelentő és a jelentett, a szinkronia és a diakronia fogalompárjától, és az elemző módszertanhoz a feldarabolás-újrarendezés (*découpage-agencement*) is evidensen hozzátartozik. A szegmentálás-összerakás akár a kombinatorika szabályrendszerét is hasznosíthatja, s a létrehozott eredmény a nagy tekintélyű irodalmár szerint nem valamiféle másolás, hanem szimulákrum, homológia. A szegmentálás metódusát Roland Barthes hosszú alkotói pályája során mindvégig kedvel alkalmazza. Pályája kezdetén, 1942 és 1954 között, a Michelet-életműben lineárisan előrehaladva válogatás, előzetes szelektálás nélkül jegyzi fel a francia történevez által érintett témákat.

„Ezután következett a munka java: újra meg újra »megkeverte a kártyákat«, módosított sorrendbe állította őket, míg végül fel nem tűnt az a bizonyos struktúra, amely a történész és az individuum, a magánszemély »koherenciáját« egyszerűen foglalja magában” – jellemzi Barthes módszerét Angyalosi Gergely.<sup>12</sup>

A hálózat, a rács akkor is ott kísért a francia filozófus-irodalmár munkásságában, amikor már hátat fordít az objektív strukturalista módszernek. 1970-es híres tanulmányában, az *S/Z*-ben Balzac elbeszélését, a *Sarrasine*-t vizsgálva ötszázhatvanegy egységet – lexiát – különít el, és ötféle (hermeneutikus, szemiotikus,

szimbolikus, proairetikus és kulturális) kód által nyit a szövegben bejáratokat.

A francia strukturalizmus elképzelései, amint látjuk, számos ponton emlékeztetnek a néhány évtizeddel korábbi New Criticism alapeszméire. Barthes-ék is a történeties-filologikus-pozitívista módszertan ellen láznak,<sup>13</sup> a szöveg alapvető többértelműségét vallják, a manifeszt szintet látens értelmeket keresve haladják meg, és a részek totális egymásra hatását, interdependenciáját konstatálják. Az iskolák között azonban két alapvető ponton nyilvánvaló különbség mutatkozik. Az amerikaiak, mint jeleztem, nem utasítják el a spirituális sugallatokat, és a művészi alkotások, a művészi megismerés terepét élesen elhatárolják a pozitív tudományoktól. A francia strukturalizmus viszont eltökélten materialista, és a kritikát a maga nyelvészeti, szemiológiai, pántudományos elköteleződéssel, kombinatorikus gesztusaival a modern tudományok rendszerébe igyekszik beilleszteni.

A XX. század elméleti iskolák bemutatását ezen a ponton berekeszthetjük.<sup>14</sup> A posztstrukturális elözü „nagy elméleti bumm”-hoz már csak egy pillanatra kell visszatérnünk. A számbavétel után néhány értékelő megjegyzéssel is tartozunk, a pozitív vagy negatív előjeleket a legfontosabb pontokon ki kell tennünk. Szenttelen-leíró, értékelésmentes attitűdre, igaz, eddig sem törekedtem, s nemegyszer utaltam azokra a dilemmákra is, amelyek a teóriához sui generis hozzátartoznak. De az utalások, érzékeltetések, sugallatok után a színvallásnak is eljött az ideje: explicit formában illik elmondanom, hogyan vélekedem az elméletről mint sajátos gondolkozási formáról. Mindenekelőtt jelzem, hogy a képzeletbeli mezőn középtájon állok, a pro és kontra érvektől majdnem egyenlő távolságban foglalom helyet. A teóriát radikálisan tagadó nézeteket nem osztom, de az elméleti ész felsőbbrendűségében, primátusában, szubsztanciális maulátlanságában sem hiszek. Az univerzális magyarázat föltétlen akarása, a szisztematizáló akarat túlfeszítése, az absztrakt fogalmaknak reália-létet tulajdonító téveszmés módszertan, a terminológiai zsargonba vetett bizodalom és az irodalmi gyakorlat empirizmusának mellőzése túlságosan súlyos teherként, és a teoretizmusra e ballasztok bizony igen gyakran ránehezülnek.

Írásomból kiolvasható volt az is, hogy a fenti anomáliáktól az általam bemutatott értelmezői közösségek sem mindig mentesek. Kényszeres egyoldalúságaikat, egy szempontú rögzítéseiket nem szükséges átvennünk még akkor sem, ha az iskola központi gondolatát reprezentál-

ják, jelenítik meg. A mérlegelő elme Sklovszkij könnyedén odavetett irodalmi antropológiáját, Tinyanov sziporkázóan ötletdús, formalista műfajelméletét, Barthes zavaros fogalmiságát, hatásvadász gesztusait, Genette grammatikai elköteleződésű túlzásait is fogadhatja fejcsóválva. Nem hinném, hogy a műfaji változások, témacserék magyarázatakor az alkotói lélektant, tapasztalást, világérzékelést kizárva egyes-egyedül a konstrukció elvre kellene támaszkodnunk, s a szélsőséges strukturalizmussal szemben is fenntartással élhetünk. A versek, elbeszélések, drámák ugyanis nem személytelen, szegmentálásra szolgáló szövegstruktúrák, hanem individuális egyediséget megnyilvánító műalkotások. A lingvisztikai, jeltudományi imperializmus gyarmatosító erejének sem kell feltétlenül behódolnunk, már csak azért sem, mert az új évezred második évtizedében igazán beláthattuk a saussure-i nyelvmodell és a szemiotológiai vágyálmok alkalmatlanságát, beteljesületlenségét.

Ám ne feledkezzünk meg a szaldó pozitív oldaláról sem! Az orosz formalisták írásai minden bizonnyal egyoldalúak. De milyen termékeny, milyen szellemes, milyen ötletgazdag egyoldalúság ez! A fiatal tudósok az anyag megmunkálásának, átformálásának módozatait kutatva mennyi érdekes, új meg gondolatot kínálnak a körültekintőbb, „hagyományosabb” elemző számára is! És a strukturalizmus hozadékait ne volna érdemes számon tartanunk, megbecsülnünk az időnkénti túlzások, túlhajtások, problematikus nyelvészeti mintavételek ellenére is? Gondoljunk csak arra a roppant lehetőség-halmazra, amelyet a narratológiai gondolkodás kifejlesztése biztosított számunkra! Az elbeszélés mód és a tudatábrázolás feltárása ma már minden elemző számára természetes, magától értetődő feladat, a művelethez immáron fogalmaink, problémakezelési módjaink vannak, s mindezt Gerald Genette-nek Tzvetan Todorovnak és társaiknak köszönhetjük...

És legfőképpen (egyoldalúság ide vagy oda) mélységesen indokoltnak kell gondolnunk az új iskolák gondolkozási fundamentumát, szempontáthelyező, újító problémaérzékelését. A tartalomesztétikai gondolkodás elutasítása, a külsőleges megközelítés korlátozása, a „szerves”, „dialektikus”, irodalmias létmód iránti érdeklődés és az egymásba nyíló rétegek, interdependens struktúrák számbavétele, feltárása mai tudásunk szerint is indokolt attitűd, legitim megközelítés, módszertani felvetés, az irodalmiság lelkét érintő vizsgálati ajánlat.

A mérlegkészítés – fenntartásaink ellenére kimondhatjuk – végső soron pozitív szaldót eredményez. A posztstrukturalizmust előző XX. századi irodalomel-

mélet lázadása jogos, hiteles és gyümölcsöző volt. A formalizmus, a New Criticism, a struktúra elvű látásmód, az ingardeni, welleki kritikai attitűd valós dilemmákat érzékelt, és az irodalomról szól: annak létmódját firtatta, lényegi sajátosságait fürkészte, alapvető dilemmáit tárta elibénk.

Az elismerő hangsúlyokat a későbbi fejlemények tükrében csak tovább erősíthetjük. A 80-as és a 90-es évek kritikai mozgalmi: a feminista elmélet, az Új Historizmus, a neokolonialista-, gender- és ökokritika, úgy tűnik, nem a formalizmus, a New Criticism és a strukturalizmus kerékvágásában haladt tovább. Az ezredfordulóra már széles körben elterjedt, kanonizált teóriák látványosan elkanyarodtak az irodalmiság kérdéseitől, az anyag, a forma, a struktúra, a műorganizmus problémavilágától. Az irodalmi közelítés és szempontrendszer helyébe a társadalmi krízisérzés külön-különféle gondját, dilemmáját állították, és a poétikus alapozású módszertant eklektikus szabadsággal, interdiszciplinaritással, tematikus tartomelemzéssel helyettesítették. A vezérszavak, az elemzői alapelvek társadalmi-ideológiai meggyőződésekhez kapcsolódtak. Az újszerű irodalmi kánont az a szüntelen kétely volt hivatott megteremteni, amely a Nyugat múltját és jelenét az elutasítás jegyében látja, ábrázolja, és a presztízsrre számot tartó értelmiségi megnyilatkozást a kritika attitűdjével kapcsolja össze. Az ezredfordulós irodalomtudomány változatos szemléleti alapot teremtett: képviselőit a fallocentrikus, patriarchális, maszkulin társadalomvilágot elszenvető nők s nőírók problematikája, a hatalom diszperz szétszóródása és meghatározó történelmi, társadalmi (lelki-pszichológiai) jelenléte, a kulturális reprezentációkba evidensen beépült elitizmus hibás kánonjai és a természethez kapcsolódó, téves, rossz attitűd, az antropocentrikus humanizmus hübrisze foglalkoztatták.

Az ökokritika (environmental literary criticism, green studies, literary ecology, eco-poetics, green cultural studies) a természetvédő, zöld politikai mozgalom inspirációjára született meg. A 70-es években még csak néhány elszigetelt, egyéni kezdeményezésről beszélhetünk. Joseph W. Meeker 1974-ben megjelentetett – a későbbiekben több új kiadást megért – *Comedy of Survival* című kötetét mindenestre Amerikában ma is az irányzat egyik legérdekesebb, leginkább inspiráló könyveként tartják számon.<sup>15</sup> A 80-as évek közepére az ökokritikai irodalom már több új munkát és egy tizenkilenc szerzős antológiát is fel tud mutatni, és a 90-es években az iskola az intézményesültség stádiumába is eljutott. 1990-ben a

nevadai egyetemen létrejött az első ökokritikai akadémiai státus, és 1992-ben Scott Slovic elnökletével megalakult az ASLE (Association for the Study of Literature and Environment), az irodalmat és az ökológiát összekapcsoló kutatók egyesülete. A taglétszám már az első év végére háromszázra nőtt, 1995-ben pedig hétszázötvenre ment fel. Az áttörés éveként Cheryll Glotfelty a 90-es évek második felében megjelent ökokritikai kézikönyvben az 1993-as esztendő jelöli meg. A korábban elszigetelt tudósok ekkorra már ütőképes szerveződést alkotnak, saját folyóirattal rendelkeznek,<sup>16</sup> és nagy céljaik vannak. Hatásban, jelentőségben fel kívánnak zárkózni az előttük járó iskolákhoz, és ugyanolyan gyökeresen meg kívánják újítani az amerikai irodalmi gondolkozást, az egyetemi rendszert, ahogyan korábban, a 70-es években a feminizmus is átalakította, átformálta. Reményeik szerint nemsokára minden egyetemi irodalmi tanszéken lesz legalább egy ökokritikai státus és szakember.

Az ökokritika formálódási stádiumait bemutatva Glotfelty a neves feminista szerző, Elaine Showalter felosztását veszi kölcsön. Showalter szerint a feminista elemzők az első időkben azokra a jellegzetes szexista sztereotípiákra koncentráltak, amelyekkel a maskulin elveket követő irodalom a nőket rendszeresen felruházta. A második stádiumban a kutatói érdeklődés homlokterében már az asszonyok képviselte irodalmi gondolkozás állt – a vizsgálódók a női írás módozatait firtatták –, végül pedig az elméleti alapozás, a stabil teoretikus fundamentum kimunkálása következett.

Az ökokritikusok – Cheryl Glotfelty így látja – kezdetben feminista társaikhoz hasonlóan az irodalom természetábrázolása iránt érdeklődtek: az ártatlan, édeni tájak, a kertek, a vadon, a „wilderness”, az állatok és a növények ábrázolásának módozatait mutatták be. A következő lépésben viszont már a szemlélet és írásmód sajátosságait igyekeztek feltárni, s eközben mindeddig elhanyagolt műfajokat is felfedeztek. A kutatók a nature-oriented nonfiction műformáját az angol Gilbert White 1789-es művétől eredeztették; Amerikában természetesen Henry Thoreau-ra koncentráltak, de John Burroughs, John Muir, Mary Austin, Aldo Leopold, Rachel Carson, Edward Abbey és mások munkáit is komolyan számba vették.<sup>17</sup> Végül az elméleti stádiumban a tudós kritikusok a teoretikus alapokat rakták-rakják le. Az alapeszme a Nyugat gondolkozásmódját meghatározó szimbolikus konstrukciókhoz, a nagy elválasztó dualizmusokhoz kapcsolódik. Az európai kultúra zsákutcás fogalmi kontroverziái (eszme–anyag, test–lélek, férfi–nő) mind-

mind végtelenül károsnak bizonyulnak, de ökokritikus nézőpontból a legnagyobb botrányt, az „ösbűnt” a humán érdek és a természet kreált, erőszakolt ellentéte jelenti. Az antropocentrikus humanizmus egyoldalú önzését, mohóságát, erőszakos nemtörődömségét végrevalahára el kellene vetnünk; az „ego-consciousness”-t (egotudatosságot, exploitív, leigázó aspektust) „eco-consciousness”-re (ökotudatosságra) kellene cserélnünk. (A nők elnyomása és a természet kizsákmányolása analóg jelenség, épp ezért lehetséges és indokolt a két diszciplína problémavilágát és módszertanát összekapcsolnunk és „ökofeminizmusról” beszélnünk – fejtegeti a kritikus asszony.)

A feministák, genderkritikusok, Új Historicisták az irodalmi kánon újragondolására törekednek, és ez az ambiciózus célkijelölés az „ökológiai szempontú” feltárásokat is jellemzi. Az iskolához tartozó kritikusok a kánonmódosítás akaratával, gesztusával irányítják a figyelmet Thomson 1726 és 1730 között írott évszacciklusára, Giordano Bruno, Schelling, Coleridge természetfilozófiájára és az amerikai „wilderness-romance”-okra (Cooper *Bőrharisnya*-történeteire, Melville *Moby Dick*jére, Mark Twain *Huckleberry Finn*jére). A természetábrázolások felé forduló figyelem pozitívnak mondható, a lendületes újraértelmezések, felfedezések afirmatív bemutatások azonban gyakran felületesek, elsietettek. Végiggondolatlanok, problematikusnak látszik például az a határozottság, amellyel az ökokritikusok a romantikus természetfilozófiát máig érvényes példaként, a leigázó, elsajátító antropomorfizmust hitelesen meghaladó gondolati rendszerként mutatják be. A szubjektum és objektum hasadását központi dilemmaként (kínzó csonkulásként, tűrhetetlen veszteséggént) megelő romantika helyreállító kísérleteit természetesen érteni véljük, a baj csak ott van, hogy az elidegenedést felszámoló, embert és természetet összeforrasztó természetbölcselet sokkal inkább költői vízió, mintsem korrekt, hiteles, „tudományos” filozófia. A prekarteziánus, prenewtoni elképzelésekhez visszaforduló coleridge-i *Biographia Literaria*ban ember és természet értékei, céljai, szükségletei egybeesnek. Csakhogy a szellemi energiákból (powers), a pozitív és negatív energiák dialektikus egymásra hatásából, korrespondenciákból és szimbólumokból megkonstruált, az élettelen és az élő világ, az ember és a természet ellentétét felszámoló (a magnetizmust, galvanizmust is formáló erővel felruházó) bölcseletet még a Coleridge-dzsál szemben mindenkor értő, elismerő – méltányos, tárgyilagos

– amerikai irodalomtörténész, M. H. Abrams is „metascience”-ként, metatudományként határozza meg. (A filozófiai kísérletet a nyersebb, szókimondóbb Joseph Warren Beach *Coleridge's Borrowings from the German* című tanulmányában sommásan abrakadabrának nevezi, Norman Fruman pedig úgy tartja, hogy az angol költő-filozófus kora legtudománytalanabb bölcséleti rendszerét alkotta meg.)<sup>18</sup>

A romantikus természetfilozófia dilemmáiról szólva egyben a mai, ezredfordulós ökokritika eszmei magjára s a központi gondolat problematikusságára is utaltunk. A természet pusztító kizsákmányolásának tarthatatlanságára az iskola természetesen okkal-joggal hívja fel a figyelmet. De vajon a problémaérzelelés absztrakciós kiterjesztése is indokolt? A nagy dichotómia, a humanizmus és a természet hajthatatlan szembeállítását mindenkor, minden körülmények között megállja a helyét? Életszerűnek és igaznak gondolhatjuk azt a beállítást, amely szerint a természet szférája az embert harmonikusan befogadó teljesség, az „emberi jelenség” pedig ehhez képest mesterséges, álságos, agresszív, ellenszenves törekvéseket képvisel? Ha a természet a mi teljességet adó, befogadó otthonunk, vajon miért építettünk civilizációt, miért hoztuk létre közbülső, közvetítő szférák sokaságát? Mért emeltünk házat, miért alkottunk szimbólumokat, miért tartunk igényt versre, rímekre, ritmusokra, metrumokra? Miért olyan gyönyörködtető és felszabadító, hogy Arany János verssorokba foglalja, hasonlatokba emeli, metaforákba kristályosítja a magyar Alföld zombékjait, ökreit, toportyánjait, bögölyeit? És vajon nem kell-e meg nem gondolt gondolatnak tartanunk az elhamarkodott ítélezést, amely – az életharc kíméletlenségéről mélyesen hallgatva, és a természet kegyetlenségét is elleplezve – ahhoz sem akar jogot adni az embernek, hogy létérdekeit érvényesítse, táplálkozzon, gyarapodjon, netán egészségét védje az arra veszélyes fajokkal szemben?

Az ökokritika alapeszméjével kapcsolatban, úgy tűnik, többféle fenntartásnak is helye van. De nem mehetünk el szó nélkül néhány fontos módszertani kérdés mellett sem. Az iskola metodikáját illetően Cheryl Glotfelty magabiztosan, aggály nélkül nyilatkozik. A természeti környezetiséget preferáló kutató szerint szabadon kölcsönözhet bárhonnán: a pszichoanalízis, az Új Kritika, a feminizmus, Mihail Bahtyin és a dekonstrukció egyaránt szolgáltat alkalmas mintákat számára.<sup>19</sup> Csakhogy az Új Kritika, Bahtyin és a dekonstrukció egyáltalán nem egyeztethető, össze. Glotfelty nagyvonalú listája az ezredfordulós elmélet szokásossá vált egybemosásaira utal, az elválasztásokkal, megkülönböztetésekkel nem

bíbelődő elvi állásfoglalásokat idézi fel. Az ilyesféle kínálatokat nevezi Valentine Cunningham, az oxfordi egyetem professzora *Theory? What Theory?* című írásában találhatóan kritikai „gumbónak”, sokféle ételféleséget, fogást összekeverő vegyes tálnak.

Az interdiszciplinaritás korunk ellentmondást nem tűrő divatja, de az irodalomnak elkötelezett kutató a sokféle „cross-cultural” közelítést néha kritikai „gumbónak” is láthatja. S talán a sokféle élettudománnyal, evolúciós biológiával, etológiával összefonódott (lenyűgöző presztízszerővel rendelkező) ökokritikával szemben is van helye bizonyos kételynek. A literátor ember (bevallom magam is ehhez fajtához tartozom) joggal töpreng azon, vajon az ökofilozófiai protektorátus mennyi szabadságot enged majd az irodalmi ténynek. A régebbi amerikai literátorok (az Új Kritikusok, René Wellek, M. H. Abrams és társaik), amint láttuk, esztétikai-poétikai elvek mentén vizsgáldták, és az egyedi művet nem akarták feláldozni az általánosítások, univerzális oltárán. De vajon a természetvédő elvek és módszertan is képesek erre? Alkalmazásuk nem alakíthat ki olyan ideologikus rendet, amely az irodalmiságot el fogja halványítani, s a beleélő, feltáró, rugalmas, hajlékony elemzést nem teszi majd lehetővé?

Mindeddig elvi kételyeket bocsátottunk előre, téziseinket most közelítsük konkrétabb tartományokhoz! Szkepszisünk érvényességét vagy alkalmatlanságát mérjük meg az ökokritika valamely fontos, megbecsült kézikönyvén! A bemutatására, szemléltetésére Joseph W. Meeker korábban már említett, 1974-ben megjelent, s mára klasszikusnak számító, *Comedy of Survival* című könyvét választottuk. A tanulmány annál inkább alkalmas vizsgálódásainkra, mert az irodalmi kánon széles körű átírását ambicionálja. Meeker a görög és a reneszánsz tragédiával, a pasztorállal, Dantéval és a pikareszkkal kapcsolatban egyaránt újszerű gondolatokat közöl, és az interdiszciplinaritásban is élen jár: az ökológiai nézőpont mellett az evolucionista pszichológia, zoológia, etológia érveit, megfontolásait is rendszeresen megidézi. A könyv fejtegetései mögött egyértelmű, határozott alapelvek állnak, a kutató már tanulmánya elején jelzi, hogy a helyes emberi attitűdöt illetően erős, megingathatatlan meggyőződéssel rendelkezik. Anyai és apai nagyatyja karakterét felvázolva két, egymással élesen szemben álló magatartást, attitűdöt, viselkedésmintát jelenít meg. Az anyai ágról való Sinus Block a szigorú, rigid protestáns munkaetika képviselője; célirányos, szorgalmas, komoly, megközelíthetetlen, kapcsolatiságra, játékra alkalmatlan. A másik nagyszülő,



Joe Meeker viszont semmiben sem követte a rigid protestáns etikát. Életvitele, viselkedése „céltalan” volt, a folytonos szükségletkielégítés csábításai nem vonzották, a nagypapa – az unoka így emlékezik – mindegyre zenélt és beszélgetett, és így formált közösséget a családból. Talán mondanom sem kell: a szerző szerint az evolúciós alapokat egyértelműen az apai nagyszülő képviselte. Ő vitte tovább az emlősök és a madarak attitűdjét; ő élte meg a „comic way”-t, azt az életesélyt, életlehetőséget, amely az író ígérete szerint a tanulmány legfőbb témája, ajánlata, üzenete: az élővilág normális, egészséges viselkedési mintájaként számon tartható, jó, gyümölcsöző játék.<sup>20</sup>

Meeker, amint látjuk, a maga meggyőződésének, életideáljának kifejezéséhez – a gögös, antropocentrikus humanitás bírálatahoz, a célracionális, kompetitív életstratégia elutasításához, a hatalom és a dominancia elvetéséhez – különböző megértési területek problémagombolyagjait szálazza össze. Könyvében a játék, a tragikus és a komikus attitűd fogalmi tartományai kitágulnak, és nagy asszociációs szabadságot nyerve keverednek, vegyülnek egymással. Az „infinite play”, a célracionális mellőző játék a kooperáció ágensévé, a madarak, emlősök és emberek egyetemes nyelvéné válik, és a lehetőségeket, variációkat próbálgató evolúció az élet legnagyobb játékának mutatkozik.

E nagyon határozott öko-filozófiát Meeker úgy „irodalmiasítja”, hogy a műfaj történet évezredes nagy példákra terjeszti ki. A tragikus attitűd – s vele maga a tragédia műfaja – az ő víziójában egyértelműen a negatív pólust képviseli. Nem az evolúciós, hanem a kulturális világból származnak, és a nyugati civilizáció antropocentrikus-elynyomó természetszemléletét fejezik ki; a természet a tragikus attitűd szerint egyértelműen a humanitás szolgálatára való, és a moralitás göggel írja fölül az ember természeti meghatározottságait.<sup>21</sup> A sajtóságos állásfoglalás érthetővé teszi, hogy a későbbiekben a szerző az általa is nagyra tartott Shakespeare-tragédiát, a *Hamletet* elemezve, a mű komikus vonásait hangsúlyozza. A dán királyfi állandó halogatása, a tényleges agresszivitást szimbolikus gesztusokkal helyettesítő viselkedésmódja jellegzetesen antiheroikus, egyáltalán nem a tragédiára jellemző jelenség. A veszélyes, halálos összecsapásokat kerülő és ennek érdekében a lealázást is vállaló stratégia egyértelműen a komédiához kapcsolható – fejtegeti Meeker.<sup>22</sup>

A műfaj történet sok évszázados, tragikumcentrikus felfogását a szerző, amint látjuk, a vígjáték előtérbe állításával korrigálja, miközben a komikus attitűdöt messze

túlterjeszti az irodalmi, műfaji valóságon. A komikusság a nagy, pozitív példa, a követendő minta; a hatalmi kulturális konstrukciókon kívül áll, biológiai szükségletekből nő ki, és a túlélés célját szolgálja. (A komikus létmódot Meeker a frissen szült utódját elvesztő alaszakai karibu viselkedésmódjában is felfedezi: az anyaállatnak a kicsinyét széttepő medvével szembeni lázadó haragja csak rövid ideig tart, kisvártatva a túlélést választva vegyül el saját csordája körében.)

A tragédia és a vígjáték mellett a *Comedy of Survival* a pasztorállal és a pikareszkkal is hosszabban foglalkozik. Joseph W. Meeker nézőpontja e vizsgálatok során is több inspiráló, érdekes elgondolást eredményez, de a műfaji elemzésekben a fent jelzett problematikusságokat is rendre megtaláljuk. A szerző a sajtóságok, lényegiségek keresésekor ezúttal is aggály nélkül érvényesíti a maga előfeltevéseit, keveri a problémaszinteket, s él a voluntarista rokonítások és a metaforikus, helyettesítő fogalomhasználat módszerével. Meeker szerint a pasztorál antropocentrikus műfaj, hőse felsőbbes és szofisztikált arisztokrata. A pikareszk viszont nem ideologikus, nem preskriptív, hanem deskriptív műalkazat, közege nem a pasztorálevl által megváltoztatott (az emberi akarat képére formált) természet, hanem a „wilderness”, az áttekinthetetlen, kaotikus vadon, és a pikaró e környezetvilágban a maga túlélési céljait követve voluntarista, exploitív attitűdök nélkül tesz-vesz. A természet fölötti dominanciára egyáltalán nem törekszik, és nem teremt idealisztikus fantáziavilágot sem.<sup>23</sup>

Az antropocentrikus-humanisztikus-tragikus attitűd elutasításának alapeszméjét Meeker művelődéstörténeti, kultúrtörténeti vetületben is megjeleníti: a humanista görög és a teocentrikus zsidó kultúra egyaránt a természet leigázására tört, a középkor és a skolasztikus metafizika pozitív tendenciákat mutatott, de a reneszánsz újfent az exploitív, leigázó humanizmus gondolatát elevenítette fel és hagyományozta tovább az újkorra, a modernitás századaira.

Talán e rövid bemutatás is meggyőzheti az olvasót, hogy az előrebocsátott kételyek nem voltak ok nélkül valók. Az erős természeti teória és az irodalom találkozása Joseph W. Meeker érdekes könyvében többnyire voluntarisztikus alakításokat eredményez. A torzulást már az alaptétel egyoldalú, hajthatatlan alkalmazása is törvényszerűen hozza magával, és a természet-humanizmus ellentét irodalmi műfajokba erőszakolása végleg kiteljesíti. A formalizmus, Új Kritika s részben még a strukturalizmus is – sokszor elmondtuk – a konkrét műveken



keresztül kereste az irodalmiság szimptomáit. Joseph Meeker azonban irodalmi érdeklődését a műfaji szinten realizálja, és eleve az ökokritikai igazságnak megfelelő általánost keresi. A műfaj így – akarva-akaratlan – stabil, szilárd reáliává változik, és a korrekt, irodalmi vizsgálódás sokoldalú, megkülönböztető figyelmére tulajdonképpen már nincs is szükség. A theokritoszi pasztoráljellegzetességeiről a könyvben egy szó sem esik, pedig hát a műfaj megalapítója a szicíliai görög; a latin Vergilius csak az ő nyomán jár. A komédia kétágúságáról, az arisztophaneszi és a plautusi–terentiusi vígjáték alapvető különbözőségéről és a plautusi minta alapvető konvencionalitásáról ugyancsak nem beszél a szerző, talán azért sem, mert e konvencionalitás figyelembevétele gátolná a méltató gesztusokat. A tragédiát a tanulmányíró ugyancsak valamiféle egynemű entitásként, reáliaként látatja, holott az antik dráma is többféle origópontból ered, és a shakespeare-i művek végképpen másfélék; sajátzerűségeiket a konvencionálisan azonosító műfaji elnevezés sem tudja elleplezni.

Az ökológiai, pszichológiai előfeltevések ideologikus érvényesítése egyébként mindegyre inkorrekt fogalmi játékokat eredményez, és torz, félrevezető műfaji analógiákat hív életre. Hamlet verbális agresszióját, halogató, odázó gesztusait nem indokolt komikusnak nevezni, a pikareszk „wilderness” valójában kilátástalan, igazságtalan társadalmi környezet, és a műfaj a pasztoráltól csillagtávolban áll. (Meeker a „műfaji valóságon” a XX. századi irodalmi jelenségek elemzésekor is rendre erőszakot tesz: könyve *Deflation of Tragic Hero* című fejezetében Alain Robbe-Grillet-t abszolút pozitív hősként, a tragikusság és a tradicionális humanizmus bátor elutasítójaként mutatja be, egyetlen szót sem ejtve arról, hogy a francia nouveau roman neves képviselője a különbségtétel nélküli, leíró tárgyiasságot alkotói elvvé avatva a teljes nivelláció, az antihumanizmus számára nyit utat.)

Végső indukciós következtetések levonásához úgy szólván sohasem gyűjthetünk elég tapasztalati példát; hipotetikus, személyes véleményt azonban talán a *Literary Ecology...* tanulságai alapján is megkockáztathatunk. A reprezentatív tanulmány vizsgálata arra ösztönöz, hogy az irodalomértés megújítására törő, paradigmateremtő, kánont átíró ökokritikai ambíciókat erős szépséggel fogadjuk. A természetábrázolások vizsgálata (az ökológiai szemléleti elemek megfontolt, arányos alkalmazása) ugyan valóban gazdagíthatja, színesítheti az irodalmi elemzést, de az átfogó megértési eredményeket ígérő ökokritika, úgy tűnik, könnyen

ideológiává válik, fogalmai a művek sokrétű gazdagságát eltévesztik, a problémafeltárás és a metodika voluntarizmusba, sematizmusba csap át.

Szkepszisünk az irodalmi elméletként fellépő feminizmust, genderkritikát, Új Historicizmust, neokolonialista kritikát illetően is jogosultnak tűnik. A szóművészet gazdagságának és lényegiségének megragadására a kívülről származó, a társadalmi-természeti valóság egyes elemeire vonatkozó tanok, meggyőződéselemek csak részlegesen alkalmasak. Jó volna, ha a társadalmi divatáramlatok roppant ereje sem feledtetné el velünk: az irodalom első sorban irodalmi megközelítést igényel.

#### JEGYZETEK

- 1 TINYANOV, Jurij: *Az irodalmi tény*. Szerk. KÖNCZÖL Csaba, ford. RÉTHY Ágnes, SOPRONI András, Bp., Gondolat, 1981, 21.
- 2 Uo., 21.
- 3 Uo.
- 4 A Bécsben született René Wellek először 1927-ben vendégeskedik a princetoni egyetemen, és csalódottan konstatálja, hogy az angol fakultás kínálatából az irodalomkritikai, az amerikai literatúrával foglalkozó és a modernség folyamatait feltérképező kurzusok is teljességgel hiányoznak.
- 5 INGARDEN, Roman: *Az irodalmi műalkotás*. Ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1977, 258.
- 6 Uo., 282–283.
- 7 Ingarden tanulmányában egy negyedik, utolsó szintet is számontart, sematizált szemléletességek címen, de e szféra tanulmányában (akarattal vagy akaratlanul) olyannyira keveredik az ábrázolt tárgyiasságok rétegével, hogy rövid ismertetésünkben, úgy tűnik, nem szükséges külön utalunk rá.
- 8 INGARDEN: *i. m.* (1977), 298.
- 9 Uo., 299.
- 10 CULLER, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London, Routledge and Kegan Paul, 1975, 6.
- 11 GERA György: *Látogatás Roland Barthes-nál = Valóság*, 1967, 11. sz., 94., 95.
- 12 ANGYALOSI Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Bp., Osiris, 1996, 38.
- 13 A hagyományos és az új kritika látványos összecsapása, „Hernani vitája” Franciaországban ismeretesen 1965-ben robbant ki, Barthes *Racine*-könyve kapcsán. Raymond Picard professzor az új módszertant „új imposztorságként”

- tartotta számon, és a védekező Roland Barthes elméleti módszertani érvei jelentős hasonlóságot mutattak azokkal a megfontolásokkal, amelyeket az amerikai New Criticism a maga *fallacy*-keresései, téveszme-feltárásai során munkált ki.
- 14 A 70-es, 80-as évektől az irodalomtudományban új fejezet kezdődik, e sokrétű, bonyodalmas időszakról azonban tanulmányomban nem kell részletesen beszámolnom. A 70-es, 80-as években uralomra jutó posztstrukturalizmus amúgy is új utakon jár, a dekonstrukció, a radikális hermeneutika, a recepcióesztétika, a reader-response-kritika, a foucault-i eszmék által befolyásolt New Historicism minden eddiginél szubverzívebb gondolatirányokat követ. Módszertanuk problematikusságaira, megértési potenciáljuk alkalmatlanságára „nyelvfilozófiájuk” felületességeire a XX. század utolsó évtizedeitől több jelentős tanulmány, antológia mutatott rá. A posztstrukturalizmust élesen bíráló ezredfordulós angol, amerikai kritika átgondolt érvrendszerét legteljesebben *Megérteni az irodalmat* című, 2020-ban megjelent könyvemben mutattam be, jelezve, hogy René Wellek, Tzvetan Todorov, Meyer Howard Abrams, Geoffrey Galt Harpham, John Searle és társaik láttelelével egyetértek, és a bírálati szempontok továbbgondolását fontos irodalmári feladatként tartom számon. NYILASY Balázs: *A király meztelen = Uó: Megérteni az irodalmat. A teória és a valóság gubancjai*. Bp., MMA, 2020, 11–126.
- 15 MEEKER, Joseph W.: *Literary Ecology and a Play Ethic*. New York, Charles Scribner's Sons, 1974. Érdekességként meg kell említenünk, hogy a literary economy szókapcsolatot Meeker használja először, az ecocriticism terminust pedig 1978-ban William Rueckert alkalmazza, *Literature and Ecology: An experiment in Ecocriticism* című esszéjében. A Rueckert-tanulmányt Cheryl GLOTFELTY – Harold FROMM: *The Ecocriticism. Leader Landmarks in Literary Ecology* című antológiája (Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 1996) a 105–123. oldalakon újfent megjelenteti.
- 16 *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*
- 17 GLOTFELTY–FROMM: *i. m.* (1996), XXIII.
- 18 ABRAMS, Meyer Howard: *The Correspondent Breeze. Essays on English Romanticism*, New York, Northon and Company, 1984, 206–207.
- 19 GLOTFELTY–FROMM: *i. m.* (1996), XIII.
- 20 MEEKER: *i. m.* (1974), 3–4.
- 21 „... literary tragedy and environmental exploitation in Western culture share many of the same philosophical presuppositions.” „Az irodalmi tragédia és a Nyugati kultúra környezetkiszákmányoló attitűdje egyazon filozófiai előfeltevésekre épül.” Uo., 24.
- 22 Uo., 42–43.
- 23 „Dominance over his environment is not a goal, nor does he use imaginative powers for creation of idealistic fantasies.” Uo., 69.