

Szöveg, vázlat, mű

author: Roland Reuss

Roland REUSS, „Szöveg, vázlat, mű”, ford. KRUPP József = *Metafilológia 1.*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció Kiadó, Budapest, 2011, 360–373.

ROLAND REUSS

Szöveg, vázlat, mű*

Azokban az időkben, amikor a filológia az elméleti kifáradtság egyértelmű jeleit mutatja, első pillantásra Don Quijote-i vállalkozásnak tűnik ismét olyan fogalmak felé fordulni, amelyek elterjedtségüknél és tiszteletreméltó koruknál fogva szinte már valószerűtlenné váltak. Az irodalomtudomány ezeket a fogalmakat a gyakorlatban mindig már mint ismerteket előfeltételezi, egyszerűen úgy véli, fel van mentve az alól a látszólag természetlen és talán kétségbeejtő fáradozás alól, hogy az alkalmazásukról számot adjon. Magától értődő módon „szövegeket” értelmezünk, „műveket” tanulmányozunk, ezeknek a „műveknek” más „művekkel” való összefüggését vizsgáljuk, úgynevezett műkiadásokat állítunk elő és reprodukálunk (vagy talán mégis inkább szövegkiadásoknak nevezzük ezeket?), tanuljuk és tanítjuk a használatukat stb., mintha mindez semmiféle problémát sem jelentene.

Ami azonban *ismert*, éppen ezért – ahogy Hegel nem győzött rá elégszer emlékeztetni – még korántsem *belátott*, és így, tekintettel elsősorban a szöveg, a vázlat és a mű fogalmainak a kiadói gyakorlatban betöltött jelentésére, szeretnék néhány lépést megkockáztatni, amelyek talán lehetővé teszik, hogy a mintegy természet adta fogalomhasználat állapotán túllépjünk.

*

Arra, hogy a szöveg- és műfogalom alkalmazásának automatizmusát megzavarjuk, ha nem egyenesen megtörjük, először is az a stratégia kínálkozik, hogy a terminusok használatát a lehető leginkább elidegenítsük, és az

* A szöveg a Heidelbergi Egyetemen 2003. június 18-án elhangzott székfoglaló előadásom átdolgozásán alapul.

elidegenítésükön, mint egy mérőszalagon leolvassuk bevett megközelítésük teljesítőkéességét, illetve a teljesítményre való képtelenségét. Ezt az utat a leghatározottabban Roland Barthes 1971-ben megjelent *A műtől a szöveg felé* című írása járta be. Barthes rövid esszéje az úgynevezett intertextualitás-elmélet alapító aktusai közé tartozik, és azokat a megfontolásokat foglalja össze, amelyeket nem sokkal korábban Julia Kristeva és Barthes (az 1970-ben megjelent Balzac-értelmezésében, az *S/Z*-ben) részletesen kidolgoztak.

Barthes a mű és a szöveg fogalmát több szempontból is szembeállítás-ként írja le: a „szöveget” mint a „mű” ellenfogalmát és – úgy látszik – egyszerűen mint az azt leváltó fogalmat vezeti be, miközben köztudott, hogy Barthes az ellentétes fogalmak és elképzelések egész arzenálját működteti a háttérből azért, hogy az általa javasolt különbségtételt plauzibilissé és elfogadhatóvá tegye.

Mint tulajdonképpen Barthes-nál mindig, itt is inkább alapfeltevéseinek kísérleti és radikálisan elidegenítő jellege, kevésbé a kidolgozás logikai és szemantikai tisztasága ejti rabul az embert. Így a műfogalom – melyet egyébként nem differenciál aszerint, hogy egyes művekről vagy egy szerző összes művéről van-e szó – rögtön a bevezetőben a newtoni fizika, a szövegfogalom pedig az einsteini fizika horizontja elé van állítva. A vezérgondolat ebben az esetben természetesen az, hogy a mű fogalma összekapcsolódjék egy rendezett centralitás és egy olyan szabályozott hierarchizálás képzetével, amelynél – ez Barthes-nak *A szerző halála* című szövegében (1967–1968) válik először kritikai reflexió tárgyává – a szerző tölti be annak a strukturáló központi elvnek a szerepét, amelytől a kritikus és általában véve az olvasó mondhatni önkéntelenül függ. Ezzel szemben a szöveg esetében Barthes e három „szubjektum” folyamatosan változó és feloldhatatlan egymásra vonatkoztatottságát és kölcsönös függőségét feltételezi, mind a szöveghez, mind egymáshoz fűződő viszonyuk tekintetében. Hármójuk közül egyik sem tud végső dominanciára, az értelem fölötti uralomra szert tenni. Barthes szövegének ezen a pontján jelenik meg először a lezáratlan és a lezárhatatlan háló metaforája az irodalomelméletben.

Persze nem szabad engedni annak a látszatnak, hogy a mű fogalma a klasszicitással, a szövegé pedig az avantgárral, a modernséggel kap-

csolódik össze. Kettejük viszonya egyáltalán nem olyan, mint ami kronológiailag meghatározható volna: „Egy nagyon régi mű is tartalmazhat »valamicske szöveget«, míg a kortárs irodalom jó része egyáltalán nem szöveg.”¹ Ehelyett a mű és a szöveg közötti különbség abban áll, hogy a mű konkrét, kézzelfogható, mint például egy könyv, a szöveg ezzel szemben egy metodológiai mező.²

Ezt a kissé homályos szembeállítást Barthes megpróbálja a következőkben további körülírásokkal pontosítani. Külön kiemeli, hogy a szöveg nem csak a szerzőinstanciával, de minden értelemkereső hermeneutikával szemben is közömbös. A szöveg radikális, és mint Barthes nevezi, redukálhatatlan pluralitása azt implikálja, hogy a szöveg nem egy kérdésre adott válaszként, hanem a nyelvvel való analógiában fogható fel, ami Barthes számára annyit jelent: a szöveg bár elrendezett objektum, mégsem ismer semmiféle központot és lezártágot. Ahogy minden egyes nyelvi kijelentés felfogható már meglévő szintaktikai-szemantikai struktúrák újbóli felidézéseként, úgy minden Szöveg – mintha csak szóhasználatának idegenségét emelné ki ezzel, a szót Barthes általában nagybetűvel írja – idézetekből áll, vagyis intertextus: „Minden Szöveg, egy másik Szöveg intertextusa lévén, maga is az intertextualitáshoz tartozik, amit nem szabad összekeverni a Szöveg eredetével.”³ Néhány tanítványától eltérően, akik mesterük terminológiáját automatikusan lemásolták anélkül, hogy alkalmazásának barthes-i meghatározására ügyeltek volna, Barthes nyomtatékosan kiemeli, hogy a szövegek értelmezése éppen nem a függőségek felkutatásában vagy például a forráskutatásban áll. Ezzel csak felcserélődne a művekhez való viszony a szövegekhez való és azokon belüli viszonyal. Pedig éppen nem az a fontos, hogy a hagyományos gyakorlatot új ruhába öltöztessük, és az intertextualitás megkopott zászlaja alatt a régi hatásfilológiát [Einflussphilologie] folytassuk, mintha ennek gyengéi nem volnának nyilvánvalóak. Az eredet – Barthes a többjelentésű „filiation” szót használja – a világtól, a külső feltételektől, mint például a történelem-

¹ Roland BARTHES, „A műtől a szöveg felé”, ford. KOVÁCS Sándor = Uő, *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, utószó BABARCZY Eszter, Osiris, Budapest, 1998, 67–74, itt 68. A történet iróniája, hogy Marty háromkötetes kiadásával [Reuß ebből idézi Barthes szövegét] éppen Barthes teljesítménye alakult át műkiadásá.

² Uo.

³ Uo., 71. [A fordítást módosítottuk.]

től való függés formájában, egy sorrend formájában, vagy egy (apa)szerezhöz való hozzárendelés formájában a mű jellegzetessége, és nem a szövegé. Barthes szövegfogalma az apa–gyerek-kép helyére (tulajdonképpen miért is nem anya–gyerek?) a háló képét állítja (Barthes „réseau”-ról beszél), a fejlődés biológiai, egyszersmind retorikus metaforájának a helyébe pedig egy kiterjedt és rendszerező kombinatorika képzetét. Barthes terjedelmes Balzac-tanulmánya, az *S/Z* adja az első példát az irodalommal való olyanfajta foglalkozásnak, amely ebből a gondolatból származik.

*

Első pillantásra könnyűnek tűnik a barthes-i feltevés érvelési és stratégiai hiányosságának kimutatása. Hogy csak a legnyilvánvalóbbat említsük, hiányzik az aristotelési ἔργον-konceptióval való bármifajta szembenezés (Aristotelés ezt nem a *Poétikában*, hanem a *Nikomachosi etika* első és hatodik könyvében fejtette ki), noha ez az európai műfogalmat a mai napig mérvadóan meghatározza, és ésszerű volna legalább explicit módon visszautalni rá. Hasonlóképpen kerüli Barthes, hogy akár a konkurens szövegfogalmakkal, akár a szövegfogalom köznyelvben való alkalmazásával foglalkozzék. De azt, ami számunkra kifogásként számításba jöhetne, Barthes rögtön a bevezetőben őszintén beismeri azáltal, hogy hangsúlyozza, a kijelentései, a javaslati („propositions”) amúgy is inkább evokatív, mint argumentatív jellegűek („ce sont des énonciations, non des argumentations”). Igen, ráadásul attól kell tartani, hogy saját szövegének *mint* szövegnek a státusa azáltal biztosított – egyesek talán még azt is mondják majd: az ellenvetésekkel szemben immunissá tett –, hogy elejétől fogva abban a kezdet és vég nélküli hálóban mozog, amelynek evokációja tulajdonképpeni feladata – és ráadásul bizonyos örömet okoz neki ennek a mozgásnak a közszemlére tétele. A fogalmak megvitatásának számunkra kézenfekvő módja ebből a nézőpontból csak olyan gondolkodási módok újraélesztéseként mutatkozna meg, amelyek a mű fogalmához való kötődésüknél fogva nem helyénvalóak; Barthes pedig éppen elhatározta, hogy búcsút vesz ezektől.

*

Egy immanens kritika tehát nem irányulhat arra, hogy a barthes-i fejtegetéseket azzal a mércével mérje, amelyet Barthes szövege éppenhogy viszszaüt – ez egyszerű és hitvány győzelem volna, amely figyelmen kívül hagyná a barthes-i szöveg tulajdonképpeni csattanóját, amely abban áll, hogy a természetesnek tűnő előzetes ismeretek olyannyira elidegenülnek az alapfogalmiság felbolyhozódása és eltorzítása révén, hogy ezáltal a talaj meginog a reflektálatlan praxis alatt (ha a „praxis” elnevezés egyáltalán még helyénvaló itt), sőt egyenesen ki is csúszik alóla.

Sokkal ésszerűbb rámutatni arra, hogy a kritikátlan és ezért problematikus előfeltevések esetén milyen sok minden fér bele egy, a fentebb vázolthoz hasonló álláspontba. Sem a barthes-i, sem a vele néhány alapfeltevésben rokon derridai értelmezések nem szabadultak meg soha attól a naiv előfeltételezéstől, hogy azok a művek és szövegek, amelyekből kiindulnak, egyszerűen mint tárgyak léteznének. Balzac *Sarrasine*-jét éppoly magától értődően idézi Barthes az „Edition du Seuil” kiadása alapján, mint ahogy Derrida *Grammatológiája* Rousseau-t majdnem ugyanekkor (1967) a Pléiade-kiadás alapján idézi. Noha olvasataik később – és joggal – még az írásos jelhasználatra való reflexióig is kiterjednek, és bár egyidejűleg felismerik a két említett sorozat laza kiadási elveit (ha egyáltalán elveknél lehet ezeket nevezni), csak csodálkozni lehet azon, hogy mégis milyen kevés fáradságot fordítanak saját értelmezéseik alapzatának tisztázására – nevezzük ezeket akár a mű, akár a szöveg alapzatának. Egy *szövegfogalom* bevezetése mindig problematikusnak fog bizonyulni, ha nem reflektálunk egyidejűleg a *szövegkritika* fogalmára is.

Hogy rögtön jelezzem, milyen csapda keletkezik az alapul szolgáló kiadás megválasztásában, és hogy egyszersmind rátérjek fejtegetéseim második részére, röviden szeretnék utalni Franz Kafka *Összegyűjtött elbeszéléseinek* arra az először 1970-ben megjelent és 1994-ig kilencszázezer példányban (azóta ez a szám alighanem az egymilliót is meghaladta) eladott válogatására, amely a diákok számára több évtizeden keresztül a karkai elbeszélő művészet világába való bevezetőül szolgált (és szolgál valószínűleg ma is).

A *vidéki orvos* című kötet nyitó elbeszélése, *Az új ügyvéd*, arról számol be, mintha csak ez volna a világ legtermészetesebb dolga, hogyan lép be Nagy Sándor Bucephalus nevű csatalova egy modern ügyvédi hivatal-

ba, és hogyan csinál ott – szakterminus következik, amelyet lószakértők tudnak csak igazán méltányolni – *karriert*.⁴ Az elbeszélés második (és utolsó) bekezdésének elejét, legalábbis a Kafka által jóváhagyott nyomtatott példányokban és a szöveghez készült vázlat kéziratában, a következő mondat képezi: „A kamara (Barreau) általánosan jóváhagyta Bucephalus felvételét.” Az egyedülként hagyományozott „kamarából” [Barreau] – olyan szó az ügyvédi testületre, amely nyelviileg a *sorompó* [barre], a jogi korlátozás kifejezését rejt magában, és a történet összefüggésében a ló akadályugrásával asszociálódik – Kafka elbeszéléseinek legelterjedtebb kiadásában, legalábbis addig, amíg a kilencvenes évek közepén meg nem történt (az immár önkritikus) szövegrevízió, „iroda” [Bureau] lett: „Az iroda [Bureau] általánosan jóváhagyta Bucephalus felvételét.”

Hogy vajon ennél a némiképp végzetes szövegalknál egy konjekturális beavatkozás hatásáról van-e szó, amely értelemtulajdonítással, egyszersmind szótárféltetéssel magyarázható, vagy egyszerűen gondatlanságról, nem tudom megítélni. Jól megfigyelhető azonban, hogy rengeteg olyan irodalomtudományos munka létezik, amely félrevezető szövegkonstitúciót előfeltételezve szabadjára ereszti spekulációit a modern hivatali világban való karkai bonyodalomról.

Már ez a kis Kafka-példa is megmutathatja, hogy a feltételezés, miszerint a szövegek egyszerűen csak rendelkezésre állnak, téves. Mielőtt az irodalomtudomány kapcsolatba kerül azzal, amit itt szövegnek kell nevezni, annak bázisa már többszörösen keresztülfutott olyan szűrőkön, amelyek nemcsak hermeneutikai műveletekből, hanem társadalmi diszpozitívumokból állnak; például egy könyvkiadó várakozásainak formájában arról, mit is fogadtathat el az olvasókkal egy szerző sajátosságaiként, továbbá ökonómiai megfontolások formájában, vagy olyan trivialitásában, mint az éppen aktuális helyesírási szabályokhoz való hozzáállás, vagy hasonlók. Régebbi szövegek kiadójának esetében annyiban éleződik ki ez a szűrés, amennyiben a kiadó nemcsak idioszinkráziái révén, hanem éppen emiatt legalábbis részben a társadalom ügynökéként jelenik meg. Gyakran sötétben tapogatózva dönti el, hogy egy ideiglenes

⁴ A szöveg értelmezéséhez vö. Roland REUSS, „Franz Kafka »Der neue Advokat«” = *Franz Kafka: Ein Landarzt. Interpretationen*, szerk. Elmar LOCHER – Isolde SCHIFFER-MÜLLER, Studien-Sturzflüge, Innsbruck-Bozen, 2004, 9–20.

végző változat esetén mi releváns és mi irreleváns a hagyományozás szempontjából.

Egy olyan irodalomtudomány, amely nincs tisztában ezzel a szűrési mechanizmussal, és csukott szemmel, vaktában interpretál – a műimmanens irodalomtudománytól (mondjuk csak ki bátran) a dekonstrukciós irodalomtudományig –, amennyiben nem törődik azzal, hogy anyagi alapjainak tekintetében tüzetes elemzésnek vesse alá magát, tudománytalan. Az, ami a sokszor emlegetett „hétköznapi” olvasó számára lehetséges, sőt talán még kívánatosnak is tűnik, vagyis hogy a szövegkonstitúció genezisétől megkímélheti magát, az az irodalomtudomány számára megengedhetetlen.

Ebben az esetben az általam elővett Kafka-példa még viszonylag ártalmatlan, vagyis azt, hogy mi tartozik a szöveghez és mi nem, ebben az esetben könnyű tisztázni. Másképp néz viszont ki a dolog, ha bonyolultabb kézirati hagyományt vizsgálunk meg. Így vannak például olyan oldalak Hölderlin híres *Homburger Folioheft*-jében amelyeknél máig nincs végérvényesen tisztázva, vajon a leírtak esetében *egy* szöveg-vázlatról, vagy különböző szövegekhez tartozó több vázlatról van-e szó. Aki itt elkezd értelmezni anélkül, hogy kritikai vizsgálatnak vetné alá a beißneri vagy a sattleri anyagmegjelenítés és profándivináció premisszáit, meglehetősen vékony jégen táncol. Éppen a hölderlini kéziratvázlatok kiadásának példáján mutatkozik meg igazán, hogyan nyomakodik be a forgalomban lévő kiadásoknak már a primer szövegkonstitúciójába mindenféle előzetes értés, fogalmak erőltetése, és nem utolsó sorban társadalmilag meghatározott szempontok.

Beißnernél például jól megfigyelhető, mennyire hajlamos minden kései vázlatot, amelynél még szövegfelépítést feltételezne, a lehető legkorábban datálni, vagyis az elé az időpont *elé*, amikor a kortársak tanúsága szerint Hölderlin megőrült. Beißner többé-kevésbé ügyesen elkerülte, hogy a társadalomnak (és saját magának) szembe kelljen néznie azzal a kérdéssel, tulajdonképpen mi alapján is állapítható meg nyelvi egy ilyen határátlépés. A stuttgarteri Hölderlin-kiadás II/2. kötetének szövegkritikai apparátusa ennél fogva részben eljutott egy olyan pontra, ahol azt, amit az ötvenes, hatvanas és hetvenes évek társadalmának projekciója már nem tudott többé „egészséges” nyelvként elfogadni, inkább elrejtette,

mint felfedte – legalábbis addig, mígnem a frankfurti Hölderlin-kiadásban 1976-ban megjelent elégiakötet, melyet D. E. Sattler és Wolfram Groddeck adott ki, először mutatott rá, milyen spekulatívak és experimentálisak tudtak lenni a Hölderlin-kéziratok. Beißner rosszul megalapozott, stratégiai antedatálásait most – egy olyan eljárás, amelyet különösen Sattler alkalmazott gyakran – éppúgy rosszul megalapozott, stratégiai későbbre datálások követték. Az, aki mindkettőt névértékén veszi és átsiklik azok felett az immanens következmények felett, amelyek az anyag lehetséges megjelenítése számára adódnak, csak azt bizonyítja, hogy nem tanult meg bánni a két, maga nemében mérvadó kiadással.

*

Ha egyszer zárójelbe tesszük azokat a sajátosságokat, amelyeket a számítógép az aktuális szövegek írásának vonatkozásában magával hoz, és eltekintünk az olyan alkotásoktól is, mint amilyeneket például Goethe (írói) szelleme hozott létre – a másolatoktól és a diktált szövegektől –, akkor az újabb irodalom hagyományozása egyrészt nyomtatványokra, másrészt pedig autográf kéziratokra osztható fel. Az autográf kéziratokat, amennyiben nem azonosak a tisztázatokkal, *vázlatoknak* nevezem, miközben közömbös, hogy ezek a vázlatok messze előrehaladott, vagy még csak egészen kezdeti állapotban vannak-e. Egy vázlat maga még semmiképpen sem szöveg, és nem is tartalmazza (ahogy ezt el szokták képzelni) a szöveget; a köznyelv is tökéletesen idomul ehhez a helyzethez azzal a szóhasználattal, hogy „valaki *egy szöveget* dolgozik” és a tranzitív-teleológiai megfogalmazással: „írni *egy szöveget*”. Alkotásesztétikai szempontból a szöveg az írás végző célja; létrejöttét megelőzően az írás csak efelé tart.

Ha a kéziratvázlatok több vagy kevesebb alá- és fölírást, betoldást, húzást, visszaállítást, eldöntetlenséget és eldönthetlenséget, röviden tömördek rendtelenséget tartalmaznak, akkor a vázlat szövegtől való különbségében megmutatkozik, hogy az utóbbi fogalma elsődlegesen egy rendező és elrendezett egységet feltételez. A *költői* szöveg – ez jelöli ki az egység mozzanatát az irodalom fogalmában – topológiai megalkotottságánál fogva szigorúan lineárisan elrendezett, egy betű áll a másik mellett, csak a formai egységek (bekezdés, fejezet stb.) sorának jelölése által

megszakítva, és ez éppenséggel ott érvényes, ahol a modernség irodalmi szövegei a szövegiséggel és a lineáris renddel magával játszanak (a modernség ebben az összefüggésben már korán elkezdődik, nagyjából Cervantesszel vagy legkésőbb Sterne-nel). Ez a játék csak addig működik, míg az alapvető lineáris struktúra elfogadott.

Természetesen ezzel semmiképpen sem állítjuk azt, hogy a szöveg olvasása is lineárisan halad. Épp ellenkezőleg: ez ki van zárva, mivel minden olvasás az előre- és visszautalásoknak a megértés ösvényein keresztül ütemezett térben mozog. A szövegek inkább mindig is folyamatszerűen és dinamikusan tárulnak fel az olvasásban és az olvasással – és aki kíváltképpen amiatt érdeklődik a „szöveggenézis” iránt, mert csak ebben lokalizálódik az a dinamika, melynek a szöveg híján van, az figyelmen kívül hagyja az költői szövegek immanens reflexivitását és mozgalmasságát genézisük innenső és túloldalán. Nem a szöveg hiányos dinamikája miatt kellene érdeklődni a létrejötte iránt, hanem azért, hogy a szöveg előállításának immanens logikája éppen a szöveg immanens logikájával való különbségében érthetővé váljék.

A költői szövegek konstitutív sajátossága ebben az összefüggésben, amit először az aristotelési *Poétika* a *mythos* tárgyalásakor fogalmi általánosságban kidolgozott: egy költői szöveg kezdete, közepe és vége meghatározott, *önmagában dinamikus reflexiós viszonyban* áll egymással; minden a maga helyén van és nem helyettesíthető (helyettesíteni azt jelentené, hogy egy másik szöveggel volna dolgunk). Itt, a vázlatokkal ellentétben, kizárt a paradigmatiszmaszintű kombinatorika.

Nyilvánvaló, hogy a „szöveg” ebben a köznyelvhez közeli értelemben a nyomtatott szöveggel azonos. A mozgatható nyomdabetűvel való nyomtatás felfedezése sajátos technikája révén és a nyomtatott könyv esetében megszigorított sor- és betűtávolság-szabályozás révén valóban még nyilvánvalóbban kiemelte a szövegre jellemző mozzanatokot. A nyomtatásból mindenesetre kevéssel annak bevezetését követően szabályokat vannak le a kéziratok elrendezésére vonatkozóan, amelyek ennek textuális karakterét külön kiemelik. Legyen elegendő csak arra utalni, hogy Hieronymus Hornschuch 1608-ban latinul, 1634-ben pedig német fordításban megjelent *Orthotypographia* című munkájában explicit módon szerepel az a követelmény, miszerint szigorúan ügyelni kell arra, hogy

a kézirati korrektúrák a nyomási mintában ne nyomakodjanak be a sor lineáris raszterébe: „így a szövegtestben semmiféle emendációt sem szabad a sorok fölött vagy alatt elhelyezni, hanem a szélén kell feltüntetni őket jól olvasható betűkkel”.⁵

A nyomtatás bevezetésével együtt járó szövegiség legáltalánosabb külső ismertetőjegyeinek erőltetése azonban semmiképpen sem jelenti azt, hogy a „szöveg” önmagában mindig „nyomtatott szöveggé” gondolható el; már történetileg is problémák merülnének fel egy ilyen feltételezéssel, mivel ez kizárná azt, hogy a Gutenberg előtti íráshagyományozás a szöveg horizontjából egyáltalán elemezhető és leírható legyen – ami teljesen nyilvánvalóan ostobaság lenne. A nyomtatás mint a megszemenően szabványosított íráshasználat technikája nem hozott semmi alapvető újdonságot azt illetően, hogy mit is gondoljunk a szövegről. Ugyanakkor a sedés révén mindenképpen sikerül tökéletesítenie azokat a feltételeket, amelyek lehetővé teszik a szöveg hangos felolvasását. Minden szöveg (akár aktualizált, akár nem) tartalmaz egy visszautalást a szóbeli előadásra. Éppen ezért lehet minden szöveget az őt hordozó sajátos anyagiságról leválasztani, és – éles ellentétben a vázlatok sajátosságával – mégis mindig ugyanaz marad (egy Word-fájl tartalma az *Open Office*-ban). Goethe műve, *Az ifjú Werther szenvedései* ugyanaz a szöveg marad, akár egy kortárs fraktúrában, akár egy klasszicisztikus antikvában, akár felolvasva. A szövegek ennél fogva – hangozzék ez mégoly paradoxul, sőt mi több, botrányosan – fogalmuk szerint nem rendelkeznek variánsokkal. Amiket így nevezünk, azok más rokon szövegeknek az alkotórészei.

A szövegnek abból a potencialitásából, hogy hangosan elő lehet adni, megmagyarázhatók a szöveg fent kiemelt külső mozzanatai. Különösen a jelek egymásra következésének szigorú linearitása egyenes következménye az előadhatóságra való visszautalásnak, és az az alapelv, miszerint egy költői szövegen belül minden *maga* helyén áll, közvetlenül arra a körülményre vezethető vissza, hogy egy meghatározott időegységen belül mindig csakis egy (és nem egy másik) dolgot lehet kimondani. Itt min-

⁵ Hieronymus HORN SCHUH, *Orthotypographia*. *Das ist: Ein kurtzer Unterricht für diejenigen die gedruckte Werck corrigieren wollen; [...]*, Leipzig, 1634, 35.

denképpen gondolni kell az antik hagyományozódásra: ennek közvetítése főleg a diktálás intézményén keresztül történt.⁶

Ahhoz a félreértéshez, miszerint a szöveg automatikusan nyomtatott szöveg, csatlakozik a következő: ami ki van nyomtatva, az már automatikusan szöveg. Maguk a szerző életében jóváhagyott nyomtatott példányok is tartalmaznak nyomtatási- és tágabb értelemben közvetítési hibát, a szűrők sokaságán futnak keresztül, a kiadó, a nyomda, a lektorálás stb. szokásrendjének megfelelően. Ennél fogva minden esetben szükségük van a emendációkat lehetővé tevő kritikai átvizsgálásra, és csak ennek a kritikai tevékenységnek a terméke érdemli meg a „szöveg” elnevezést. A szöveg ennél fogva mindig már *konstituált* szöveg, akarom mondani, a kritikai recepció révén előállított egysége az irodalomnak; és a naiv elfogadása annak, ami a rendelkezésünkre áll, itt is, mint mindenütt, már egyáltalán nem helyénvaló, ha tudományról van szó. Ahogy az *Új ügyvéd* már említett példája élesen rávilágít, igazán okunk van arra, hogy bizalmatlanok legyünk a származtatott újabb kiadásokkal szemben. Mit akarunk egy ilyen reflektálatlan szövegbázison értelmezni? Akkor már észszerűbbnek tűnik számomra egy barthes-i Balzac-továbbszövésbe való merész belegabalyodás, amennyiben az legalább rendelkezik saját önkényességének artikulált tudatosságával.

*

A szövegfogalom javasolt szituálásából néhány érdekes következmény adódik. Először is helytelennek tűnik számomra – hogy itt csak két jelentős példa alapján mutassam be ezt – mondjuk a Hölderlini vagy a karkai kézirati hagyaték zöméről mint szövegekről beszélni. Kafka és Hölderlin autográfjai esetében majdnem kivétel nélkül olyan vázlatokról van szó (ha eltekintünk attól a speciális esettől, mint a Hölderlini *Békeünnep* vagy a *Patmos* tisztázata), amelyek semmiféle szövegstátusra nem tartanak igényt. Nem lehet őket egyszerűen előadni, hacsak nem bízunk meg tömérdek beszélőt, akik egy színpadi felolvasás során az eldöntetlenségeket például szimultán, a visszaállításokat pedig kánonban adják elő stb.

⁶ Vö. az egész összefüggéséhez Paul SAENGER, *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford University Press, Stanford, 1997.

Vázlatokból szövegeket létrehozni hasznos lehet ugyan egy kezdeti megértés kialakítása szempontjából – és biztosan egyik szükséges feltételét képezi a hangoskönyvek előállításának. Kevésbé hasznos viszont az ilyen módon létrehozott és helyrehozott szövegeket a szerzői név zászlaja alatt újtjukra bocsátani, majd irodalomtudományosan a szöveginterpretáció vagy -magyarázat konvencionális, vagy tőlem akár barthes-i értelmében megközelíteni, ami elvétí a hagyományozott szöveg komplexitásának fokát – akkor már tulajdonképpen arra az álláspontra is lehetne helyezkedni, hogy Kleist *Herrmann csatáját* elsődlegesen Peymann* meghúzott változata alapján kell értelmezni.

Hogy a vázlat-kéziratok értelmezése ez idáig még mindig hírhedten alulfejlett, nem sokat jelent; köztudott, hogy az élet (és nem csak a tudományos élet) más területei is megművelésre várnak, mivel azokat a problémákat, amelyekkel szembesülünk, kikerüljük. Egy olyan tudománynak azonban, amely tartósan félretolja anyagbázisának gazdagságát, nagy valószínűséggel csak szerény kilátásai lehetnek a jövőre nézve. Gazdaságilag sem lehet ésszerű óriási intellektuális és anyagi ráfordítással részletszegény, sőt a részletekről megfelelő kritikai kiadásokat létrehozni, amelyeket az értelmezés bajnokai az értelmezési bázis oldaláról érkező leheletnyi ellenállásra vagy néha egyszerűen csak tudatlanságból cserbenhagynak a konvencionális szövegkiadók javára, mint a Seuil vagy a Pléiade (itt inkább nem nevezek meg egyetlen német kiadót sem).

*

A vázlatok is és a szövegek is átléphetnek egy műösszefüggésbe, és pedig egy egyedi műébe és egy életműébe is. Az a jellegzetes ebben az esetben, hogy a vázlat, a szöveg (és kiváltképp a szövegcsaták) magától nem igényelheti és nem is szavatolhatja önmaga számára azt, hogy egy mű vagy egy életmű része legyen. Íróasztalhoz ülni azért, hogy megírjunk egy szöveget, teljesen értelmes és lehetőség szerint teljesíthető vállalkozás; ugyanezt tenni azért, hogy egy művet alkossunk, némiképp értelmetlen igény. A hatástörténetet (vagy annak kimaradását) nem lehet átugrani. Másképp fogalmazva: a mű az irodalomesztétikai valóságnak az a produktuma,

* Claus Peymann, német rendező 1982-ben színre vitt Kleist-előadására utal a szerző.

amelybe *hatást gyakorolva* beleértelmeződik a szöveg és a vázlat megalkotása és befogadása. Mű és hatástörténet kölcsönösen, csak a történelem menetében teremtik meg egymást.

Hogy egy nyomtatott vagy kézírással teleírt papír, egy halom betű valóban *hat-e* az irodalmi mezőben, az ebben az esetben – mint minden siker – egyáltalán nem látható előre; és ha először nem Hellingrath, akkor Beißner és Sattler fogtak volna hozzá, hogy a Hölderlin által hagyományozott lapokból kiadást hozzanak létre; ha Max Brod nem vette volna a fáradságot, hogy Kafka regényvázlatait, mintha csak regények volnának, a lezárásra tekintettel sajtó alá rendezze, és ha egy irodalmi nyilvánosság nem viszonyult volna receptív módon ezekhez, akkor Kafka és Hölderlin *művei* mint olyanok valószínűleg soha nem bontakozhattak volna ki e sajátos hatástörténetükben.

Már önmagában véve is tanulságos, hogy az irodalom területén a *műkritika* terminusa hiányzik, létezik viszont szöveg- és irodalomkritika. Ha a szövegkritika a szövegkonstitúció és a megfelelő vázlatmegjelenítés során a közvetlen hagyományozódáson alapul, akkor az irodalomkritika azzal a (teljes mértékben kérdéses) igénnyel lép fel, hogy megítélje, vajon a szövegekből művek lehetnek-e vagy sem. Ezzel szemben műkritika rendszerint nem jön létre, és itt minden további nélkül érvényes Goethének az a belátása, amelyet von Müller kancellárral való beszélgetése során fejtett ki 1822. június 11-én: „Egy könyvet, amelynek nagy hatása lett, tulajdonképpen többé már nem lehet megítélni.” Szerzők, akik elhatározzák, hogy műveik hatástörténetét úgymond saját kezűleg fogják irányítani vagy akár korrigálni (különösen kidomborodik ez például Goethe „ultima manus szerinti” kiadásának vagy Nietzsche *Ecce Homójának* esetében), saját árnyékukat hajhásszák, vagy megpróbálnak ott árnyékot vetni, ahol (még) egyáltalán nincs fény.

Csak elvétve akad kivétel a műkritika lehetetlensége alól, és pedig mindig akkor, ha egy új kritikai kiadás újonnan felteszi a mű anyagi alapjaira (vagyis a vázlatra és a szövegre) vonatkozó kérdést, mind az egyes művek, mind az életmű összefüggésében. Ezzel a kérdéssel egyszersmind a mű is egészében újként fekszik a vizsgálópadon (Giorgio Colli és Mazzino Montinari Nietzsche-kiadása itt talán a legsokatmondóbb példa). Még az ilyen kiadások sem képesek megválaszolni ezt a kérdést, ahogy

a szövegkiadói tevékenységnek egyébként is csak negatív és kritikai módon van valamiféle köze a műhöz. A mű semmiképpen sem egy „kiadói egység”, ahogy Siegfried Scheibe ezt 1971-ben irányadóan megpróbálta megfogalmazni, és legkevésbé sem olyasvalami, mint a kiadás egy végső fogalmi horizontja.⁷ Hogy egyáltalán ilyen elképzelésre lehet jutni, abban annak a körülménynek van alapvető szerepe, hogy a kiadók a művek anyagi alapjaira ténylegesen először csak ugyanezeknek hatástörténete révén figyelnek fel, és ezáltal arra csábulnak, hogy a kettőt egymással összekeverjék. A kiadói munka és a szövegkritika egyik alapvető pontja ezzel szemben abban áll, hogy távolságot tartsunk a hatástörténet minden formájától – azzal a sajátos szándékkal, hogy ennek alapját (a szöveget és a vázlatot) megfelelően bemutassuk. Lehetséges (de nem szükségszerű), hogy a korábbi mű számára ez a távolságtartó megjelenítési folyamat teljesen katasztrofális következményekkel jár.

Tanulságos végül ebben az összefüggésben egy pillantást vetni a zenetudományra. Ennek kritikai kiadásai korántsem műveket tesznek közzé; a műveket, egyszerre viszonyulva afirmatíván addig kibontakoztatott műkarakterükhöz és továbbépítve hatástörténetüket, függetlenül minden kiadói munkától, sokkal inkább *előadják*. *Kiadni* ezzel szemben kizárólag kottákat és azokhoz készült vázlatokat szoktak. Kottákat mint *opus I-t* stb. kiadni – ahogy ez az ifjú Beethoven napjaitól általánosan elterjedté vált – ígéret, remény, igény és egyben zálog is. Ennek a hivalkodó aktusnak az elemzése azonban a zenetörténet, a zeneszociológia, a jogtörténet és – mivel ennek tömlője közismerten óriási – általában véve a kultúratudomány feladata. A tudományos kiadásnak és a szövegkritikának viszont ezzel mindig csak nagyon távolról lesz dolga.

Fordította Krupp József

⁷ Siegfried SCHEIBE, „Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe” = *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, szerk. Gunter MARTENS – Hans ZELLER, Beck, München, 1971, 1–44, itt 16. Kritikusk Scheibének ezzel a tézisével szemben Gunter MARTENS tanulságos gondolatai is, „Das Werk als Grenze. Ein Versuch zur terminologischen Bestimmung eines editorischen Begriffs”, *editio* 18 (2004), 174–186. Az okok, amelyek miatt nem tudok csatlakozni ennek a tanulmánynak a terminológiai következtetéseihez, sokrétűek. Tekintettel a műfogalomra itt csak megerősíthetem, hogy a mű és a hatástörténet összefüggését Martens nem vette figyelembe. Scheibe árnyéka, amely alól Martens egyébként szuverén módon kivonja magát, itt még mindig erős hatást gyakorol rá.

Bibliography

Roland REUSS, „Szöveg, vázlat, mű”, ford. KRUPP József = *Metafilológia 1.*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció Kiadó, Budapest, 2011, 360–373.

Roland REUSS, „Text, Entwurf, Werk”, *Text.Kritische Beiträge* 10 (2005), 1-12.