

Szövegek társadalmivá tétele

author: Jerome J. McGann

Jerome J. MCGANN, „Szövegek társadalmivá tétele”, ford. DANYI Gábor = *Metafilológia 1.*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció Kiadó, Budapest, 2011, 62–80.

JEROME J. MCGANN

Szövegek társadalmivá tétele

[1.]

Tizenegy évvel ezelőtt G. Thomas Tanselle textológusok számára készült, nagy hatású esszét tett közzé *The Editing of Historical Documents* (Történeti dokumentumok kiadása) címmel. Ez a tanulmány a történeti szövegkiadás háború utáni gyakorlatának kemény, habár barátságos kritikájaként íródott. Tanselle amellet érvelt, hogy a történeti szövegkiadás általában a szöveg természetének nem elégséges megértésén alapult. E tekintetben Tanselle szerint a történeti szövegkiadás számos kiváló vállalkozása messze elmaradt azok mögött a hasonló vállalkozások mögött, amelyekbe az irodalomtudósok fogtak. A probléma az volt, hogy irodalmár kollégáikkal ellentétben a történész szövegkiadók túlságosan is „hajlamosak voltak elhanyagolni a fizikai formát, amelyben az őket magukat éltető bizonyíték megőrződött”.¹

Ez az ítélet minden bizonnyal meglepetésként érte a legtöbb történeti szövegkiadót, mivel a számukra legfőbb anyag természete – annak dokumentumjellege – arra kényszeríti őket, hogy olyan módokon szembeüljenek a szöveg fizikai mivoltával, ahogyan azt sok irodalmár szövegkiadó nem tapasztalja meg. Tanselle azonban rámutatott, hogy a történeti szövegkiadók túlzottan beavatkoztak a kiadandó dokumentumokba, megfontolatlan és gyakran ellentmondásos erőfeszítésekkel változtatva a szövegeken azért, hogy hatékonyabb vagy hozzáférhetőbb módokon adhassák át az anyagot.

¹ Tanselle itt jóváhagyólag idézi Nicolas Barker szavait. Lásd G. Thomas TANSELLE, „The Editing of Historical Documents”, *Studies in Bibliography* 31 (1978), 1–56. Lásd még: Uő, *Selected Studies in Bibliography*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1979, 454 [a következő idézeteket lásd 495–497].

Manapság kevesen – s én bizonyára nem vagyok köztük – vitatnák Tanselle kifogását, mely szerint a szövegkiadóknak a legnagyobb tisztelettel kellene viseltetniük a dokumentumok fizikai integritása iránt. Mostani mondandóm túlnyomó része is Tanselle javaslatából bontható ki. De mivel Tanselle esszéje a kézirat alapú anyagok kiadására fókuszált, az irodalmár szövegkiadókat foglalkoztató problémák tanselle-i bemutatása is félrevezető lehet.

Elméleti érvelésének lényege annak hangoztatásán alapul, hogy nem kellene éles megkülönböztetést tenni a történeti és irodalmi szövegekre alkalmazott szövegkiadói irányelvek között: „Nem lehet világos határvonalat húzni azok között az írások között, amelyek az »irodalom« körébe tartoznak, és azok között, amelyek nem”, mondja Tanselle, majd különféle példákkal hozakodik elő, amelyek – a maguk módján – mind nagyon lényegre törőek. Aztán hozzáteszi, hogy „egy megkülönböztetést azonban szükséges tenni, nem az irodalmi és a történeti anyagok között”, hanem „kiadásra szánt művek és magániratok” között. Tanselle – ötvenhat oldalas dolgozatában – mindössze egyharmad oldalt szentel e fontos dolog tárgyalásának, majd kijelenti, hogy „ez nem az a hely, ahol megvizsgálhatjuk” az általa tett megkülönböztetést. „A lényeg itt – jegyzi meg – az, hogy szembeállítsuk ezt a helyzetet [azaz a megjelentetés illetékeségi körébe vont szöveget – J. J. M.] egy tőle nagyon különbözövel, amely a magánjellegű dokumentumok számára áll fenn”.

Amikor Tanselle visszautasítja a történeti és az irodalmi dokumentumok – információ átadására szolgáló és esztétikai művek – közötti különbségtételt, elmélyíti a szakadékot saját maga és az olyan szövegteoretikusok között, mint Hershel Parker. Parker – ebben biztos vagyok – tudatában van annak, hogy egy történeti munkát létre lehet hozni vagy meg lehet vizsgálni esztétikai horizonton is. Edward Gibbon *Decline and Fall** című műve alighanem legalább annyira műalkotás, mint amennyire történeti mű. Ugyanannyire tisztában kell lennie azzal is, hogy az irodalmi művek mindig szolgálnak történeti információval. Parker – akár csak Aristotelész – mégsem akarná lerombolni a különbségtételt e két fajta mű között, mivel azok megtestesítik a különbséget az írás tényyszerűség

* Edward GIBBON, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–1788).

és információ mellett elkötelezett, illetve másfelől az alkotásnak szentelt formája között.

Vagyis a történelem és az irodalom intencionalitásuk irányvonalai szerint különböznek egymástól. Miután ez a helyzet, Parker munkájában szenvedélyes elkötelezettséget találunk az irodalmi szándék témája mellett. Amikor Parker ragaszkodik ahhoz, hogy az irodalmi művek kiadóinak a lehető legtöbb esetben vissza kellene térniük a szerzői kéziratokhoz, ezzel azt a vágyát fejezi ki, hogy a szöveg helyét annak autorizáló forrásához a lehető legszorosabb viszonyban határozza meg. Az irodalmi mű ugyanis innen nézve kreatív kifejeződése egy individuum jelentés- és rendkeresésének. A tudományos szövegkiadó feladata, hogy amennyire lehetséges, tisztázza az alkotó tevékenység művészi folyamatát, mivel ez a folyamat *maga* az irodalmi mű, akár úgy tekintünk a műre, mint (információs) jelentéshordozóra, akár úgy, mint (esztétikailag) alkotó eseményre.

Ráadásul, ha Parker – Tanselle-lel szemben – fenn is tartja a világos különbségtételt történeti és irodalmi mű között, megfordítja Tanselle szövegelméleti különbségtételét a magániratok és a nyilvános (a mi körünkben rendszerint nyomtatott) szövegek között. Tanselle annak jelét látja ebben a különbségtételben, hogy bizonyos szövegek (jellegzetesen a „kreatív művek”) széleskörű elterjedésre és egyfajta ikonikus tökéletességre törekednek, míg más szövegek (rendszerint a magándokumentumok) nem. Parker számára azonban a nyomtatáson keresztül történő elterjedés kérdése másodlagos – ha nem lényegtelen – a művészi kreativitás elsődleges kérdéséhez képest.

Éppen ezért Parker mellett érvel, hogy Fredson Bowers és Tanselle összezavarodtak az intencionalitás kérdésében. Zavarodottságuk leginkább abban mutatkozik meg, hogy milyen értékkel ruházzák fel az úgynevezett eklektikus szövegkiadást. Ennek irányvonalai mentén lefolytatni egy kiadási procedúrát, Parker számára legjobb esetben is azt jelenti, hogy kockáztatunk – legrosszabb esetben pedig biztosítunk – egy elégtelen végeredményt. Az eklektikus szövegkiadás természeténél fogva *nem* egy különálló szerzői alkotás, hanem egy, a szövegkiadó által elképzelt, poliglott képződmény. Sőt, ha az eklektikus szövegkiadás inkább a mű egy nyomtatott változatán alapul, mint egy szerzői kéziratos változat,

az eredmény az lesz, hogy még jobban eltávolodunk attól a pillanattól, „amikor a művész a leginkább ellenőrzése alatt tartotta” saját munkáját.²

Azért részletezem itt ezeket a dolgokat, hogy e nagy hatású vita keretei között helyezzem el az érveimet. Ezért a következőkben azt kell megpróbálnom kifejtetni, miért tartok Parkerrel (Tanselle-lel szemben) a történeti és irodalmi művek közötti különbségtétel fenntartásának ügyében, és miért támogatom Tanselle-t (mintegy Parkerrel szemben) abban, ahogy ő látja a magánjellegű és a nyilvános dokumentumok közötti különbségtételt. Az irodalmi műről és ennél fogva arról alkotott nézetem, hogy miként lássunk hozzá ezeknek a műveknek a kiadásához, a különbségtételeknek ennek a párosán alapszik. Ezek a megkülönböztetések rávilágítanak az irodalmi szövegek központi helyzetére a textuális állapot megértésének vonatkozásában.

2.

A szövegkiadás procedúrájának legtöbb kérdésében sem Parkerrel, sem Bowersszal vagy Tanselle-lel nincsen nézeteltérésem. Úgy veszem, hogy mindannyian egyetértünk abban, hogy egyetlen tudományos szövegkiadás sem folyhat anélkül, hogy ne venné számításba az összes releváns szöveget, és ne állítaná fel azok genetikai vagy oldalági kapcsolatait. Azzal is egyetértünk, hogy minden ilyen információt elérhetővé kell tenni azon olvasók számára, akik mind a kiadás jellegét, mind a végrehajtásának kielégítő voltát meg kívánják ítélni. Más technikai kérdésekben azonban eltérően vélekedünk. Például nem értünk egyet az alapszöveg megállapításának kritériumában; különbözőképpen, de ugyancsak más véleményen vagyunk az alapszöveg-kiadás (úgy mond, „eklektikus” szövegkiadás) helyénvalóságát illetően a különböző szövegfajták esetében.

De nem ezeket a kérdéseket szándékozom itt megvitatni. Inkább két olyan témát akarok megvizsgálni, amelyek megvilágítják azt, ahogy én közelítek az irodalmi művek kiadásához. Az első a többszörös művészi

² Hershel PARKER, *Flawed Texts and Verbal Icons. Literary Authority in American Fiction*, Northwestern University Press, Evanston, 1984, 49.

intencionalitás kérdésével foglalkozik. A második a dokumentumszerű anyagok esztétikai dimenzióját tárgyalja.

Az irodalomtudomány porondján a kortárs szövegelmélet (amint azt az előző fejezetben láttuk)* a szerzői intenciók eszméjére alapozott. Természetesen senki sem tagadja a szerzői intencionalitás valóságát vagy fontosságát a szövegelmélet problémája vagy a szövegkiadói módszer számára. A szóban forgó kérdés az, hogy a szerzői intenció fogalmát mennyire korlátlanul kell felfogni, *amennyiben irodalmi művek kiadását érinti*. Parker számára az egyetlen kritérium, amelyen az irodalmi szövegkiadói vállalkozásnak alapulnia kell, a szerzői intenció kritériuma. Ráadásul Parker minden irodalmi mű esetében feltételezi az alkotás ideális folyamatát. Ez a folyamat sokféleképpen elterelődhet vagy elváltozhat a szerző vagy számos más szereplő által. A kiadó feladata, hogy utat vágjon ezeken az eltéréseken és elváltozásokon keresztül, hogy olyan tisztán, amennyire csak lehet, feltárja az eredeti művész alkotói intencióját.

Bowers és Tanselle ugyancsak a szerzői intenció fogalmára alapozzák a maguk kiadáselméletét. De mivel ők észlelik az irodalmi művek keletkezésében a többszörös szerzői intenció jelenlétét, megkísérelnek kompromisszumokat kötni a szövegtanúk sokfélesége által nyújtott opciók között. Ezek a kompromisszumok jelennek meg eklektikus kiadásként, amely egy alapszövegből felépített kiadói konstrukció. Ez az alapszöveg akkor válik „eklektikussá”, amikor a szövegkiadó, miután megvizsgálta a lényeges dokumentumokat, más szövegtanúkból származó olvasatokat vezet be, amelyeket úgy ítél meg, hogy nagyobb autoritást mutatnak, mint az alapszövegé.

Parker azért kritizálja az eklektikus megközelítést, mert az sérti a művészi integritásról alkotott elképzelését. Számára az alkotó folyamat a művész lelkesültsége a rendért, amelyet nem lehet eléggé megközelíteni, ha a szövegkiadó ésszerűen levezetett kompromisszumokra törekszik. Akkor sikerül a legkevésbé, ha a szövegkiadó egyenlő autoritással ruházza fel a nyomtatott és kéziratos anyagokat. Ebben a helyzetben Parker leértékeli a nyomtatott szövegeket, mert azok nem képesek megtestesíteni a művész víziójának integritását – túl sok egyéb szereplő vesz részt egy

* Jerome J. McGANN, *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton, 1991, 48–68.

ilyen mű létrehozásában. A szövegkiadó munkája, hogy kimenekítse a művet az egymással konfliktusba kerülő és másodlagos autoritások és szereplők káoszából – beleértve a szerző saját másodlagos gondolatait is.

Az eklektikus szövegkiadók a maguk részéről némileg másképpen látják mindezt. Ahol Parker a rejtett teljességet elhomályosító véletlenszerűséget lát, ott az eklektikus szövegkiadó egyfajta textuális naprendszert lát, a gravitáció középpontjában álló híres „alapszöveggel”, amely körül megannyi textuális bolygó kering és létezik. Az „alapszöveg” a mozdulatlan pont a másodlagos vagy alárendelt szövegek sokféleségének keringő világában.

De tegyük fel, hogy a textuális állapot az egyik elképzelésnek sem felel meg. Példának okáért tegyük fel, hogy a textuális állapot Dante Gabriel Rossetti *The House of Life* című verssorozatának alakjában jelenik meg. Ez a mű, amint láttuk,* sokféle változatban keletkezett. Ezek némelyike genetikusan vonal mentén kapcsolódik egymáshoz, ezért ezeket úgy vehetjük, mint az elsődleges autoritáshoz tartozókat. De a változatok egyike nem ilyen kapcsolatban áll a többivel, és a mű másféle független egységekre törik szét a nagyobb változatok mindegyikén belül. Ezen kívül a mű mértékadó változata posztumusz szövegkiadói konstrukció, amelyet az arra vonatkozó döntésből kiindulva alkottak meg, hogy miként bánjunk a textuális lerakódások rendhagyó ötvözetével.

Ugyancsak ránk maradt számos Shakespeare-mű különféle változata – a leginkább ismert a *Lear király* –, és ez a szituáció nem csupán mindennapos a színpadi művek esetében, hanem ez a szabály. Manapság még a híres „rossz kvartók” fogalma is ingataggá vált, amelyet valaha a Shakespeare-rel való szövegkiadói bánásmód szilárdított meg. Sőt mi több, egyaránt jellemző, hogy a színdarabok szövegeiben mutatkozó változtatások a színházi társulat közös erőfeszítéseinek a következményei. A szövegek a közvetlen események nyomására változnak.

Charles Lamb igencsak művészi esszéi – amelyek vitán felül a prózavers mintapéldányai – egyvalamiként jelennek meg, amikor először teszik közzé őket a *The London Magazin*ban, és eléggé másvalamiként, amikor Lamb hozzáfog, hogy könyv formájában létrehozza őket. Yeats verseinek

* *Uo.*, 24–33.

a Cuala Pressnél megjelent kiadásai élesen különböznek azoktól a szövegektől, amelyeket a Macmillan kiadó jelentetett meg (majdnem ugyanabban az időben).

De semmi szükség rá, hogy tovább szaporítsuk a példákat. A probléma jól ismert. Hadd fejezzem be egy meglehetősen esettel, Ezra Pound *Cantos* című vállalkozásának utolsó közölt folytatásával, a *Drafts and Fragments** néven ismert szakasszal. Itt nem pusztán arról van szó, hogy szélsőséges meghatározatlanság uralja a szövegek állapotát. Még bajosabb az a már alaposan dokumentált tény, hogy Pound mellett különféle egyéb szereplők is részt vettek ennek a műnek a létrehozásában.³ Tisztában kell lenni azzal, hogy ez az eset csupán szélsőséges példája valaminek, amit újra és újra felfedezünk az irodalomtudományban. A hagyományos népdalok és énekek jellemzően a szövegek közvetítésének igencsak rendhagyó útvonalaival kereszttül jutnak el hozzánk. Ezekben az esetekben egyszerűen lehetetlen, hogy a „szerzői intenció” vagy a „szerzői ellenőrzés” bármely fogalmára alapozva próbáljuk kiadni a szövegeket.

Ezen változatok mindegyike, ahogy a *Lear király* két szövege vagy Tom Stoppard színdarabjainak sokféle változata is, természetesen eredményesen tanulmányozható az alkotó folyamat egyedi példájaként. Az irodalmi szövegek kiadásának fel kellene karolnia az erre irányuló kutatásokat. Az irodalmi mű mindazonáltal a természeténél fogva sokféle alkotó intencionalitást hoz mozgásba. Ezek az alkotómunka univerzumában keringenek – de nem valamilyen képzeletbeli és abszolút középpont körül. Inkább több különböző fajta mozgás révén, több strukturális fokon, és sokféle formális viszonyban forognak. A *poiésis* univerzumának legalább annyira nincs abszolút középpontja, mint annak a csillaguniverzumnak, amelyet a csillagászat segítségével feltártunk. Van azonban számos relatív középpontja, amelyekre saját megfigyelő aktusaink

* Ezra POUND, *Drafts and Fragments of Cantos CX–CXVII*, New Directions, New York, 1968. Magyarul részletek: Uő, *Cantos*, vál., ford. KEMENES GÉFIN László, Magyar Műhely, Párizs, 1975; Ezra POUND *versei*, vál. FERENCZ Győző, Európa, Budapest, 1991.

³ Peter Stoicheff abban az előadásában részletezte a *Drafts and Fragments* összetett történetét, amelyet a Yale és Beinecke könyvtárak támogatásával 1989 októberében a Yale Egyetemen, a Pound-szövegek kiadásának tárgykörében rendezett konferencián tartott. Az előadás a jelenleg nyomdában levő könyvének egy része. [A könyv azóta megjelent. Vö. *The Hall of Mirrors. Drafts & Fragments and the End of Ezra Pound's Cantos*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.]

terelik a figyelmünket. Az irodalom univerzuma társadalmilag generált, és nem létezik megszilárdult állapotban. Maguk a szerzők, *mint szerzők*, nem egyetlen identitással rendelkeznek; a szerző plurális identitás, és inkább hasonlít arra, aminek William James szerette nevezni az egészében vett emberi világot: multiverzumra.

Az irodalmi szövegek abban különböznek az információs szövegektől, hogy többszólamúak. Amíg a „zaj” mindig a romlás egy formája az információs csatorna számára, addig az irodalmi szövegekben ezt pozitív eredménnyel lehet kiaknázni. Művészeket érintő kérdésekben annál jobb, minél sűrűbb a leírás. (A művészet minimalista stílusai az elvonás és a hiány eljárásainak segítségével sűrítik a közlegeiket.) A sűrített szöveg olyan szintér, ahol virágzik a metafora és a metonímia (a coleridge-i „el-lentétes vagy disszonáns minőség”, és az „azonosság különbséggel”). Parker számára a sűrűség a művészek imaginatív forrásaiból származik, akik megbízható módon még annál is sokkal többet tesznek bele a szövegekbe, mint aminek a tudatában vannak. Parker „intenciója” döntő módon foglalja magába a tudattalan és a tudatolöttes hatalmas forrásait.

A sűrűséget azonban számos nem szerzői szereplő textuális jelenléte és tevékenysége is építi. Ezek a közreműködők lehetnek a művész kortársai – a leggyakrabban hivatkozott példák – vagy nem; ráadásul a közreműködőket olykor aligha lehet „egyénekként” elképzelni. Sapphó szövegei például sajátos erejük nagy részére töredékes állapotukból kifolyólag tesznek szert, és ugyanez áll a különféle népdalokra és énekekre, amelyek a szövegükben található töredéket és hiányokat aknázzák ki a költői eredmények érdekében.

Mind közül a legfontosabbak azonban, már ami a szövegek *aisthésis*-ét érinti, a közvetítés szakértői és intézményei, amelyek a kulturális befektetéseinket továbbadják nekünk. A szövegek ezekből a műhelyekből még gazdagabb és különösebb formákban kerülnek ki. Az olvasók néha tényleg panaszkodnak, hogy a kulturális továbbítók túlságosan beavatkoznak az eredeti szövegekbe, túl bonyolult és túl idegen módon segítik megjelenéshez őket – túl sűrűn és túlterhelten. Kétségtelenül van jó néhány ügyefogyott és reménytelen beavatkozás. De ki mondhatja meg biztosan, melyek ezek? Ezenkívül az „irodalmi” művet, annak textuális állapotában, nem arra szánják, hogy transzparens legyen, és nem arra

tervezték, hogy üzeneteket hordozzon. Ezekből a művekből ki lehet ugyan venni üzeneteket, de mindig és kizárólag az egyszerűsítés és a kisebbítés aktusain keresztül. Így a kritikusok és tudósok kísérteties alakjában megjelenő olvasók számos hangot hallanak az általuk tanulmányozott szövegekben. Ahogy Alfred Tennyson tengere, mindaz, ami irodalmi, sok ilyen hanggal „zendül”.^{*} Miközben így tesznek és léteznek, a szövegek a legteljesebb módon jelenítik meg szövegiségük tulajdonságait.

3.

A „szöveg” szót eddig úgy értettem, mint amely minden szinten a nyelvi értelemben vett szöveget jelöli, a verbális eredményt (az egyszerű betűk és a központozás jeleinek legelemibb formáitól egészen a legösszetettebb retorikai struktúrákig, amelyek az adott nyelvi eseményt alkotják). És ha gyakorlati célból egyet is értünk azzal, hogy a „szöveg” szakkifejezést erre a nyelvi jelentésre korlátozzuk, nem lehet nem észrevenni, hogy az irodalmi művek jellegzetes módon más eszközökkel is biztosítják a hatásukat, nem csupán nyelvekkel. Minden ránk maradó irodalmi mű érzékelési kódok kettős spiráljának kiaknázásával működik: egyfelől nyelvi kódokéval, másfelől könyvészeti kódokéval.

Utóbbit egyszerűen azáltal ismerjük fel, hogy *ránézünk* egy középkori irodalmi kézira – vagy William Blake ugyanígy díszített szövegeinek bármelyikére, amelyek a technikai sokszorosítás korszakával dacolva készültek. Vagy Emily Dickinson költeményeinek kéziratos könyveire vagy leveleire. Ezen esetek mindegyikében a „dokumentum” fizikai vonásai esztétikai funkcióba kényszerültek, az „irodalmi mű” részévé lettek. Vagyis az efféle irodalmi művekben teljesen összeomlik a fizikai médium és a fogalmi üzenet közötti különbségtétel.

Rengeteg hasonló példát tudnék hozni azon művek köréből, amelyek a nyomtatás intézményei által kifejlesztett előállítási mechanizmusokon kívül jöttek létre. A legnyilvánvalóbbak például azok az ornamentális szövegek, amelyeket olyan írók állítottak elő, mint William Morris, de

^{*} Vö. Alfred TENNYSON, „Odüsszeusz” = SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink*, I., *A költő kisebb lírai versfordításai*, Osiris, Budapest, 2002, 501.

ugyanerről szólnak a Whitman, Yeats, William Carlos Williams és Pound által kiadott könyvek is – hogy csak a legnyilvánvalóbb példákat említsem. Kevésbé feltűnők, de nem kevésbé jelentősek Dickens és Thackeray regényei, vagy a 19. század során született folytatásos regények – ezekre hamarosan kitérek. Ha Tanselle nem is tudott egykönnyen különbséget tenni történeti és irodalmi mű között, a fenti esetek mindegyikében ugyanolyan bonyolult döntésre jutni a dokumentumszerűség és az irodalmiság ügyében. Ezeknek a nyomtatott szövegeknek a fizikai kiállítása esztétikai célok szolgálatára hivatott.

A szövegelmélet és a szövegkiadás elmélete mindezidáig szinte kizárólag a nyelvi kódokkal törődött. Csakhogy eljött az idő, hogy elméleti szempontból jobban számot vessünk a másik kódoló hálózattal, amely az irodalmi művek dokumentum- és könyvészeti szintjén működik.

Nem mintha a tudósok ne lettek volna tudatában annak, hogy léteznek ezek a könyvészeti kódok. Egész egyszerűen elhanyagoltuk azt, hogy beolvassuk erről való tudásunkat a szövegelméleteinkbe. Coleridge *Rege a vén tengerésről* című művének bizonyára egyetlen kiadója sem venné fontolóra – ha inkább az 1816-os, mint az 1798-as szöveget választja ki közlésre –, hogy a híres széljegyzetek sorát bárhová máshová helyezze el, mint a mű margójára. A széljegyzeteknek *ott* kell lenniük, és nem lábjegyzetként vagy végjegyzetként elhelyezve, mert könyvészeti helyzetük önmagában is igencsak jelentésszerű. Akként elhelyezve, amik, a széljegyzetek fontos történeti utalást tesznek, amely a legmélyrehatóbb módon befolyásolja a művet. Hasonló történeti utalás működik a tintában, a betűtípusban és a papírban, amelyet William Morris használt a *The Story of the Glittering Plain* című művének első kiadásában (1891). Mindkettő irodalmi utalásokkal jár: az egyik a szöveges széljegyzetelés középkori konvenciójára utal, a másik a tipográfia és a könyvkészítés 15. századi stílusaira.

Tanselle érvelése szerint az irodalmi mű minden dokumentumszerű vagy könyvészeti aspektusa jelentésszerű [meaningful], és potenciálisan jelentős [significant]. Csakhogy Tanselle világos, gyakorlati belátása erről nem vezette őt arra, hogy elképzelje, hogyan kell beolvasztani az efféle anyagokat a szövegek és a szövegkiadás elméletébe. Valójában épp ellenkezőleg. Azt hiszem, nem azért hanyagolta el ennek megtételét, mert ki-

tartott a szövegkiadás eklektikus modellje mellett, hanem mert feleslegesen korlátozta nézőpontját az irodalmi jelentés folyamatait illetően.

Néhány további példa tisztázni fogja, mire gondolok. Az *Ulysses* kiadása körül folyó újabb vitákban a figyelem számos specializált, és nagyrészt a végrehajtást érintő kérdésre irányult (például az *Ulysses* kiadójának hibájára, hogy fénymásolatokból dolgoztak, ahelyett, hogy közvetlenül az eredeti dokumentumokból tették volna ezt).⁴ A kiadással kapcsolatos legfőbb kérdés azonban mindig ez volt: vajon Hans Walter Gablernek az 1922-es *Ulysses*-t kellett volna-e választania alapszövegnek ahelyett, hogy megpróbálja alapszöveggé (amennyiben ez a helyes kifejezés ebben a sajátos esetben) megkonstruálni azt az elméleti entitást, amelyet a kiadásában „folyamatos kézirati szövegnek” nevezett? Anélkül, hogy belebozsátkoznánk az ezzel járó technikai kérdésekbe, hadd jegyezzem meg egyszerűen, hogy John Kidd – Gabler fő kritikusa – eredetileg azért részesítette előnyben az 1922-es kiadást, mert ebben a könyvben felfedezett egyfajta, az oldalszámok egymásra következéséhez igazodó, bonyolult szimbolikát. Ha Joyce oldalszámozása szimbolikus rendben vonult fel, akkor ezt a tényt rögzíteni kell a kiadói rekonstrukcióban. Éppenséggel az *Ulysses* 1922-es lapszámozásának kellett volna megőriződnie a szöveg kiadása során.

Az *Ulysses* példájának emlékeztetnie kellene bennünket arra, hogy az irodalmi modernizmus számos kulcsfontosságú műve, különösképpen az 1930 előtt született művek, nagymértékben kiaknázzák a dokumentumszerű és könyvészeti anyagok jelölő erejét. Pound első harminc cantója, amelyek 1925 és 1930 között három kötetben jelentek meg folytatásokban, csak a legkiemelkedőbb példái ennek a modernista szövegeket jellemző ténynek. Rengeteg hasonló példát lehetne idézni számos modernista, szerte az európai–amerikai irodalmi színtéren tevékenykedő íróról.

A helyzet akkor sem változik, ha visszamegyünk az időben. Thackeray esete jól ismert és jellegzetes, a *Hiúság vásárának* példája pedig különösképpen sokatmondó. Az 1848-as első kiadásban maga Thackeray tervezte meg a hatvanhat díszített iniciálét és a nyolcvanhárom vignettát

⁴ John Kidd nemrégiben publikált *An Inquiry into Ulysses. The Corrected Text* című tanulmánya igen részletesen tárgyalja a kiadás ügyét ebben a tekintetben. Lásd *The Papers of the Bibliographical Society of America* 82 (1988), 412–584.

is – akárcsak, természetesen, a harmincnolc legfontosabb illusztrációt. A regénynek a szerző megjegyzéseivel fennmaradt kézirata megmutatja, hol akarta Thackeray megjelentetni a különféle metszeteket. A *Hiúság vásárának* legtöbb kiadása mégis teljes egészében kihagyja ezeket az anyagokat, még akkor is, ha azok világosan részt vesznek a könyv jelentésének struktúrájában. Gordon Ray például rámutatott, hogy miközben az írott szöveg „megválaszolatlanul hagyja a kérdést, hogy vajon Becky Sharp idézte-e elő Jos Sedley halálát vagy sem”, „addig a Becky Klytaimnéra alakjában való második megjelenését ábrázoló rézkarc több mint célzás arra, hogy Becky tette”.⁵ A Thackeray által a tizenkilenc különálló részből álló sorozatban (1847–1848) közölt szöveghez készített illusztrált borító ugyancsak félreérthetetlen esete annak, hogy a könyv grafikai anyagait a jelentés számára kódolták. Sőt, a regény nyolcadik fejezetében a narrátor megemlíti ezt a szimbolikus formatervet, és elmagyarázza annak jelentését.⁶

Textológusi nézőpontból nehéz lenne igazolni egy olyan Thackeray-kiadást, amely figyelmen kívül hagyja a mű dokumentumszintjén kezelt illusztráció dolgát. Ez a regény nem csupán a „világ legjobban illusztrált könyvei közé tartozik”, hanem éppannyira fontos „kísérlete a kompozit formának, mint Edward Lear *Book of Nonsense*” című műve (1846)⁷ – vagy, mint William Blake még híresebb „kompozit művészete”. Valóban, a regény alcímében Thackeray nyíltan felhívja a figyelmet saját kompozit művészetére: „Vázlatok az angol társadalomról tollal [azaz nyelvben – J. J. M.] és ceruzával [azaz rajzban – J. J. M.]”.*

Még Dickens esetében is ugyanezt kell mondani, noha nem ő maga tervezte saját illusztrációit, mint Blake, Thackeray és Lear. Dickens regényeinek szövegei ugyanígy kompozit művészeti alkotásokként keletkeztek, bár Dickens a tollat részesítette előnyben, miközben mások dolgoztak ceruzával. Az illusztrációs anyag jelentőségét mindvégig elismerték

⁵ Lásd Gordon N. RAY, *The Illustrator and the Book in England from 1790 to 1914*, The Pierpont Morgan Library – Oxford University Press, New York – Oxford, 1976, 75.

⁶ Lásd William Makepeace THACKERAY, *Vanity Fair*, kiad., bev. Geoffrey TILLOTSON – Kathleen TILLOTSON, Houghton Mifflin Co., Boston, 1963, xxii, 80. [Uő, *Hiúság vására*, ford. Vas István, Európa, Budapest, 1982, 103.]

⁷ RAY, *I. m.*, xxxix.

* Az alcím egyik magyar kiadásban sem szerepel.

Dickens műveinek mind tudományos, mind kereskedelmi kiadástörténete során.

Mit szólnánk az Alice-könyvek egy olyan kritikai kiadásához, amely kihagyja Sir John Tenniel rajzait? Az első Alice-könyv számára (*Alice Csodaországban*, 1865) olyan fontos volt Tenniel munkája, hogy az első kiadás rossz minőségű nyomása miatti tiltakozására teljes egészében visszavonták a könyvet.

E híres könyvnek valóban két különböző változata létezik: az a változat, amelyen Carroll és Tenniel együtt dolgozott, és amely 1865-ben jelent meg, valamint az a Carroll saját illusztrációival ellátott, tisztázott kéziratpéldány, amely Anne Liddell számára készült karácsonyi ajándékként, és amely végül 1886-ban jelent meg. A verbális szöveg és a dokumentumszerű anyagok mindkét esetben együtt lépnek működésbe az egységes irodalmi eredmény érdekében.

Nem is csak a szöveg és az illusztráció összekapcsolódását kívánom e mű esetében kiemelni. Mint ahogy Tennielnek az első kiadás rossz minőségű nyomása miatti tiltakozása jelzi, a mű teljes dokumentumszintjét úgy kell érteni, mint ami jelentést hordoz. Az a tény, hogy az egyik változatot publikációs eseményként fogták fel, míg a másikat kéziratos ajándékkönyvként, teljesen eltérő alapokra helyezi a két változat könyvészeti kódolását.

Az *Alice Csodaországban* két változata emlékeztethet bennünket megannyi 19. századi könyv, különösen regény, különböző változataira. A sorozatközlés volt uralkodó, ilyen vagy olyan formában, valamint az ehhez kapcsolódó publikációs mechanizmusok, amelyeket kölcsönkönyvtárhoz hasonló intézményekkel társítunk. Az írók a forgalmazási konvenciók e sajátos együtteseiben belül dolgoztak (bár térben és időben változnak, ilyen konvenciók mindig léteznek), az irodalmi eredmények – a megjelent könyvek – pedig ezen kódoknak megfelelően hordoznak jelentést.

Ráadásul a sorozatközlés különböző típusai álltak rendelkezésre. A heti rendszerességű közlés számára készült regényt, mint Dickens *Nehéz időkjé*t (1854),⁸ nem csupán másképp írták meg, mint azt, amely a havi megjelenés számára íródott (vagy egyáltalán nem sorozatközlésre);

⁸ A *Nehéz idők* heti folytatásokban jelent meg először a Household Wordsben, 1854. április 1-jétől kezdve, öt hónapon át. Ezt követően különállóan is megjelent.

másképp állították elő, és a jelentés másképp meghatározott könyvészeti struktúráin keresztül kerül az olvasó látóterébe. Vagy vegyük szemügyre a *Twist Olivér* példaértékű esetét. Először folytatásokban jelent meg a Bentley's Miscellany havilapban (1837–1839), de három kötetben újra kinyomatták (1838), még mielőtt a sorozatközlés befejeződött volna. Aztán 1846-ban újra kiadták, ez alkalommal tíz folytatásos részben (a Bentley's Miscellany-beli sorozat huszonnégy részt számlált). A szöveg mindegyik esetben nagyon különböző módon szervezett. A Bentley's közlése és a három kötetes kiadás ötvenegy fejezetet tartalmaz, míg az 1846-os sorozatközlés ötvenhármát. A Bentley's-é három „könyvre” van felosztva, de ezek nem felelnek meg pontosan az 1838-as kiadás három „kötet”-nek. A Bentley's sorozata rendszerint két, néha három fejezetet hoz le számonként, míg az 1846-os kiadás havonta számozott részletei hat, néha öt (és egy esetben négy) fejezetet tartalmaznak.⁹

Az előállítás struktúráinak ezek a fajtái sajátos és mindig nagyon egyéni módon aknázhatók ki az esztétikai hatás elérése céljából. A *Pickwick klub* először részletekben jelent meg (1836–1837), csakúgy, mint a *Kis Dorrit* (1855–1857), de a könyvészeti kódokat mindkét esetben egyedülálló hatás elérése céljából manipulálták. Utóbbi a késői regények egyike, húsz évvel a *Pickwick klub* úttörő kísérlete után készült. A korai mű messze epizodikusabb, mint a kései, olyannyira, hogy többen vonakodnának a *Pickwick klubot* egyáltalán regénynek nevezni. Bármi legyen is, a mű Dickens és két illusztrátor (Robert Seymour és Hablot Knight Browne [„Phiz”]) kölcsönös erőfeszítése, valamint a Chapman és Hall könyvkiadók által mozgásba lendített előállítási mechanizmusok révén jött létre, és ők kölcsönösen egyeztetve mind együtt dolgoztak.¹⁰

Az irodalmi művek világosan elkülönülnek más nyelvi formáktól abban, hogy szélsőségesen konkrét egyediségre törekednek. Az „irodalom” e speciális tulajdonságának két következménye van, amelyet mindannyian észreveszünk. Az irodalmi művek először is hajlanak a szöveges és könyvészeti szóródásra (ezt a mű legkorábbi szakaszaiban a szerzői

⁹ Lásd Charles DICKENS, *Oliver Twist*, szerk. Kathleen TILLOTSON, Oxford University Press, Oxford, 1966, különösképpen 369–371.

¹⁰ Ezeknek az eseményeknek a történetét lásd Robert L. PATTEN, *Charles Dickens and His Publishers*, Oxford University Press, Oxford, 1978, 3. fejezet, különösképpen 63–68.

utasítás és a javítás váltakozásai jelzik, amelyek hosszasan folytatódhatnak). Másodszor elköteleztettek mellett, hogy az *aisthesis* dimenzióján keresztül működjenek (vagyis a tapasztalatnak azon az anyagságán keresztül, amelyet Blake az „érzékelés kapuinak”, Morris pedig „ellenszegülésnek” nevezett). Az irodalmi művek minden esetben afelé hajlanak, hogy megsokszorozzák magukat előállításuk eszközei és módjai révén. A létrehozásnak ezeket a folyamatait a legkonkrétabb és legsajátosabb módon hajtják végre. A *Twist Olivér* Dickens élete során számos fontos kreatív formában készült el. De ugyanilyen fontos – esztétikai nézőpontból ugyanilyen jelentős – változatai is vannak ennek a műnek, amelyek később készültek. A Kathleen Tillotson-féle kiadás egy nagyszerű irodalmi mű ragyogó kiadása, de talán mégis mellett kellene érvelnünk, hogy az ő kiadása nem Charles Dickens műve. És ha így tennénk, talán igazunk lenne.

Tillotson kiadása ugyanolyan viszonyban áll Dickens regényével, mint amilyen viszonyban (mondjuk) a Tate Gallery áll Turner festményeivel. A galéria és a kiadás egyaránt arra kényszerít bennünket, hogy egy speciális horizonton kerüljünk kapcsolatba a művészi munkával. Ez messze van attól a horizonttól, amelyen Dickens és Turner eredetileg dolgozott. Mindazonáltal ez ugyancsak esztétikai és irodalmi horizont, és ezt a tényt nem szabad elfelejteni. Természetesen nem tudjuk helyreállítani a korábbi vonatkozási keretet; minden, amit tehetünk, hogy képzeletbeli kísérleteket teszünk arra, hogy újraalkossuk vagy megközelítsük a későbbi, más égbolt alatt élő befogadók számára. A költői ihlet által keresett, magasztalt halhatatlanságot a szövegek folyamatos társadalmivá tételében érjük el, ha elérjük egyáltalán.

4.

Nem búcsúzhatunk el ettől a tárgytól anélkül, hogy ne fordulnánk utoljára kritikusan a szövegek társadalmivá tételének eszméje felé. Arra gondolok, amit a múzeum és a tudományos kiadás példái már implicit módon felvetettek. Akkor lép fel a probléma, ha ezt a két kulturális alakzatot egyszerűen démonibb neveiken szólítjuk: „fehér doboz” és

„kötet”.¹¹ Brian O’Doherty aprólékosan részletezte, hogy miként lehet az, hogy „kontextus = tartalom” a múzeumban, a galériában és a kiállításon.¹² Ugyanez áll bármely kritikai kiadásra – sőt, amint eddig is próbáltam rámutatni, bármely könyvre vagy nyomtatott formára.

O’Doherty tanulmánya mindamellett aggódó és dekonstruktív vizsgálata a „kontextus mint tartalom”-nak. E tekintetben hasonlít néhány újabb keletű etnográfiai munkára – például James Clifford *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Literature, Ethnography and Art* című munkájára.¹³ A kritikai reflexiónak ez az egész hagyománya – amelyhez magam is hozzájárultam az irodalom terén *The Romantic Ideology* című munkámmal¹⁴ – arra törekszik, hogy felfedje bizonyos intézményi és szisztematikus formák rejtett és gyakran nem tudatos ideológiai célját és előfeltételeit.

Az ideológiakritika azonban nem egyedüli tárgya az ilyen elemzésnek. Ezt az alternatív indítást látjuk például Clifford következő passzusában is:

A művészet és az antropológia tárgyrendszerei intézményesítettek és erősek, de nem megváltoztathatatlanok. A szép, a kulturális és az autentikus kategóriái eddig is változtak, és ezután is változni fognak. Ezért fontos, hogy ellenálljunk a gyűjtemények azon tendenciájának, hogy önmaguknak elégségesek legyenek, hogy elfojtsák saját létrejöttük történelmi, gazdasági és politikai folyamatait. Ideális esetben minden kiállítás látható aspektusa kellene hogy legyen saját összegyűjtésének és összeállításának a története.*

¹¹ A *kötet* szó [tome] temetkezési implikációja nem igényel magyarázatot. A „fehér doboz” kifejezést Brian O’DOHERTY, *Inside the White Cube. The Ideology of Gallery Space*, Lapis Press, Santa Monica – San Francisco, 1986 című kiváló könyve tette híressé. O’Doherty könyvének esszéi először 1976-ban láttak napvilágot az Artforumban, némileg eltérő formában.

¹² O’Doherty könyvének harmadik, befejező része a *Kontextus mint tartalom* címet viseli.

¹³ Harvard University Press, Cambridge, MA, 1988. Lásd különösen a 10. fejezetet. [James CLIFFORD, „Műgyűjtés és kultúragyűjtés”, ford. BOCSOR Péter = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 434–449.]

¹⁴ University of Chicago Press, Chicago, 1983.

* CLIFFORD, *Műgyűjtés és kultúragyűjtés*, 440. [A fordítást módosítottuk.]

Nemsokára többet is fogok mondani erről az ellenállásra való felhívásról. Most azonban arra akarok rámutatni, hogy a kritikai kiadások készítői hogyan érvelhetnek amellelt, hogy munkájuk megfelel Clifford követeléseinek.

A kritikai kiadás legrégebbi szabályai szerint köteles teljes mértékben megjeleníteni „saját szövegeinek a történetét”. Vagyis, amint az előző fejezetben rámutattam,* a szöveghez készült komplett kritikai apparátus a kritikai kiadás *sine qua non*-ja. De pontosan azért, mert a könyvek könyvészeti kódjait rendszerint nem a kritikai szövegkiadó vállalkozásának részeként képzelték el, a tudományos kiadások ritkán tárták fel a közvetített szövegek dokumentumszerű formáiba ágyazott rejtett ideológiai történeteket, beleértve azt a dokumentumszerű formát (azt a lapított papírkockát) is, amelyet kritikai kiadásnak hívunk. Ha az irodalomtudósok Clifford revizionista programját követnék, akkor a szövegek könyvészeti kódjait kellene megtenni a történeti elemzés egyik legfontosabb tárgyának – épp olyan fontos ez a kritikai kiadás számára, mint a kritikai apparátus a nyelvi kódok esetében. Ez jelentős új terheket róna a szövegtudósokra. Sőt szerintem a szövegtudomány számára mindez nagyobb kritikai jelentőséggel bíró vállalkozással járna, mint bármi más, amit a késő 19. század még ennél is korszakosabb jelentőségű átörösei óta láttunk.

Csak hogy egy bizonyos értelemben bármely eszköz, amely felhívja az olvasó figyelmét a szövegek konstruált természetére, magában foglal „egyfajta – implicit vagy lehetséges – ellenállást az irodalmi műalkotással szemben”. Amikor William Morris agresszív rohamot indított a 19. századi könyvek szürke átlátszóságával szemben, vállalkozása nem egyszerűen annak kísérlete volt, hogy visszavonuljon a „füstterhes hat megyé”-ből.** Erőfeszítés volt ez a célból is, hogy felhívja a figyelmet arra, mit tettek ezek a megyék a birodalmi Anglia művészetével és társadalmával. A Kelmscott Pressnél kiadott munkák, akárcsak Blake egy évszázaddal korábbi illusztrált szövegei, azt voltak hivatottak létrehozni, amit Brecht később „elidegenítő effektusnak” hívott. Morris könyveinek kézműves

* McGANN, *The Textual Condition*, 48–68.

** Vö. William MORRIS *The Earthly Paradise* című művének kezdősoraival.

vonásai a könyveket mesterségesen előállított dolgokként mutatták fel. A betűk és a szavak hirtelen nem egyszerűen azoknak a bizonyos sokkal fontosabb dolgoknak, az eszméknek a bemutatására szolgáló manipulálható apróságok voltak. Ez visszarántotta a betűket és a szavakat egy új jelenléthez; mintha materialitásuk apokaliptikusában az oldalra vésődtek volna.

Morris nagyszabású vállalkozásában maga a nyelv kezdett magára eszmélni. Ennek következtében más, nagyobb – szociális és politikai – kérdések kerültek az olvasó figyelmének előterébe. Morris könyvészeti kódjai nem csupán keretet illesztettek költői szövegei köré, felhívva a figyelmet azok képzeletbeli konstruáltságára. Nem is egyszerűen arról volt szó, hogy Morris világának művészi életét meg lehetett szegényíteni a középkor és a korai reneszánsz könyvszágu művészeire tett briliáns, stratégiai célzások sorával. Sokkal több minden került megjelenítésre a nagy műgonddal nyomott könyvek egyszerű, de sokatmondó megjelenésén keresztül. Morris műveinek könyvészeti öntudatossága feltárta azt a hatalmas történelmi űrt, amely a késő 19. századi angol birodalmi források látszólagos gazdagságának közepén tátongott.

Morris példája – amely példával Blake vagy Dickinson éppúgy szolgálhatott volna – a társadalmivá tett szöveg lehetőségeinek tágabb körét tárja fel. Amikor az írás dokumentumszerű tulajdonságai (ahogy Brecht mondaná) „címkézve” vannak az irodalmi művekben, akkor a szöveg nyelvi rendszere (egykori „tartalma”) mellé szimbolikus „kontextus” kerül. A dokumentumszerű tulajdonságok többé-kevésbé teljes mértékben, többé-kevésbé világosan azonosíthatják ezt a kontextust. Ez félreérthetetlen Morrisnál, akinek szocializmusa – annak minden drámai, sőt megdöbbentő ellentmondásával – rá van írva azoknak a könyveknek a lapjaira, amelyeket 1889-től jelentetett meg (nem mindet a Kelmscott Pressnél, és nem mindet saját magától).

Blake-nél és Dickinsonnál – ahogy az egyiknél a recepciótörténet, a másiknál meg a szövegek története mutatja – a dokumentumok megfoghatatlanabbak és titkolózóbbak. Mindkettőt lassan és aprólékosan kellett dekódolni. Most – több mint száz évnyi részletekbe menő és folyamatos vizsgálódás után – már igen sokat tudunk Blake társadalmivá tett szövegeiről. Dickinson szövegeit azonban óriási népszerűsége dacá-

ra, amelyre költőként tett szert, még a legminimálisabb mértékben sem sikerült társadalmivá tenni. Johnson és Franklin remek kiadásai kiemelték Dickinson kezdeti könyvészeti finomkodásából, de ennél még sokkal több tennivaló van.¹⁵ Egy világos ideológiai olvasat és a nyomtatott Dickinson-szövegek történetének kritikája alapvető fontosságú, de mindezidáig nem vállalkoztak rá.

A dickinsoni írás teljes jelentősége akkor kezd majd láthatóvá válni, amikor részletekbe menően magyarázzuk azoknak a különböző papíroknak a fontosságát, amelyeket használt, a híres „iratcsomókat”, a kéziratait, valamint azok központoszási és oldaltervezési szokásait. Ezek az alapvető dolgok mind a mai napig nagyrészt rejtve maradtak. Mivel Dickinson – Whitman mellett – a két alapvető jelentőségű észak-amerikai költő egyike, a dickinsoni mű legbelső magja körüli homály súlyos kulturális tudatlanságot tükröz – tudatlanságot, amely annál szomorúbb, minthogy ilyen sokáig észrevétlen maradt.¹⁶

Fordította Danyi Gábor

¹⁵ Lásd *The Poems of Emily Dickinson*, II., szerk. Thomas H. JOHNSON, Harvard University Press, Cambridge, 1955; *The Manuscript Books of Emily Dickinson*, I–II., szerk. R. W. FRANKLIN, Harvard University Press, Cambridge, 1981.

¹⁶ Lásd azonban Susan Howe úttörő esszéjét Dickinsonról, *Sulfur* 28 (1991), 134–155.

Bibliography

Jerome J. MCGANN, „Szövegek társadalmivá tétele”, ford. DANYI Gábor = *Metafilológia 1.*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció Kiadó, Budapest, 2011, 62–80.

Jerome J. MCGANN, „The Socialization of Texts” = Uő, *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1991, 69-87.