

**Túry György**

***Etika és regény: elméletek és értelmezések az 1980-as és 1990-es évek  
amerikai színterén***

Az Irodalomtudományi Doktori Program keretében készült értekezés  
a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzésére

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Programvezető: Thomka Beáta egyetemi tanár

Témavezető: Bókay Antal egyetemi tanár

Pécs

2006

## A doktori értekezés tartalomjegyzéke

1. Bevezetés	3
2. Elméletek	
2.1 J. Hillis Miller etikai kritikája	31
2.2 Martha C. Nussbaum etikai kritikája	60
3. Értelmezések	
3.1 Maxine Hong Kingston, <i>The Woman Warrior</i>	91
3.2 Bret Easton Ellis, <i>Less Than Zero</i>	122
3.3 Toni Morrison, <i>Beloved</i>	153
4. Összegzés	175
5. Bibliográfia	179

### A disszertáció célkitűzése és felépítése

A disszertációt elsősorban irodalomkritika- és irodalomelmélet-történeti vizsgálódásként határozom meg. Időkerete az 1970-es évek közepétől az 1990-es évek elejéig terjedő bő másfél évtizedet öleli fel. Úgy vélem, ez az az időszak az amerikai irodalomtudomány színterén, amely az etikai kritika közelmúltbeli fellendülését megalapozta. A munka középpontjában azon feltevés vizsgálata áll, amely szerint a fiktív narratívák, a személyes identitás és az etikai kategóriájának egymást is jelentősen módosító-gazdagító kapcsolata olyan, részben még feltáratlan területekkel bír, amelyek újszerűségüknél fogva hozzájárulhatnak a kortárs irodalomtudomány fejlődéséhez.

A munka ezt követő, második, két fejezetből álló nagyobb egysége az elméleti kérdések egy részét kísérli meg alaposan körüljárni J. Hillis Miller és Martha C. Nussbaum munkái kapcsán, mindenekeelőtt arra keresve választ, hogy miért és hogyan kapcsolódik egymáshoz, egymásba a narratíva, a személyes identitás és az etika kategóriája. A harmadik, három fejezetnyi nagyobb egység ugyanezt a problémát kívánja boncolgatni, három, közelmúltbeli amerikai regényt értelmezve.

Az 1960-as évek „nyelvi fordulata” után és annak következtében az amerikai irodalomtudományban megfigyelhető radikális szemléletváltozások egyik legjelentősebb eredménye éppen az, hogy az etika és az „etikai kritika” ismét az érdeklődés homlokterébe került, mind annak különböző nézeteket valló művelői,

mind a teoretikusok, mind pedig az alkotóművészek részéről. A hatvanas évek kísérletező prózáját megteremtő, posztmodern szerzők munkái természetesen új értelmezői szemléletet és értékelői stratégiát követeltek maguknak.

John Gardner, úgy is mint regényíró és úgy is mint az etikai kritika hagyományos, sőt, egyes vonásaiban konzervatív vonulatának képviselője, egyike az elsőnek, akik markánsan reagálnak az új kihívásokra. 1978-ban jelenik meg *On Moral Fiction* című munkája, melyben szenvedélyesen áll ki az irodalom általa nemcsak hagyományosnak, hanem örökérvényűnek is vélt „funkciói” mellett, elsősorban azt tartva az irodalmi művek feladatának, hogy tanítsanak, mutassanak példát, általánosabban fogalmazva: járuljanak hozzá az egyén fejlődéséhez, *Bildungjához*. Ebben az értelemben Gardner az angol-amerikai „morális kritika” örökösének és továbbvivőjének is tekinthető, olyan kritikusok nyomán haladva, mint például Matthew Arnold, Henry James, F. R. Leavis vagy Lionel Trilling. Ez az az irányultság, amelyet aztán a chicagói neo-arisztotelianusok (köztük Wayne C. Booth és Martha C. Nussbaum) továbbvisznek, jóllehet sokat finomítanak a gardneri szemléletmód sarkosságán, s nézetüket elméletileg színvonalasan megalapozva az erkölcsfilozófia arisztotelészi hagyományában.

Csupán kilenc évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy a vezető dekonstruktív kritikus és teoretikus, J. Hillis Miller megjelentesse ma már mérföldkőnek tekinthető könyvét e témában, a *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin* (1987). Ebben – nemcsak személy szerint rá, hanem az egész dekonstruktivista irodalomszemléletre is jellemző módon – a nyelvi fordulat eredményeit használja föl egy, a nyelvben, a textualitásban megalapozott etika létrehozására.

A negyedik, ötödik és hatodik fejezet a fentieket felhasználva, az általuk biztosított nézőpontból értelmez majd három jelentős amerikai regényt, Maxine Hong Kingston 1976-os *The Woman Warrior*-ját, Bret Easton Ellis 1985-ös *Less Than Zero*-ját és Toni Morrison 1987-es *Beloved*-jét.<sup>1</sup> A műelemzéseket irányító kérdések között a következők kapnak kulcsszerepet: 1) Milyen viszony van, illetve teremtődik meg egy egyes szám első személyű narratíva és a narrátor személyiségének (ön)konstitúciója, illetve személyes identitása között? 2) Milyen etikai következményei vannak a mű teremtette regényvilágban egy személy fikcionalizálásának, azaz szereplővé tételének? 3) Az emberek egymás iránti felelőssége mi módon mutatkozik meg a textualitás szintjén, illetve van-e ennek, s ha igen, mi a relevanciája a textualitás világán túl? 4) Egy létező, hús-vér személy szükségszerűen válik-e nem többé, mint szövegszerű szereplővé azáltal, hogy fikcionalizálódik? 5) A newtoni értelemben vett „etikai struktúrák” különbözősége milyen lehetőségeket eredményez a regényértelmezés számára?

Az első elméleti fejezet Miller etikai kritikájával foglalkozik. Ő az amerikai dekonstrukció egyik legjelentősebb (és máig igen aktív) képviselője, akinek az irányzat sikerre vitelében elvülhetetlen érdemei vannak. A fenomenológiai iskolától elfordulva kerülnek érdeklődése középpontjába azok az új (főként Európából származó) elméletek, amelyek oly nagy hatásúaknak bizonyulnak majd mind további személyes karrierje, mind pedig a dekonstrukció amerikai diadalútjának szempontjából. E hatások legerősebbike kétségtelenül az új nyelvelméleteké, amelyek hatással lesznek nemcsak a nyelvet és textualitást érintő nézeteire, hanem – ezekre alapozva – narratíva- és megszemélyesítés-elméleteire is.

---

<sup>1</sup> A disszertációban idézett vagy hivatkozott irodalmi művek címeit attól függetlenül, hogy megjelentek-e magyarul, az eredeti, angol változatban adom meg.

Érdeklődése az 1980-as évek legelején fordul etikai kérdések irányába, hogy azután két évtizeden át vissza-visszatérjen rájuk, különböző szempontokból vizsgálva őket. Etikai kritikáját legalább két nagy fontosságú elem teszi egyedivé, különbözteti meg az irányzat más iskoláitól. Az egyik az, hogy ő az „olvasás etikáját” teszi érdeklődése első fázisának (körülbelül az 1980-as évekről van szó) középpontjába, arra keresve elsősorban is a választ, hogy mi váltja ki azt a szerinte elkerülhetetlen és felelős válaszadási kényszert, amellyel egy „jó” olvasás során szükségszerűen szembesül az olvasó. Kísérlete egy textuális jellegű kategorikus imperatívusz létét feltételezi. Ez a nyelvi-textuális megalapozottságú etikai irányultságú irodalomértelmezés alkotja egyben a Miller-féle etikai kritika második megkülönböztető jellemzőjét.

A fejezet egyrészt feldolgozza ezirányú munkásságát – mind teoretikus, mind pedig praktikus-műértelmező szinten –, másrészt pedig értékeli, kritikával is illeti azt. Mindkét fő célkitűzésnek úgy próbálom meg eleget tenni, hogy *problémaközpontú* kutatási módszert alkalmazva értelmezem 1) Miller Kant-olvasatát, 2) nyelv-, 3) narratíva- és 4) megszemélyesítés-elméletét, illetve az ezeken alapuló műelemzéseit.

Reményeim szerint jól érzékelhetően vitázva a Miller-fejezettel, a Nussbaum etikai kritikáját bemutató, egyelőre még mindig alapvetően elméleti orientációjú, harmadik fejezet megfelelően készíti elő a terepet az utolsó három, gyakorlatibb, műközpontú fejezet számára. Nussbaum a hagyományos iskolákhoz egyértelműen sorolható neo-arisztotelianus, újhumanista vonulat egyik, ha nem legjelentősebb képviselője. Millertől eltérően filozófus képzettségű, akit főként a következő témák érdekelnek: antik görög erkölcsfilozófia (elsősorban Arisztotelész ezirányú munkássága), irodalom és etika kapcsolata (főleg a klasszikus

modernizmus kánonjába tartozó nagyregényekből merítve példáit), a humanista-liberális oktatás kérdései, jogfilozófia, általános emberjogi kérdések, valamint az úgynevezett fejlődéelméletek [development theory].

Irodalom és etika kapcsolatát vizsgáló kutatásai explicit módon alapulnak az arisztotelészi filozófiára, illetve kapcsolódnak hozzá, kiegészülve egyfajta, jamesinek is nevezhető szenzibilitással. Eltérően tehát Miller Kant-alapozású etikai kritikájától, amelynek nyilvánvalóan központi fogalmai a felelősségteljes kötelesség és a kategorikus imperatívusz, Nussbaum vizsgálódásainak központi jelentőségű szervezőelve az arisztotelészi *eudaimonia* koncepciója. Az irodalmi művek vizsgálatakor arra keresi a választ, hogy azok hogyan járulhatnak hozzá a görög bölcselel „hogyan élünk?” erkölcsfilozófiai kérdésének megválaszolásához. Értelmezése szerint a klasszikus modernizmus nagyregényei (akárcsak az antik görög drámairodalom maradandó darabjai), de még akár egy 20. század végi amerikai minimalista novella is segít minket bizonyos, etikai jellegű kérdések megválaszolásában: egyrészt ilyen jellegű kérdések és rá adott vagy adható válaszok tematizálásával, másrészt pedig a műszervező formai elemek útmutatásával, azáltal, hogy azok (mint értékválasztást megtestesítő műkomponensek) kijelölik a helyes értelmezés útját. Nussbaum azt állítja, hogy a filozófia absztrakt nyelve nem képes az etikai szférájának adekvát, sokoldalú bemutatására; erkölcsi döntéshozatali, illetve értékelő helyzetek bemutatására és modellezésére. E hiányosság kiegészítésére szerinte semmi sem alkalmasabb, mint az irodalom, mert 1) tapasztalatainkat mind horizontális, mind pedig vertikális irányban tágítja, 2) teret enged a véletlenszerű események bemutatásának, 3) érzelmeket ábrázol és érzelmeket gerjeszt és 4) kitüntetett szerepet biztosít az ismét csak arisztotelészi értelemben vett percepció és partikularitás számára.

Nussbaum ezirányú munkásságának összefoglalásával és értékelésével célom annak bemutatása, hogy hogyan képes megújulni a leghagyományosabb etikai irányultságú irodalomértelmező iskola, ha megfelelő tárgyi tudás, ezzel élni tudó módszer és széleskörű irodalmi műveltség áll mögötte.

A kortárs amerikai prózairodalom többszörös díjnyertes klasszikusa, a *Woman Warrior* elemzése alkotja a negyedik fejezetet. A munka jelentőségének egyik látványos bizonyítéka az, hogy ez a regény szerepel a leggyakrabban az amerikai felsőoktatási intézmények irodalom szakos hallgatóinak kortársi olvasmánylistáján. Tárgyalását nemcsak ez a – nehezen túlbecsülhető jelentőségű – tény indokolja, hanem az is, hogy mind tematikáját, mind pedig a narratíva megformáltságát tekintve kitűnően alkalmas egy etikai fókuszú olvasat céljára.

Az ezt megelőző mindkét elméleti fejezetben bemutatott teoretikus alapvetéseknek és műelemző stratégiáknak is teret kívánok a könyv elemzésekor szentelni, annak tudatában természetesen, hogy az értelmezést a regény narratívájának – nem pedig elméleti és műelemző stratégiák preconcepciójának – kell irányítania. Az interpretáció központi tézise az a többé-kevésbé közmegegyezéssel elfogadott belátás, hogy a kortárs kisebbségi [ethnic] amerikai írók, illetve népcsoportok úgynevezett többrétegű identitását a legadekvátabb módon többrétegű narratíváik képesek kifejezni, megtestesíteni, sőt, ahogy azt reményeim szerint a mű elemzésekor bizonyítani is tudom, akár megteremtteni is. A Miller-féle textualitásra alapozott etikát ebben az esetben tehát kiegészíti egy textualitásra, illetve narratíva (-létrehozásra) alapozott identitásteremtés. Értelmezésemben így egy esztétikai (narratívát teremtő) aktus *par excellence* etikaiként (is) értelmezhetővé válik. Az arisztotelészi erkölcsfilozófia – nemcsak



Nussbaum értelmezésében – központinak vélt „hogyan élünk?” kérdésére Kingston regényének szövete úgy próbál válaszlehetőségeket biztosítani (leginkább az öt központi nőalak történetének elmondásával), hogy bemutatja: e kérdésnek nemhogy megválaszolását, de felvetését is megelőzi a „ki vagyok én?” kérdése. Egyik kérdésre sem adható felelet elvont fogalmak segítségével, hanem kizárólag történetek elmondása és értelmezése által.

A többrétegű narratíva közegében és által létrejövő többrétegű identitás tehát olyan jellegű tematizálások és formai választások révén teremődik meg, melyek magától értetődően adnak teret egy etikai orientáltságú olvasat számára – feltételezve, hogy az identitásteremtés (nem csak, de hangsúlyosan azon jellemzője miatt, hogy értékválasztások mentén jön létre) maga is értelmezhető és értelmezendő etikai jellegű aktusként.

Meglepő folytatásnak tűnhet a Kingston-regény után Ellis *Less Than Zero*ja. Valóban, nehéz lenne a két munkát rokonítani (talán attól eltekintve, hogy tíz éven belül íródtak és mindkét szerző kaliforniai), ám ez szándékos választás eredménye. Célom – többek között – éppen az, hogy bizonyítsam: az etikai kritika alkalmas széles horizontokat befogni, azaz fiktív narratívák egymástól jelentősen eltérő jegyeit mutató reprezentánsait elemezni.

A fejezet négy jelentős irodalomtörténeti-esztétikai hagyományba látja besorolhatónak ezt a megjelenése idején óriási népszerűségnek örvendő, de legalább akkora botrányokat is kiváltó regényt. Ezek a következők: 1) a minimalizmus, 2) a dél-kaliforniai, hollywoodi *noir*, 3) a nyolcvanas évek „dokumentarizmusa” és 4) a satíra műfaja. Elemzésemben arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy mind a négy hagyomány szerepet kap abban, hogy – szöges ellentétben az általános vélekedéssel – megállapíthassuk: a *Less Than*

Zero egyértelműen, sőt, elsősorban etikai kérdések iránt érdeklődő, azokat megjelenítő narratívaként (is) olvasható.

Kísérletet teszek arra, hogy bemutassam, miként járul ehhez hozzá az adorno-i értelemben vett úgynevezett „immanens” kritikai pozíció regényben kimutatható meghatározó jelenléte, az általam „abszurd-szatirikus realizmusként” jelölt besorolás, valamint Ellis kifejezését kölcsönözve, a „nem narratív” (azaz gyakorlatilag cselekmény nélküli) narratíva. Ellis a felszín és az individualizmus abszurdizálásával, és egyéb – a látszat ellenére nagyon is tudatos írói választás eredményeként megszülető – írói eszközökkel olyan *minimálesztétikai* pozícióra alapozva hozza létre a *Less Than Zero* narratíváját, amely egy posztmodern kori *minimáletika* reprezentánsaként, de akár fogalmazhatok úgy is, hogy létrehozójaként funkcionál.

A *The New York Times Book Review* 2006. május 21-i száma tette közzé azon felmérés eredményét, amely azt volt hivatott kideríteni (több száz megkérdezett vezető kritikus, szerkesztő, irodalomtudós és író válasza alapján), hogy „melyik az elmúlt huszonöt év legjobb amerikai regénye”. Ez Toni Morrison *Beloved*-ja lett. E regény „narratív-etikai” elemzése alkotja a disszertáció következő fejezetét.

Adam Zachary Newton három „etikai struktúrát” különböztet meg a narratívákban. A „narratív-etika” elnevezés arra a szövegszintre utal, amely maga a történet elbeszélése/elmondása kapcsán jön létre, azaz a szerző—„implied author”—narrátor—narrált esemény, illetve személy—olvasó tengely mentén képződik, illetve szerveződik. A narratívák „reprezentatív” névvel illetett etikai struktúrája azon szövegszintre utal, amelyen személyek fikcionalizálása, illetve szereplők megteremtése történik. A „hermeneutikai” struktúra pedig az olvasás és

értelmezés folyamatai kapcsán jön létre, azaz az olvasónak és a kritikusnak azon tevékenységére utal, amely a szöveghez fűződő olvasói/értelmezői viszonyon alapul. Az elemzés elsősorban azt vizsgálja, hogy a narratíva több szempontból is központi jelentőségűnek tételezhető eseményéről szóló három, jelentősen eltérő jellegű beszámolóknak mi a funkciója a newtoni-phelani értelemben vett narratív-etikai regényértelmezés terében.

Értelmezésemben a központi történet három különböző formában előadott változata ugyanis azt mutatja be, ami maga a felfoghatatlan. Márpedig a felfoghatatlanról nem tudunk ítélni. Szembesülünk vele, közelebb kerülhetünk hozzá a művészet kivételes eszközei és a képzelet révén, de ítélni – közvetíti Morrison *Beloved*-ja – nem feltétlenül lehetséges. Azaz: „a *Beloved* [...] olyasfajta etikát közvetít [...], amely sem nem eszköz, sem nem cél egy probléma megoldásában, hanem *olvasási probléma*. Annak megállapítása is megkockáztatható, hogy sokkal inkább közvetíti az etikát olvasási problémaként, semmint meghatározó döntéseket hozó szubjektumok problémájaként” (Wu 782). *Olasvasási problémán* értelmezési problémát érve: azt tehát, hogy a narratíva, azon nyilvánvaló – annak reprezentatív szintjén – jelenlévő etikai komponense *nem* a legjelentősebb etikai jellegű összetevője a regénynek. Azon a szinten ez nem más és nem több, mint „meghatározó döntéseket hozó szubjektumok problémája”. A *Beloved* esetében a narratíva nem pusztán megjelenít etikaiként (is) értelmezhető, értelmezendő eseményeket, hanem maga hoz létre – megformáltsága révén – egy önálló, bizonyos értelemben teljes mértékben unikális és autonóm etikai szférát.

Mindhárom műelemző fejezetben igyekszem hasznosítani Miller és Nussbaum ezirányú munkásságát: céloom az, hogy elméleti tételeiket és műelemző stratégiájukat együttesen, egy-egy mű elemzésén belül munkába tudjam állítani.

Érdemesnek tartom megjegyezni még, hogy a három szépirodalmi mű összehasonlító elemzésére nem teszek kísérletet (nem úgy, mint a két teoretikus szerző esetében); ez véleményem szerint már túlfeszítené a disszertáció határait.

Irodalom, esztétika, etika, érték

A különböző irodalomkritikai és -elméleti iskolák történetét szem előtt tartva megállapítható, hogy vizsgálódásuk fókuszát, illetve a kutatás privilegizált tárgyát tekintve megfigyelhetünk egyfajta, akár ritmikusnak is nevezhető mozgást. Ezen, leegyszerűsítve, azt értem, hogy az irodalomkritika és -elmélet – főként 20. századi története során – egy-egy olyan iskolát, amely a műalkotások „irodalmiságára”, illetve „esztétikumára” koncentrált, olyan iskolák követték vagy voltak jelen velük párhuzamosan, amelyek az előbbieket (majdnem) kizárólagos „irodalmiság”, illetve „esztétikum” fókuszú előfeltevéseit azok (feltételezett) határain kívül eső elemekkel, koncepciókkal és természetesen az azokat leíró fogalmakkal helyettesítették, egészítették ki.

Az egyik legjelentősebb fogalom pár, amely beilleszthető ebbe a folyamatba, az *esztétika*, *etika*, illetve *esztétikai*, *etikai*. „Nincs még egy olyan koncepció, melynek elevenebb, összetettebb és bizonytalanabb kapcsolata lenne az irodalomkritikával, mint az etika” – fogalmaz Geoffrey Galt Harpham („Ethics and Literary Criticism” 371). Bizonyos korok és bizonyos iskolák kiemelt jelentőséget tulajdonítottak az egyiknek a másik rovására, mások valamiféle egyensúlyi állapotban kívánták látni őket a műalkotások értelmezésekor, illetve magának a művészetnek a megítélésében, és akadtak olyan irányzatok is, amelyek azon munkálkodtak, hogy beláttassák: e fogalmak egyike tulajdonképpen nem más,

mint a másik megjelenítője, azaz az esztétikai az etikaiban, pontosabban: az etikailag értékes az esztétikailag értékesben testesül meg, abban mutatható fel.

A két halmaz (az esztétikai és az etikai) összemérhetőségét, rokoníthatóságát, egymásnak való megfeleltethetőségét az biztosítja, hogy mindkettőről szólva megkerülhetetlen az *érték* kategóriája, amely létrejöttük alapját is jelenti egyben. Fontos tudatosítanunk azonban, hogy a pozitív értékek mellett az esztétikai és az etikai esetében is, mind teoretikus, mind praktikus-pragmatikus szinten számolnunk kell az úgynevezett negatív értékekkel is. Ezek az értékleíró kategóriák, akár mindennapi életünkben, akár absztrakt-elméleti vizsgálódásainkkor is, orientálódásunk legszilárdabb alapjai. Természetesen a szép – csúf/rút; a helyes – helytelen, jó – rossz; illetve az igaz – hamis, igazságos – igazságtalan kategóriáiról van szó. Az esztétikumról, az etikumról és a politikumról ezeknek az értékmegjelölő kategóriáknak, illetve fogalmaknak a használata nélkül egyszerűen nem tudunk beszélni, képtelenek vagyunk ezeket az előbbieket nélkül akár csak elképzelni is.

Komplikálttá azok a kérdések teszik ezeket a fogalmakat, hogy mit értünk rajtuk és milyen viszonyban állnak egymással? Ne tévesszük szem elől – erre a későbbiekben még ki fogok térni –, hogy amint elhagyjuk az absztrakt-elméleti síkot, azon nyomban számolnunk kell egy harmadik kérdéssel is, jelesül azzal, hogy mi a *közege* ezeknek a kategóriáknak, azaz számunkra, intellektuális, emotív és érzéki megismerés által tájékozódó és értékelő lények számára mi által jelennek meg, válnak érzékelhetővé egyik-másik vagy akár – s komplex művészi alkotások esetében természetesen ez a helyzet – mindhárom megismerési mód számára.

Bár Heller Ágnes *Általános etikájában* „szélsőséges álláspontnak” nevezi Alasdair MacIntyre ama véleményét, amely szerint az erkölcsi kategóriákat leíró fogalmaink kialakulásuk kontextusát veszítve maradtak használatban, elismeri, hogy ez a nézet „nincs híján a megalapozásnak” (10). Zygmunt Bauman mind *Postmodern Ethics* (1993), mind pedig *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality* (1995) című munkáiban meggyőzően írja le azt a folyamatot, ami egész posztmodern jelenünkig ível s teszi azt – legalábbis az ő interpretációjában – értelmezhetővé. A posztmodern kor moralitásáról, erkölcsfelfogásáról van szó. Bauman amellelt érvel, hogy igenis beszélhetünk egy, a modernitásra és belőle következő, ám tőle jelentős szempontokból különböző korról, ami nem más, mint jelenünk, a posztmodernitás kora. Ennek a kornak a morálhoz való viszonyát, minden korábbi kortól eltérően, az határozza meg, hogy nincs közmegegyezés a már említett értékeket illetően. Hosszú-hosszú évszázadokon, sőt, évezredekken keresztül szolgálta a hit, illetve annak különböző intézményei – többek között – azt a célt, hogy az erkölcsi értékek (jó, rossz; helyes, helytelen) mindenki számára és gyakorlatilag közmegegyezéssel elfogadottak legyenek. Ezt a felvilágosodás eszmerendszere kezdi ki a 18. század derekától, amely a modern kor hajnalát, eredetét is jelenti. A hitbe vetett reményt az észbe vetett remény váltotta fel, s a rációra való kizárólagos támaszkodás annak illúziójával kecsegtetett, hogy ennek alapján immár kikezdhetetlen szilárdságú alaphoz juthat az emberiség. Bauman az átmenetet modern és posztmodern között ott látja, ahol a modernre jellemző álláspont, azaz, hogy: „látjuk, nincs minden rendjén, de a hibák korrigálhatók”, átadja helyét a posztmodern szkepszisnek: „látjuk, nincs minden rendjén és tudjuk, hogy ez így is marad”. A modern kor reménye, sőt, meggyőződése, hogy az ideális és a létező diszkrepanciája megszüntethető, mégpedig azon elméleti

állásfoglalás alapján, hogy tudható, mi a helyes – hiszen azt a racionális gondolkodás következetes alkalmazása megmutatja – az értékeket illető konszenzuson alapult.

Annak a folyamatnak – akár csak nagy vonalakban való – leírása, ami átvezet az ilyen értelemben vett modernből a posztmodernbe, elsősorban azáltal, hogy kikezdi az értékeket illető fent említett konszenzust, szétfeszítené a „Bevezetés” kereteit. Nem is a folyamat maga, hanem annak Bauman által interpretált eredménye az, ami fontos számunkra a későbbiek tükrében. A következőképpen foglal állást:

Számít ez vagy sem? – ez itt a kérdés. És kérdés is marad – talán posztmodern (késő modern) korunk legalapvetőbb, meghatározó kérdése. Szilárd meggyőződéssel állíthatja az ember, hogy a posztmodernitás posztmodern értelmezésének pontosan az ellenkezője állja meg a helyét, az nevezetesen, hogy *a [mindenkori] hatalom által támogatott univerzálék és abszolútumok megszűnésével az egyén felelőssége jóval hangsúlyosabbá és következményesebbé vált, mint ezt megelőzően bármikor is* [kiemelés az eredetiben]. Még ennél is szilárdabb meggyőződéssel állíthatja az ember azt, hogy – egyrészt – az univerzális abszolútumok és abszolút univerzálék megszűnése és – másrészt – a „bármilyen megengedett [everything goes]” elve között kellemetlenül nyilvánvaló logikai bukfunc van [jarring *non sequitur*] (*Life in Fragments* 6).

Ez a köztes, bizonytalanságra okot adó helyzet tehát a posztmodern korra jellemző, nemcsak az etikai, hanem az esztétikai (és politikai) értékek tekintetében is.

A szélsőséges nézeteket implikáló megoldási kísérletek talán kevésbé érdekesek. Irodalom-, illetve művészetelméleti szempontból a műalkotások által közvetített, illetve az általuk és bennük megtestesülő etikai érték kérdésében ilyenek lehetnek egyrészt Gardner *On Moral Fiction* című könyvében kifejtett nézetei (amelyek egyébként sok tekintetben visszhangozzák Tolsztoj *Mi a művészet?* című, 1897-es értekezésének bizonyos tételeit); másrészt pedig az akár „vulgárdekonstruktív” is nevezhető olyan nézetek, amelyek a teljes relativizmus és eldönthetetlenség, „olvashatatlanság [unreadability]” mellett foglalnak állást. E szélsőséges nézetekkel szemben figyelemreméltó kísérletnek mutatkoznak esztétikai és etikai értékek viszonyának posztmodern kori meghatározására Miller és Nussbaum nézetei, amelyeket a két következő fejezet tárgyal.

A disszertáció azonban irodalomelmélet-történeti és műelemző fókuszú, amiből az is következik, hogy nem feltétlenül kíván a legújabb fejleményekkel számolni. Időbeli kereteit körülbelül a „nyelvi fordulat” utáni és a „kulturális fordulat” előtti periódusban határozza meg. Sem az újhistorizmusról, sem a kritikai kultúrakutatásról, sem pedig a posztkoloniális elméletekről és műelemző stratégiákról nem kíván tehát direkt módon számot adni, jóllehet izgalmas kérdéseket tud mindhárom iskola felmutatni művészet, illetve irodalom és etika viszonyát illetően.

Az újabb amerikai művészet- és irodalomelméleti vizsgálódások e téren egyrészt az amerikai filozófiai hagyományra, a pragmatizmusra, másrészt pedig



az új európai elméletekre építenek.<sup>2</sup> A 20. század utolsó éveiben és a 21. század hajnalán ugyanis túl vagyunk mind a posztstrukturalizmuson, mind pedig a fent említett három jelentős iskola fénykorán. Ilyen intellektuális miliőben fogalmazza újra a régi kérdéseket, tesz fel újakat és próbál választ találni rájuk – többek között – Satye P. Mohanty, nemcsak *Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics* (1997) című könyvében, hanem akár „Can Our Values Be Objective? On Ethics, Aesthetics, and Progressive Politics” című tanulmányában is (2001), vagy akár Richard Shusterman *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (2000) című nagyszabású munkájában. Mindkét szerző explicit utalásokat tesz John Dewey 1934-es *Art as Experience* című pragmatista esztétikai alapvetésére. Számot vetve mind a tradicionális-újhumanista, mind pedig a releváns posztstrukturalista iskolák eredményeivel, régi-új szintézisre törekszenek, melynek alapjául, Mohanty fogalomhasználatával élve, a „posztpozitivistá objektivitás-elmélet” szolgál. Ennek leegyszerűsített lényege az, hogy kellő távolságot tartva egyrészt az „öröknek” és „egyetemesnek” tartott értéképzetektől (mind esztétikai, mind etikai, mind pedig politikai téren), másrészt azoktól a nézetektől, amelyek az értékítéletek teljes körű szubjektivitását vagy azok társadalmi determináltságát vallják, az *emberi természetben* vélik felfedezni azt az alapot, amelyre – jóllehet a szó újradefiniált értelmében ugyan, de – *objektíve* lehet értékítéleteinket alapozni.

Az emberi természet pedig történetekben, narratívákban fejezhető ki a legteljesebben. Ez alkotja Miller és Nussbaum közös kiindulópontját. Látjuk majd azonban, hogy a közös kiindulópont ellenére mind módszereik, mind eredményeik

---

<sup>2</sup> Az ezredforduló környékén, de különösen Derrida halála után, talán a következő európai szerzők a leggyakoribb vonatkozási pontok az amerikai akadémiai kutatások humanista színterén: Giorgio Agamben, Alain Badiou és Slavoj Žižek. Dominick LaCapra – természetesen némi iróniával – a kortárs elmélet „ABZ-jeként” utal rájuk. (Szóbeli megnyilatkozás, 2006. június 19, Cornell Egyetem.)

tekintetében markánsan eltérnek egymástól. Az azonban nemcsak rájuk, hanem az etikai kritika bármely válfaját művelő akár teoretikusra, akár műértelmezőre is érvényes, hogy *értékválasztások* mentén kívánja feltérképezni esztétika és etika, illetve irodalom és etika kapcsolódási pontjait. Ezek a pontok pedig számosak és jelentősen eltérőek lehetnek.

## Az etikai kritika terepei

„Az univerzális abszolútumok és abszolút univerzálék megszűnése és a [...] bármilyen megengedett elve között[!]” (Bauman, *Life in Fragments* 6) „szakadék” jelentheti azt az imaginárius teret, ahol a jelenkori etikai kritika válfajai kijelölik a vizsgálódás terepét. Kimondva-kimondatlanul akár, de már puszta létükkel is magukénak kell, hogy vallják azt a Paul Ricoeur-i nézetet, mely az emberi élet *inherens etikai irányultságát* tételezi. Etikain érve azt, hogy *értékválasztások* mentén szerveződik és ezek az *értékválasztások* elkerülhetetlenek: valamilyen jellegű *kell* kényszeríti ki őket (ennek a *kellnek* a forrását, milyenségét és legitimitását tekintve már nagyok a különbségek a különböző elméletalkotók, műértelmezők és iskolák között).

Az értékek közötti választás elkerülhetetlen kényszerét létrehozhatják maguk az értékek is. „Vagy vannak valós és megkérdőjelezhetetlen értékek [...], melyek fontosabbak individuális létünkénél vagy nincsenek és mi magunk hozzuk azokat létre [...] Ha azonban vannak ilyen értékek és ezek segítenek az élet emberibbé tételében, akkor az irodalomnak ki kell fejezniük őket” – fogalmazza

meg a tradicionális nézetet Gardner (24).<sup>3</sup> Abban, hogy az irodalom, a művészet értékeket fejez ki, közvetít, illetve hoz létre, még többnyire konszenzus van a különböző irányzatok között. Ahhoz azonban, hogy innen továbblépve feltérképezzük az etikai irányultságú irodalomértelmezés elméletileg lehetséges útjait, legalább két kérdést kell feltennünk. A kérdések közül az első az, hogy vajon mik ezek a „valós és megkérdőjelezhetetlen” értékek, a második pedig azt firtatja, hogy valóban az-e az irodalom, a művészet szerepe, hogy ezeket az értékeket megjelenítse. A nagy különbségeket megfogalmazó válaszok meg fogják majd mutatni, hogy mekkora teret is tud befogni az ilyen jellegű kritika.

A posztmodern gondolkodói hagyomány talaján többek között a kategorizálhatatlan Foucault, a dekonstruktor de Man, de még a jelentős neo-marxista Jameson is nehezen figyelmen kívül hagyható kritikával illeti a „valós és megkérdőjelezhetetlen” értékek kategóriáját. Többek között az ő munkásságuk nyomán ismerhettük fel annak lehetőségét, hogy 1) ezek az értékek mekkora szerepet játszanak, játszhatnak a diszkurzív hatalmi struktúrák és a Gramsci-féle értelemben vett hegemonia kialakulásában, 2) az esztétikainak vélt szféra nagyon is – és szükségszerűen – ideologikus és politikumtól aligha mentes, valamint, hogy 3) az etika maga sem más, mint „konkrét hatalmi és elnyomó struktúrák ideológiai kifejezője és legitimáló eszköze” (idézi Harpham, „Ethics” 387). Attól függetlenül azonban – és úgy vélem, ennek van igazán nagy jelentősége, ez adja meg az etikai kritika létjogosultságát –, hogy egy adott irányzat elfogadja-e vagy elveti a fenti kritikákat, éppen azáltal, hogy elfogad vagy elutasít (ebben az esetben is választani *kell* és harmadik lehetőség nincs), az etikai kritika gyakorlásának *szükségszerű* feltételét és egyben – a rá jellemző, kritika-specifikus

---

<sup>3</sup> Amennyiben másként nem jelzem, a fordítások a sajátjaim.

– terepét hozza létre. Akárhogyan is foglal tehát állást, „senki sem tud sokáig ellenállni az etikai kritikának” (Booth, *Company* 6).

A posztmodern kor bizonyos, karakterisztikus jegyei azonban olyan következtetés levonását tették lehetővé, ami egyfajta hibrid létrejöttét feltételezi az értékek világában; olyan – mind pozitív, mind negatív – értékekét, amik az esztétikai és az etikai halmazainak metszetét alkotják. Két műelemző fejezet ennek két megnyilvánulási formáját mutatja be. Az egyik a (személyes) identitás létrejöttét, létrehozását értelmezi annak alapján, hogy a két szféra (esztétikai és etikai) együttesen hoz létre valamit (a *Woman Warrior* narrátorának többrétegű identitását a többrétegű narratíva által); a másik pedig a felszín és az érzéki benyomások abszurdizálása által manifesztálódó, minimálesztétikában kifejezésre jutó minimáletikával foglalkozik.

De nem csak ezek a „hibrid” érték kategóriák lehetnek az elemzés tárgyai. A hagyományosabb, nagyobb kritikai múltra visszatekintő irányzatok értelemszerűen nem is velük foglalkoznak; vagy nem ismerik el őket érték kategóriaként (lásd például a multikulturalizmust mint esztétikai, etikai és politikai kategóriát értelmező és értékelő diskurzusokat), vagy pedig más diszciplínák illetékességébe utalják őket (szociológia, pszichológia, történettudomány, „ethnic studies” stb.). Érdeklődésük középpontjában sokkal inkább áll a mű által közvetített világ etikai értelmezése és értékelése, valamint magának a mű létrejöttének és etikailag (is) értékelhető hatásának elemzése. A vizsgálat figyelmet fordíthat arra, hogy milyen célból hozza létre alkotója a művet (a szerzői intenció rekonstruálásának etikai orientációjú változata), elsősorban természetesen arra összpontosítva, hogy ezek a cél(ok) helyesnek vagy helytelennek, jónak vagy rossznak minősítendők. Ilyen jellegű kutatások vagy spekulációk értelemszerűen gyakran vonnak be a

vizsgálódásba nem irodalmi, nem művészeti, illetve nem esztétikai jellegű elemeket is (társadalmi milió, történelmi időszak, gazdasági helyzet, politikai szintér stb.). Ami megkülönbözteti ezt a kritikát a többi kontextuális irodalomértelmező irányzattól, az az, hogy etikai kategóriák alapján, etikai fogalmak segítségével értékeli a szerzői intenciót, illetve a kritika művelői szerint annak művön belüli, mű általi megvalósulását.

A mű hatását etikai szempontból vizsgáló kutatások megtehetik azt is, hogy tudomást sem vesznek a fentiekben vázolt szempontokról; számukra a vizsgálat terepét az biztosítja, hogy (jobb esetben többé-kevésbé verifikálható állítások, rosszabb esetben pusztá hipotézisek alapján) az adott irodalmi alkotás milyen etikailag (is) értelmezhető hatást gyakorol olvasóira: egy adott közösségre vagy akár egy egész nemzetre, kultúrkörre. Ez az irányzat tekinthető akár a reader-response iskolák egy típusának is, jóllehet azok legismertebb képviselőitől markánsan eltér legalábbis abban, hogy nem helyez hangsúlyt pszichológiai, illetve pszichoanalitikai kérdésekre.

Kánonképző hatása miatt érdemel külön figyelmet azok tevékenysége, akik azért felelősek, hogy milyen szempontok alapján, milyen művek kerüljenek akár a szélesebb olvasóközönség, akár a szűkebb szakma elé. A *felelősség* ugyanis az egyik legfontosabb azok közül az etikai kategóriák közül, amelyek a leggyakrabban felmerülnek az ilyen jellegű kutatások szótárában. A disszertáció által vizsgált időszokról érdemes már itt megjegyezni, hogy az az amerikai szellemi-politikai közéletben a kultúrháborúk (Culture Wars) időszaka volt. Óriási és nagyhatású viták zajlottak (és zajlanak azóta is) a nemzeti irodalmi kánonokról. Természetesen, amint a bármiféle etikai jelleget magán viselő kutatások esetében, itt is az értékválasztás áll a viták keresztüzében. A kiválasztott (kiadásra,

tananyagba, antológiákba kerülő stb.) művek vajon milyen szempontok alapján kerülnek kiválasztásra? Esztétikai? Etikai? Politikai? Piaci? Meddig és milyen indokok, érvek alapján védhetők az ilyen vagy olyan okok alapján meghozott döntések? Milyen szempontból értékelhetők helyesnek vagy helytelennek a szóban forgó döntések? Ilyen jellegű vizsgálatokkal leginkább az erősen politikai orientáltságú kritikai kultúrakutatások, a kulturális materializmus talaján állók, a posztkoloniális keretek között kutatók és természetesen a bármilyen értelemben vett kisebbségek reprezentációjával foglalkozók között találkozhatunk a jelenkori amerikai színtéren.

Az eddig említett irányzatok mindegyikére érvényes az, hogy erősen kontextualizáló hajlamúak, sőt, enélkül életképtelenek is lennének. A tradicionális etikai kritika azonban messze nem merül ki a fentiekben vázolt lehetőségekben. Leggyakrabban művelt válfaja ugyanis az adott irodalmi mű által létrehozott fiktív világot vizsgálja, a mű kontextusát igen gyakran teljesen figyelmen kívül hagyva. Elsősorban a fiktív karakterekkel van elfoglalva, hiszen ezek, ahogy Booth fogalmaz: "mindig összetett értékeket jelenítnek meg [...] – erények párviadalát. Valahányszor ilyen karakterekkel szembesülünk – szimpatizálva velük vagy gyűlölve őket a történet virtuális világában – *menthetetlenül etikai jellegű aktivitást fejtünk ki*" („Why Banning” 375) (kiemelés tőlem). Nem kizárólag azért, mert így vagy úgy reagálunk, hanem azért, mert etikai szempontok, etikai normák alapján írjuk le és értékeljük a karaktereket, egymáshoz fűződő viszonyukat és cselekedeteiket. Olyan kérdésekre keresünk választ, mint például az, hogy helyesen cselekedett-e vajon X az adott szituációban, vagy erényes embernek tekinthető-e Y, vagy mekkora felelősség terheli Z-t azért, amit tett, vagy minek a

hatására és milyen változáson ment keresztül W a többi karakterhez fűződő viszonyát illetően stb.

Szinte az összes fent említett irányzatról elmondható, hogy a tradicionális, újhumanista hagyomány talaján állnak, ami természetesen nem jelenti azt, hogy a posztstrukturalista iskolák megjelenésekor (1960-as évek) eltűntek volna a színtérről. Pozíciójuk ugyan egyértelműen megingott, bizonyos időszakban látványosan meg is gyengült (leginkább az akadémiai-szakmai körökben, nem pedig a szélesebb – kritikát (is) olvasó – közönség soraiban), ám tevékenységüket azóta is változatlanul kifejtik, jelenlétük hol látványosabban (időnként kifejezetten agresszív módon), hol kevésbé látványos módon ugyan, de folyamatosan érzékelhető.

Mindegyiküktől markánsan eltérnek mind a kutatás tárgyát, mind pedig módszertanát tekintve a posztstrukturalista iskolák. Létrejöttük egyik legfontosabb elméleti megalapozója a nyelvi fordulat bekövetkezése volt az 1960-as években. Az évtized legvégétől körülbelül az 1980-as évek elejéig – ma már úgy tűnik – egyértelműen meghatározták a kortárs irodalomtudományt. Etikai jellegüként leírható vizsgálódásaik egyrészt arra irányultak, hogy a „valós és megkérdőjelezhetetlen” értékeket megkérdőjelezzék, másrészt pedig – ezzel elválaszthatatlan összefüggésben – egy nyelvi-textuális alapozású rendszert építsenek föl. Az amerikai színtéren a legnagyobb karriert kétségtelenül a dekonstrukció futotta be, ezért annak egyik legjelentősebb képviselője, Miller ezirányú munkásságával a következő fejezetben részletesen is megismerkedhetünk.

Végül meg kell említeni az etikai kritika lehetséges terepeként a bármilyen értelemben (etnikai, szexuális, biológiai és társadalmi nem stb.) vett kisebbségek

kutatását célzó irányzatokat. Ezek legrégebbike természetesen a feminista irodalomtudományi irányzat, amely több évtizedes hagyományra tekint vissza és eredményei is kétségbevonhatatlan értékűek. Sikerrel kérdőjelezték meg a tradicionális nemzeti irodalmi kánonok létrejöttének szempontjait, mutatták fel a nők irodalmi művekben való reprezentációjának megkérdőjelezhető és megkérdőjelezendő vonásait, és hozták napvilágra a hagyományos értékítéletek elfogultságait és „vakfoltjait”. Kisebb múltra tekintenek ugyan vissza, de szintén nagy jelentőségűnek nevezhetők a szexuális orientációjuk miatt kisebbségi helyzetben lévőkkel foglalkozó kutatások (queer studies) ezirányú vizsgálatai. Egyik legizgalmasabb kutatási terepük gyakran kanonizált szerzőknek efféle kérdések által vezérelt újraolvasása, újrainterpretálása. A másik fő csapásirány az ezekhez a kisebbségi csoportokhoz tartozó szerzők, illetve ilyen tematikájú művek vizsgálata, elsősorban természetesen a művek értékét illető szempontból (ezek az értékek nem feltétlenül esztétikaiak, hanem gyakran például reprezentatív/politikai jellegűek). A multikulturális Amerika etnikai kisebbségeinek irodalmát vizsgáló irányzat szintén tekintélyes múltra tekint vissza, és az 1970-es évektől egyre átfogóbban kíván (esztétikai-etikai-politikai alapon) teret nyitni az etnikai értelemben vett alternatív kánonoknak.

Az etikai kritika közelmúltja

Lawrence Buell a *PMLA* 1999. januári, „Ethics and Literary Studies” tematikájú számának bevezetőjében arról ír, hogy körülbelül a nyolcvanas évek második felétől, végétől kezdődően az etika tűnik annak a „paradigmameghatározó koncepciónak” (7) az irodalomtudományban, ami a



textualitás volt az 1970-es, illetve az (új)historizmus az 1980-as évek számára. Véleményével nincs egyedül: az etikai kritikának az utóbbi majdnem húsz évben tapasztalható térnyerését figyelembe véve ez még izgalmasabbnak tűnhet a közvetlen előzményeket számba véve, valamint annak tükrében, hogy milyen az a színtér az amerikai irodalomtudományban, amely lehetővé tette az irodalomkritika és -elmélet számára ennek a (több évszázados hagyománnyal rendelkező) vonulatának ismételt középpontba kerülését.

A fordulat mindenesetre hirtelen és váratlan volt. David Parker megfogalmazásában ugyanis „az 1970-es, 1980-as években kevés téma számított érdektelenebbnek és idejétmúltabbnak [...], mint az 'etika és irodalom' [kapcsolatát vizsgáló]” („Introduction” 1). Mások között Harpham is hasonlóképpen vélekedik „Ethics” szócikke legelső mondatában, amikor a következőket írja: „az Elméleti Kor [Theoretical Era] (kb. 1968-87) java részében az etikának, a 'törvény tisztelete' diskurzusának egyáltalán nem volt tisztelete” (387). Érdeemes itt megjegyezni, hogy Buell fent említett, összefoglaló tanulmányában éppen Harpham idézett szócikkének megjelenését is az etikai kritika, illetve etika és irodalom kapcsolatát vizsgáló kutatások újbóli fellendülése látványos megnyilvánulásának tarja, hiszen az a Frank Lentricchia és Thomas McLaughlin által szerkesztett nagy presztízsű *Critical Terms for Literary Study* című könyv eredeti, 1990-es kiadásában még nem, csupán a bővített, 1995-ös második kiadásban kap helyet.

Melyek tehát azok a változások, illetve főbb vonulatok az amerikai irodalomtudományon belül és kívül, amelyek az etikai kritika 1980-as, 1990-es évekbeli reneszánszához vezetnek? Az egyik az etikának mint önálló tudományos diszciplínának az előtérbe kerülése, nem kis részben azért, mert – elsősorban a különböző posztstrukturalista elméletek hatására, azokkal összhangban vagy

éppen markánsan szembemelve velük – egy posztmodern etikát, illetve erkölcsfilozófiát kívánnak többen is kidolgozni (Bauman, Thomas Nagel, Charles Taylor stb.). Ez a tendencia vezet oda, hogy képzettségüket és elsődleges kutatási területüket tekintve alapvetően filozófusoknak nevezhető tudósok a filozófiai kutatások diszciplináris határain belül egyre jobban érzékelhető, némely esetben pedig egyenesen látványosnak nevezhető módon fordulnak irodalmi alkotások, illetve a hagyományos diszciplínák közötti megkülönböztetések alapján irodalomtudományinak tartott kérdések felé. Ebbe a vonulatba tartozik többek között Stanley Cavell, Cora Diamond, MacIntyre, Nussbaum, Richard Rorty és mások.

Ezzel párhuzamosan – és egymást kölcsönösen megtermékenyítve – a nyolcvanas évek közepétől egyre több, nagy befolyású, széles körben ismert irodalomtudós fordul etika és irodalom kapcsolatát firtató kérdések felé. Véleményem szerint közülük a két legjelentősebb (a Modern Language Association of America elnöki tisztét is betöltő; 1982, illetve 1986) Booth (*The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, 1988) és Miller (*The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*, 1987).

A fentiek mellett szerepet játszik még (az etikai kritika általam nem tárgyalt vonulatához kapcsolódva) Emmanuel Levinas filozófiájának „felfedezése”; az úgynevezett identitáspolitika posztmodern kori kritikája (erről érintőlegesen lesz majd szó a Kingston *Woman Warrior*-ját elemző fejezetben); a politikai filozófián belüli vita (erkölcs és politika, etika és közösség stb. problematikájáról)<sup>4</sup>; az

---

<sup>4</sup> A hazai szintéren lásd például az *Élet és Irodalom* hasábjain a közelmúltban folytatott vitát erkölcs és politika viszonyát illetően, illetve Kis János *A politika mint erkölcsi probléma* (2004) című bestsellerét. Irodalom és etika kapcsolódását tekintve a legpregnansabb közelmúltbeli példának természetesen az Esterházy Péter *Harmonia Caelestis* (2000), valamint *Javított kiadás* (2002) című munkáit értelmező diskurzusokat tartom. (Ezek legjavát összegyűjtve lásd Böhm Gábor [szerk.] *Másodfokon: Írások Esterházy Péter Harmonia Caelestis és Javított kiadás című műveiről* [2003]).

erőteljesen politikai orientációjú kritikai kultúrakutatás; és az úgynevezett de Man-affér (Berman 941, Harpham 394).

Ez utóbbi némi részletezést kíván, hiszen benne kristályosodik ki a tárgyalt időszak két nagy „rivális” kritikai-elméleti irányzatának különbözősége. Harpham a következő – akár drámainak is minősíthető – módon foglalja össze az okokat és következményeket:

Aztán valami történt.

(Körülbelül) 1987. december 1-én az irodalomelmélet természete megváltozott. Amikor a *New York Times* a fiatal Paul de Man 1941-42-ben kollaboráns belga napilapokban írott nagyszámú cikkének felfedezéséről beszámolt, gyakorlatilag minden, ami az irodalomelmélet és -kritika Egyesült Államokban művelt praxisát illeti, olyan drámai és radikális változáson ment keresztül, mint amelyet az „elmélet” térnyerése produkált egy generációval korábban („Ethics” 389).

Az a változás pedig, amelyet (az angolszász terminológiában legalábbis) gyakran írnak le a kritikából az elméletbe való átmenetként, óriási horderejű volt. Ha túloz is Harpham, a jelenség súlyát pontosan érzékelteti. Ne feledjük, hogy a „kultúrháborúk” kellős közepén vagyunk a botrány kitörésekor, az 1980-as évek közepén. Ugyanerről tudósítanak még a következő, abban az időszakban gyakran használt kifejezések: „könyvek csatája, az amerikai tudat bezáródása, kulturális írástudatlanság, dekanonizálás és újrakanonizálás, a nagy tanterv-vita, a tudományos élet lezüllesztése” stb. (Kiss 360)<sup>5</sup>. A kulturális (és politikai) jobboldal

---

<sup>5</sup> Néhány, a jelentősebb könyvek közül a kulturális jobboldalon: James Atlas: *The Battle of the Books: The Curriculum Debate in America* (1990), Allan Bloom: *The Closing of the American Mind* (1987), Harold Bloom: *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994), E. D. Hirsch: *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know* (1987). Timothy Brennan *Wars of Position: The Cultural Politics of*

csatája ez a kulturális (és politikai) baloldallal. A viták keresztüzében – ismét csak – az értékek állnak. Esztétikai, etikai és politikai értelemben vett értékek. Nem elég, hogy ellenkező értékeket vall magáénak a két oldal, sokszor abban sem tudnak (és akarnak) egyetértésre jutni, hogy az azonos névvel illetett és értékesnek vélt koncepciók és fogalmak alatt mi értendő. A legfontosabb dolgokról van pedig szó: oktatás, kultúra, demokrácia, pluralizmus, jelentés, individuuum, személyes és nemzeti identitás, hagyomány, értelmezés, erkölcs, igazságosság, reprezentáció stb. A hatvanas években a polgárjogi mozgalmak és az – elsősorban Európából begyűrűző – posztstrukturalista elméletek a kulturális szélsőjobboldal értékelése szerint erodálták azokat az értékeket, amelyek véleményük szerint a nemzeti identitás és az amerikai kultúra fennmaradásához nélkülözhetetlenek és amelyek éppen emiatt, nem megkérdőjelezhetőek. A posztstrukturalista irányzatok viszont éppen abban érdekeltek, hogy szilárdnak, kikezdhetetlennek vélt koncepciókat, értelmezéseket, értékeket kérdőjelezzenek meg.

Mindezek az események és viták jól ismertek; feltehetően könyvtáryinál is nagyobb irodalmuk van, így nem érzem szükségét, hogy részletekbe menjek itt. Célom pusztán az volt a fenti, nagy vonalakban felvázolt összefoglalással, hogy érzékeltessem azt az intellektuális miliőt, amelyben a de Man-botrány kirobbant, ami – az etikai kritika kortárs fellendülésének legtöbb elemzője szerint – más elemek mellett rendkívüli szerepet játszott e fellendülés megindulásában.

Ezeknek a folyamatoknak, harcoknak, vitáknak az ismerete egyrészt nélkülözhetetlen az etikai alapú irodalomkritika és -elmélet közelmúltbeli történetének, helyének és jelentőségének megértéséhez, másrészt pedig kulcsot

---

*Left and Right* (2005) című könyvében részletesen leírja ezt a folyamatot, elsősorban annak szentelve kritikáját, hogy mi ment végbe 1975-1980 között, az általa „fordulatnak” nevezett időszakban.

ad a kurrens amerikai irodalom-, kritika-, illetve kultúraelméletek elhelyezéséhez is. Ezek egyik, ha nem legkiválóbb ismerője, Vincent B. Leitch a következőképpen fogalmaz *Theory Matters* (2003) című könyvében:

Az [irodalom]elmélet helyének megszilárdítását célzó vállalkozás háttérében természetesen markánsan jelen vannak az 1980-as években, a Reagan-kormányzat idején kezdődött, majd a George W. Bush 2000-es megválasztásával fémjelzett konzervatív restaurációval új életre kelt kultúrháborúk. Az [irodalom]elméletet és a „politikai korrektséget” [...] érő konzervatív támadások gyakran nyíltan ítélik el a külföldről származó elméleteket és filozófiákat [...], valamint az irodalomról magáról a teóriára való hangsúly-áthelyeződést (16).

Az „irodalom maga” kitétel természetesen a klasszikus kánonra utal, míg a „teória” – 2003-ban – a különféle posztstrukturalista irányzatok mellett, illetve azokon túl, a kulturális fordulat után teret nyerő irányzatokat, így többek között a kulturális materializmust, a kritikai kultúrakutatást, az újhistorizmust, a posztkoloniális elméleteket stb. is magába foglalja.

Az etikai kritika 1990-es évekbeli virágzása éppen azért különösen izgalmas és különbözik az effajta kritikai és elméleti vizsgálódások szinte bármelyik korábbi időszakától és eredményeitől, mert keretein belül – vitázva ugyan egymással – de megfér mindkét fő (nyolcvanas évekbeli) irodalomtudományi irányzat: a klasszikus modernista, újhumanista irodalomkritika és a posztstrukturalista, elsősorban dekonstruktív irodalomértelmezés is (más, disszertációmban nem, vagy csak érintőlegesen tárgyalt etikai kritikai irányzatok

mellett, mint például A. Z. Newtoné).

Bárki, aki valaha is az etikáról próbált  
beszélni vagy írni [...], nem tett egyebet,  
mint a nyelv határait ostromolta.  
Börtönünk falain túljutni azonban  
teljességgel lehetetlen.

Wittgenstein

Az erkölcsfilozófia máig talán legnagyobb hatású tradíciói az arisztotelészi úgynevezett deontologikus, illetve a kanti úgynevezett teleologikus etika. Az amerikai irodalomtudomány etikai vonulata mindkét nagy hagyomány felhasználására tud példát. Míg a következő fejezetben tárgyalandó Nussbaumot többen is mint „egy újrafogalmazott humanista kritika legjobb példáját” említik (Eagleton 62), addig a kanti hagyományt kiindulópontként kezelők közül e fejezet tárgya, Miller emelkedik ki a leglátványosabban. Ennek oka egyrészt a jelenkori amerikai irodalomtudományban évtizedek óta megtartott helye, másrészt pedig elmélete szélsőséges kritikai fogadtatást kiváltó hatása. A kanti gondolatokra alapozott etikai kritikáját ünnepelték már mint „tudományos és módszertanilag megalapozott” (Sprinker 1234) teljesítményt, de nevezték a hasonló kezdeményezések között „a legkevésbé ígéretesnek” is (Scholes, *Protocols* 145).

Vállalkozása igazán ambiciózus: célja nem kevesebb, nem kevésbé eredeti és „velejéig dekonstruktív” (s talán nem kevésbé kérdéses, tehetjük hozzá), mint egy „textualitásra, textuális elvekre felépített etika megalapozása” (Scholes, „The Pathos of Deconstruction” 223). Ennek sarokköve egy analógia. Analógia „az ember” és „a szöveg” között. Miller jól látja e hipotézisének szerepét, fontosságát, hiszen ő maga írja azt, hogy elmélete „ezen analógia érvényességének feltételezésén alapszik” (*The Ethics of Reading* 18). Irodalomkritikai etikaelmélete és általánosabban, etikafelfogása elválaszthatatlan nyelvelméletétől és textualitásra vonatkozó nézeteitől. Etikaelmélete *mint* nyelvelmélet értelmezhető és érthető csak meg. Amint azt a későbbiekben részletesen is látni fogjuk, ez az az irány, amelyben a kanti szöveget is megkísérli értelmezni.

Az irodalom és etika kapcsolatát boncolgató fejtegetései több kötetet, egyéb önálló kötetei részeit, jó néhány folyóiratcikket és más, egyéb jellegű írást tesznek ki, kezdve az 1981-ben az *American Criticism in the Poststructuralist Age* című tanulmánygyűjteményben megjelent „The Ethics of Reading: Vast Gaps and Parting Hours” című esszétől egészen a 2001 tavaszán tartott „Moments of Decision in Literature” című posztgraduális szeminárium anyagáig. Ezek elméleti szempontból kétségkívül legjelentősebbike a *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin* című könyv, az 1985 májusában, az irvine-i egyetemen elhangzott Welles Library előadássorozat szerkesztett, kisebb módosításokat tartalmazó változata. Ennek második fejezete, a „Reading Telling: Kant” a német filozófus 1785-ben megjelent *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése* című munkájából merít és alapozza meg egyben elméletileg-filozófiaiilag a későbbi fejezeteket, illetve további munkákat. A kanti (erkölcs)filozófia, pontosabban ennek néhány jól kiválasztott passzusa tehát a



milleri elmélet egyik fontos alkotóeleme, a továbbiak pedig a következők: 2) nyelvelmélete, 3) narratívaelmélete és 4) a megszemélyesítéssel, illetve általánosabban fogalmazva, a személy(iség) problematikájával foglalkozó elmélete.

Mielőtt azonban ezeket részletesebben, önállóan, illetve egymáshoz fűződő kapcsolatukban megvizsgálánk, hasznosnak tűnik – bármennyire is dióhéjban csupán – számot vetni Miller kritikusai fejlődésével, változásaival, hogy lássuk, mik az előzmények, mi a háttér és mi az a kontextus, melyben érdeklődése az irodalom és etika kapcsolata felé kezd irányulni az 1970-es évek végétől kezdődően.

Miller, saját szavaival élve, „viktoriánusnak lett kiképezve”.<sup>6</sup> Doktori fokozatát a Harvardon szerezte. A disszertáció írása körüli években gondolkodására Kenneth Burke munkássága gyakorolta a legnagyobb hatást (Salusinszky 223). Valamivel később a fő szellemi útmutató szerepét a néhány év múlva a Johns Hopkins Egyetemen kollégaként viszontlátott Georges Poulet veszi át. Az ő hatására írja át és jelenteti meg könyv alakban is Charles Dickensről szóló disszertációját (*Charles Dickens: The World of His Novels*, 1959). A Poulet inspirálta „egyéni-szerzői tudat [individual authorial consciousness]” rekonstruálását megcélzó kritikai irányultság az 1960-as évek derekától változik. Érdeklődése ekkortól markánsan a nyelvi fordulat által felvetett, posztstrukturalista kérdések irányába fordul. Ezt az időszakot nevezi 1981-ben az „Amerikába beszivárgó mindenféle új nyelvelmélet, a szláv formalizmus, a fenomenológia, a strukturalizmus, a kontinentális marxizmus és freudizmus és az úgynevezett „dekonstrukció”” időszakának („The Ethics of Reading” 19).

---

<sup>6</sup> Szóbeli közlés.

Mi sem jellemzi jobban érdeklődési irányának és kritikusi hozzáállásának gyökeres változását, mint az irodalomkritika mibenlétét meghatározni hivatott „definíciói”. Míg az 1963-as *The Disappearance of God* című munkájában az áll, hogy a kritikus feladata a szerzői tudat minden alakban való megjelenési formájának analízise (vii), addig az 1970-es, *Thomas Hardy: Distance and Desire*-ben már azt találjuk, hogy az „irodalomkritika nyelv a nyelvről” (1). Az egy évvel korábbi *The Form of Victorian Fiction* (1969) szintén tartogat meglepetéseket, a későbbi munkák fényében igencsak sokatmondó, akkoriban radikálisnak ható megállapításokat, mint például azt, amelyik így fogalmaz: „az emberi kultúrának és annak regénybeli megjelenítésének ugyanaz a lényege és azonos a szerkezete. Mindkettő nyelvi természetű” (140).

Ezen rendkívül elnagyolt, bő egy évtizedet felölelő kritikusi fejlődéstörténet-vázlat arra talán elegendő és meggyőző erejű, hogy lássuk: Miller érdeklődésének a nyelvvel, textualitással foglalkozó kérdések irányába való fordulása fokozatosan, de egyértelműen végbemegy az 1960-as évek során. Ehhez tagadhatatlanul hozzájárulnak az általa is említett európai irodalomtudomány és filozófia újonnan megismert, a radikális váltás lehetőségének ígéretével kecsegtető eredményei, ám ezek csupán erősítették, finomították irodalomkritikusi állásfoglalásának, irányultságának változását.

A már idézett 1981-es tanulmány felsorolja azon főbb pontokat, melyek érdeklődése homlokterébe kerültek a hatvanas évektől kezdődően, s melyek aztán kijelölik azon tájékozódási irányokat, melyek a kontextust biztosítják az irodalom és etika kapcsolatát vizsgáló későbbi munkáihoz. Ezek, fogalmaz Miller,

kérdésessé tették az Egyesült Államokban művelt hagyományos humanista stúdiumok legföltettebb s állandónak hitt kincseit: a

személyiség stabilitását, az elmondott történetek koherenciáját, a nyelv [egy tőle függetlenül létező] „valóságra” irányuló utalását, egy adott mű végleges, egységes olvasatának lehetőségét, valamint a történelem és az irodalomtörténet hagyományos periodizációját („The Ethics of Reading” 21-2).

Millernek az e fejezet tárgyát képező kérdéskörben írott első jelentős munkája csupán a fentebb ismertetett háttérrel és kontextusban értelmezhető és értékelhető. Mind az ebben felvetett problémák, mind pedig az azokra adott válaszok módosulnak majd a későbbi munkákban. A „The Ethics of Reading: Vast Gaps and Parting Hours” című esszé azonban nemcsak kronológiai okokból fontos, hanem azért is, mert önmagukban véve is lényeges kérdéseket vet föl. Így például vizsgálja 1) a narratívák gyakorlati életben, egyebek mellett a pedagógiai praxisban tetten érhető hatását, 2) az olvasás és értelmezés folyamatában jelenlévő episztemológiai és etikai aspektus egymáshoz való viszonyát, 3) az interpretáció etikai következményeit és 4) a narratív koherencia lehetőségét, illetve lehetetlenségét.

Fordítsuk most figyelmünket a *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin* első fejezete, a „Reading Doing Reading” című felé. Miller itt sorolja szisztematikusan fel az „olvasás etikájának” szerinte szóba jöhető jelentéseit. Az első lehetőség természetesen nem más, mint az irodalmi alkotások úgymond „tartalmának”, a bennük elmondott, bemutatott történetnek és szereplőknek az etika nézőpontjából is értelmezhető, az etikai szempontú olvasat számára is valami fontosat, gyakran újat mondó vonulata. Millert – műelemző tanulmányai ezt egyértelműen elárulják – elsősorban a regényekben és novellákban egy-egy, gyakran nehéz és igen bonyolult etikai döntés meghozatalát

bemutató momentumok érdeklik a leginkább. A *The Ethics of Reading*ben George Eliotot idézi: „azért olvasunk regényeket, hogy a fikció, vagyis a képzelet nyújtotta biztonságos terepen szemlélhessük azt, hogy mi is történne, ha életünket bizonyos erkölcsi elvek mentén szervezve élnénk le” (30).<sup>7</sup>

A második lehetőség az, amikor azt vizsgáljuk, hogy az irodalmi műveknek van-e, lehet-e, s ha igen, milyen az etikailag is értelmezhető hatása. Mi történik az olvasóval egy-egy mű olvasásának hatására? Megváltoztatja, megváltoztathatja-e erkölcsi nézeteit egy-egy irodalmi alkotás? Mennyiben változik ez a hatás, amikor az irodalomról való gondolkodás „intézményes keretek” között zajlik, azaz például nyomtatásban megjelenő kritikaként indul nehezen követhető hatású újtárra vagy éppen egy egyetemi szeminárium tárgya? Mi és mekkora (van-e egyáltalán) felelőssége a tanárnak, a kritikusnak abban, hogy mely műveket választja, milyen irányból közelíti meg őket s mit mond róluk (4)?

Az értelmezés harmadik lehetőségeként ez egy „szükségszerűen bekövetkező etikai mozzanatot jelent az olvasás folyamatában, olyat, amely sem nem kognitív, sem nem politikai, sem nem társadalmi, sem nem interperszonális, hanem mindezekről függetlenül és teljes mértékben etikai” (1). Ilyen értelemben tehát az irodalomnak, a narratíváknak az etikai aspektus *elidegeníthetetlenül és szükségszerűen* képezi részét. Millert ez a harmadikként bemutatott lehetőség érdekli és a továbbiakban arról lesz szó, mire alapozza e tézisért (a kanti etikára), milyen következtetéseket von le belőle és konkrét műelemzéseiben hogyan használja föl azt.

---

<sup>7</sup> A következő fejezetben tárgyalandó Nussbaum az irodalom etikai szempontú megközelítési lehetőségeinek pontosan ezen aspektusát teszi meg műelemző írásai és elméleti fejtegetései alapjául. Miller szintén nem tagadja ennek jelentőségét (lásd például a *Critical Terms for Literary Study* Miller által írott „Narrative” szócikkét), ám szerinte az „olvasás etikájának” messze nem ez a legfigyelemreméltóbb összetevője.

Mint tudjuk, az irvine-i előadássorozat előtt pontosan kétszáz évvel megjelent kanti munkát, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetését* választja. Pontosabban ennek néhány részletét, legelsősorban is egy lábjegyzetét.<sup>8</sup> Úgy véli ugyanis, hogy abban a bizonyos lábjegyzetben Kant magyarázkodni kényszerül, „leleplezi önmagát” és a szöveg „töréseket, elbizonytalanodásokat fed fel” (15). Ezeket felhasználva pedig, reméli Miller, be tudja azt bizonyítani, amire neki oly nagy szüksége van a továbblépés érdekében, jelesül azt, hogy történetek, narratívák nélkül nincs etika, nem beszélhetünk erkölcsi elvekről. Ez azt jelenti, hogy az etikához csak az öt „allegorizáló”, reprezentáló történeteken, narratívákon keresztül juthatunk közelebb, tudhatunk meg róla többet, egyáltalán: bármit is. Ha ezt belátjuk, azt is kénytelenek leszünk belátni, véli Miller, hogy e történetek közegét sem hagyhatjuk figyelmen kívül, sőt a közeg maga lesz az, ami számunkra adott, ami (bizonyos mértékig) megismerhető, amivel foglalkozni lehet és érdemes. Ez a közeg pedig – Miller kritikusi fejlődéstörténetét ismerve egyáltalán nem meglepő módon – nem más, mint maga a nyelv. Az etika ki van szolgáltatva a nyelv szabályainak, meg van határozva általuk, legyenek azok a grammatika egyértelmű és megismerhető szabályai vagy – s természetesen erre „csap le” Miller – a retorika, s azon belül is legfőképpen a trópusok sokértelmű, csak részben megismerhető, soha *teljes* mértékben fel nem fejthető „szabályai”, talán inkább: jellemzői. Az irodalmi művek, az irodalmi nyelv retorikusságát hangsúlyozó nézetei itt köszönnek vissza s így éri el azt, hogy a „retorikus szoros olvasás [rhetorical close-reading]”,<sup>9</sup> azaz a dekonstruktív olvasási stratégia maga „beférközzön” az etika szférájába s megteremtődjék annak lehetősége, hogy

---

<sup>8</sup> A 3-as számút (lásd a magyar Kant-kiadás 27. oldalán). A munka (*The Ethics of Reading*) egyébként mind az öt, különféle szerzőkkel foglalkozó fejezete azon passzusokat veszi górcső alá, amelyekben az adott szerző „önmagát olvassa”, azaz saját írására reflektál. Miller úgy véli, ezek „paradigmatikus” példái az olvasásnak mint olyannak általában (1-2).

<sup>9</sup> Christopher Norris telitalálata (lásd a *The Ethics of Reading* hátsó borítóján található könyvméltatását).

egyfajta etikát, Miller elnevezésével élve az „olvasás etikáját” valóban a textualitásra, textuális elvekre lehessen felépíteni.

A kanti szöveg Miller számára kulcsfontosságú mondata így hangzik: „Egy személy iránti tiszteletünk voltaképpen ama törvény [...] iránti tisztelet, amelynek példája az illető” (idézi a 18. oldalon, a magyar kiadásban a 27. oldalon található). Ez tehát a kiindulópont és itt kanyarodhatunk vissza a fejezet elején már említett analógia kérdéséhez. Miller Kant idézését követő lépése ugyanis az, hogy „egy újabb analógiát adjon a kantiak mellé és azt állítsa, hogy tiszteletünk a szöveg irányában olyan [jellegű], mint tiszteletünk egy másik ember irányában, azaz nem a szövegre önmagára irányul, hanem a törvényre, amit a szöveg reprezentál” (18).

Mit jelent ez? Milyen következtetések adódnak belőle? Mivel tudja ezt alátámasztani? Miért mondhatja azt, hogy „a szöveg” és „az ember” egyként tekinthető „a törvény” reprezentánsának? Az utolsó kérdés megválaszolásával érdemes kezdeni. Miller indokai közül kettő explicite kimondatik a könyv második fejezetében, ám úgy vélem, van itt egy harmadik indok is, amely csak egész munkásságát és gondolkodásmódját figyelembe véve ismerhető fel. Első indoka az, hogy az analógia érvényes „mert a szöveg szerző általi létrehozása válasz a törvényre [response to the law]” (22). Ez elég különösnek tűnik, nehezen beilleszthető a milleri gondolkodásmódba. Nehezen beilleszthető, mert olyasmit hoz fel érvként, ami tőle igencsak idegenül hangzik (szerzői magatartás, majd hogyanem „szerzői intenció”), és különös, hiszen honnan tudhatná, hogy a mű alkotása „válasz” a szerző részéről? Érvelését így folytatja: „példáim meg fogják mutatni, hogy erről van szó. Mind a regények maguk, azáltal, hogy mit mesélnek, mind pedig az írók, azáltal, hogy elmondják, milyen körülmények között születtek a regények” (22). Ez előtt ismét csak értetlenül állunk, hiszen olyasmivel indokol,

amiről ő maga jelenti ki másutt, hogy nem veendő figyelembe, általánosabb értelemben véve irodalmi művek értelmező megközelítések, illetve szűkebb értelemben narratívák etikai szempontú elemzésekor (amennyiben az „elidegeníthetetlenül” és „szükségszerűen” jelenlévő etikai mozzanatról van szó). Egyrésztől ugyanis azt írja, hogy nem relevánsak a „szövegen kívüli”, „kontextuális” (6) tényezők, másrésztől pedig azt, hogy az ő „olvasásetikája” *nem* a művek *etikai tartalmával* kíván foglalkozni.

Második érve az, hogy az olvasó analógiát fedez(het) fel „a regénybeli szereplő és a szöveg maga, mint az erkölcsi törvény két példája között” (22). Ebben az esetben mind a szöveg, mind pedig a fiktív szereplő mint az erkölcsi törvény reprezentánsa jelenik meg, ám Miller nem válaszolja meg, sőt fel sem teszi azt az alapvető fontosságú kérdést, hogy ez miért lenne így.

A harmadik, s mint már említettem, nem *expressis verbis* kimondott érv pedig az, hogy Miller – egészen egyszerűen fogalmazva – egyenlőségjelet tesz szöveg és (fiktív) szereplő, szövegszerűség és egy narratívában megjelenő karakter közé. Mind a narratívát, mind pedig a szereplőt *mint* szöveget, a szövegszerűség ismérveivel jellemezhető közelíti meg és értelmezi. Teszi ezt azon belátása ellenére, amely szerint egy irodalmi alkotás „befogadása” (legalábbis annak első szakasza) folyamatában az olvasónak, az értelmezőnek fel kell függesztenie „hitetlenségét [disbelief]”<sup>10</sup> a mű fiktív voltával szemben ahhoz, hogy az „igaz illúzió” érvényesülni tudjon.

Lássuk ezek alapján tehát, milyen következtetéseket von le Miller mindebből az etika és nyelv, etika és narratíva, illetve narratíva és megszemélyesítés kapcsolatát illetően. Emlékszünk, a milleri elmélet sarokköve az az analógia, ami szerint „a szöveg” éppen úgy reprezentánsa „az erkölcsi

---

<sup>10</sup> Miller e tétele nyilvánvaló módon visszhangozza Coleridge „willing suspension of disbelief” észrevételét.

törvénynek” mint „az ember”. Nincs etika történetek, narratívák nélkül s nincsenek történetek, narratívák megszemélyesítés nélkül – egészül majd ki a tétel az 1990-es *Versions of Pygmalion*nal. A milleri hierarchia tehát valahogy így fest: etika – történet/narratíva – megszemélyesítés. Érintettük már, hogy mindennek a közege a nyelv, melynek határai, lehetőségei szükségképpen az etika határait, lehetőségeit, egyáltalán: mibenlétét is kijelölik. A nyelv határozza meg tehát (hiszen abba van „beleágyazva”) etika és narratíva, illetve etika és megszemélyesítés viszonyát is. A nyelv így hát nem csupán azért „felelős”, hogy miként viszonyulunk az etikához, etikai kérdésekhez, hanem egy bizonyos (De Man-i, milleri) értelemben *a nyelv maga az, amely egyáltalán lehetővé teszi az etika létét.*<sup>11</sup> Ahhoz, hogy ezt a valóban radikális tételt megfogalmazhassa, Millernek tovább kell lépnie a kanti etika határain és de Manhoz kell fordulnia. Az *olvasás allegóriáiban* a következő áll: „az etikának semmi köze a szubjektum (gátolt vagy szabad) akaratához, és még inkább nincs köze szubjektumok egymáshoz fűződő kapcsolatához. Az etikai kategória annyiban felszólító jellegű [...], amennyiben nyelvi és nem pedig szubjektív” (idézi Miller 41). Ha az etika minket meg- és felszólító jellege tehát nyelvi természetéből, nyelvben való meghatározottságából fakad, akkor annak súlyos következményei vannak mind az etikára magára nézve, mind pedig ránk, emberekre, mint morális cselekvőkre nézve.

Mi értendő azonban „nyelv” alatt s hol vannak a határai (ha vannak egyáltalán)? Ezek jóval túllépik az „artikulált nyelvi kijelentésekeit” — mondja de Man (idézi Miller 57), s a „nyelvi” kategóriájába tartozik Miller szerint minden, „aminek köze van a jelekhez és a jelek jelentette hatalomhoz” (in Salusinszky

---

<sup>11</sup> „Az erkölcsi törvény nem csupán szavakban fejeződik ki, hanem a szavak adják létét is” – fogalmaz Miller (*The Ethics of Reading* 32).



224). Ugyanezen, 1986-ban (tehát az irvine-i előadássorozat után, illetve annak könyv alakban való megjelenése előtt egy évvel) készült interjúban Miller a következőket mondja:

A nyelv, bármiféle emberi nézőpontból nézve is, olyasvalami, ami már mindig [already always] jelen van és [...] azon vágy kielégítése, hogy elébe kerüljünk, lehetetlen. Mindösszesen annyit tehetünk, hogy még tovább és tovább megyünk visszafelé, egy olyan hely felé, ahol a nyelv már ott van. Ettől az még nem lesz transzcendens; ez csupán annyit jelent – bármi is következzen ebből – hogy a kezdetek óta a nyelvvel vagyunk körülveve s nem is szabadulhatunk ebből (232).

Millerre oly jellemző módon ebből nem tudhatjuk meg, hogy mi is a nyelv, csupán azt, hogy milyen. Tudatosan-e avagy sem, de hasonlóképpen jár el, mint szerinte Kant, aki „nem tudja megmondani, pontosan mi is a törvény”<sup>12</sup> (*The Ethics of Reading* 20), csupán érzékeltetni tudja – történetekkel, trópusokkal –, hogy milyen. Márpedig, ha ez így van – azaz a nyelv ilyen szinten „áll” közénk és a „morális törvény” közé, ilyen mértékben határozza meg azt, s annak lehetőségét is ezáltal, hogy megismerjük –, akkor valóban úgy vélhetjük, hogy Miller következtetése, amely szerint a kategorikus imperatívusz nem metafizikai, hanem nyelvi kategória, megállja a helyét. Nyelvi-textuális meghatározottságából továbbá az is következik, hogy „mint minden szöveg, ez is [teljes mértékben] megérthetetlen [unreadable]” („The Critic as Host” 226). Bizonyos mértékig megismerhető és megérthető, de soha nem tökéletesen, egyszer s mindenkorra megnyugtatóan lezárható módon.

---

<sup>12</sup> A teljes mondat így hangzik: „De ha Kant nem tudja megmondani, pontosan mi is a törvény, hol található, vagy honnan ered, azt azért meg tudja mondani, hogy mivel analóg” (*The Ethics of Reading* 20). H. P. Rickman a *Philosophy and Literature* című folyóirat egy 1991-es számában „Making a Mess of Kant” címen megjelentetett kritikájában erről a mondatról a következőket írja: „Miller [...] három tételt fogalmaz meg; az egyik értelmetlen, a másik kettő hamis. Mindez egy mondaton belül [...]” és itt idézi a fenti mondatot.

Az etikáról való bármilyen beszéd mindig „meg van fertőzve [contaminated]” a nyelv „felforgató [subversive] [hatású]”, egyértelműséget soha nem engedő trópusaival.<sup>13</sup> Ha az etika „nyelv” tehát, s nekünk csupán a nyelv adatott meg mint eszköz bármiféle megértéshez, akkor beláthatjuk, hogy „a nyelv szabályairól, törvényeiről [laws] a nyelv nem tud számot adni, kivéve nyelv által, ami viszont azon nyomban érvényteleníti magát mint tudást, amint nyelvként lép fel” (*The Ethics of Reading* 57).

Miller, láthattuk, egy kanti szövegrészletet és de Man „eticitás [ethicity]” elméletét s ezzel szoros összefüggésben de Man Kant-értelmezését használja. Érdeemes viszont itt egy pillanatra megállni, hogy megvizsgáljuk Miller de Man-olvasatát is. De Man, ismerjük, így ír: „az etikának semmi köze a szubjektum (gátolt vagy szabad) akaratához, és még inkább nincs köze szubjektumok egymáshoz fűződő kapcsolatához”. Miller egy helyütt pedig úgy fogalmaz, hogy „a szövegre olyan válasz irányul, ami egyrészt meghatározott, másrészt viszont szabad” (*The Ethics of Reading* 43). A velünk szemben a szöveg által támasztott (válaszadási) igény – az etikai viszony alapja – viszont, úgy vélem, szükségszerűen egy szubjektumot tételez fel, hiszen kinek az irányában támasztott igényről lehet szó, ha nem egy szubjektuméról? Ennek fényében megengedi-e vajon a De Man-i szöveg a Miller-féle értelmezést? Mielőtt elhamarkodott nemmel felelnénk, lássuk, mit mond Miller. „[A]z etikai ítéletek és felszólítások az emberi nyelv szükségszerű velejárói. Nem tudunk nem ítélni jóról és rosszról” (*The Ethics of Reading* 46). Az angol eredetiben az első mondat utolsó szava a „nyelv [language]”, a második első szava pedig a többes szám első személyű névmás, a „mi [we]”. Miller ismét „leleplezi” önmagát (ahogy szerinte

---

<sup>13</sup> Arról, hogy milyen mértékben látja Miller úgy, hogy szinte minden, az irodalom kontextusát képező tényező leírható trópusként lásd a *The Ethics of Reading* 6-7. és a „The Search for Grounds in Literary Study” című tanulmány 31-2. oldalait.

Kant), hisz az átmenet sokat elárul: ismét tanúi lehetünk annak, hogy egyenlőségjelet tesz személy és nyelv közé. A korábban idézett, „The Critic as Host” című tanulmányában már egyértelműen feltűnnek hasonló nézetekre valló passzusok. Shelley *The Triumph of Life*-járól írva kijelenti például, hogy „az élet diadala valójában a nyelv diadala” (233), egy pár oldallal korábban pedig azon véleményének ad hangot, miszerint „a nyelv nem eszköz vagy szerszám az ember kezében [...], a nyelv sokkal inkább az, ami elgondolja az embert és világát” (224).<sup>14</sup>

Vérbeli dekonstruktor voltát azonban itt sem tagadja meg. Ő maga az, aki kételyeinek ad hangot a nyelv fent bemutatott, mindent legyőző, bekebelező mivoltát illetően. Salusinszky kérdésére válaszolva azt – az eddigiek után meglepő – választ adja, hogy: „kétségtelen, mindenféle nem-nyelvi dolog is létezik” és „rengeteg minden a nyelv nélkül történik” (224). Hogy is van ez akkor? Ha „a kezdetek óta a nyelvvel vagyunk körülvéve és nem is szabadulhatunk ebből”, illetve ha „még a leghősiesebb próbálkozások is, hogy kitörjünk a nyelv börtönéből, csupán a falakat emelik magasabbra” („The Critic as Host” 230), akkor hogyan lehetséges az, hogy „rengeteg minden a nyelv nélkül történik”? A kérdés, láthatóan és dokumentálhatóan, folyamatosan foglalkoztatja Millert, noha nem teljesen egyértelmű saját válasza sem. A Gary A. Olsonnak adott 1994-es interjúban a következő, megkapóan őszinte „beismerést” teszi: „csak mostanában kezdem felismerni, hogy van de Man-nak néhány, rám nagy hatást gyakorolt kijelentése, melyek nagyon sötétek. A megértés lehetetlenségéről beszél [...] és azt mondja: ‚Történik, ami történik; minden úgyis csak nyelv’. Némi ellenállást érzek magamban ezzel szemben. Kissé kényelmetlenül érzem magam ez ügyben [...]” (132).

---

<sup>14</sup> Kiemelés tőlem.

Jogosan érzi magát kényelmetlenül ez ügyben, hiszen ha nem minden csak „nyelv”, ha nem mindenért csak a nyelv felel, akkor mi az, ami kívül esik a hatókörén? Miért? Mi alapján, milyen kritériumok számbavételével tudhatjuk meg, mi tartozik ide s mi tartozik oda? Hol a határ? Van-e határ? Van, csak még elvileg sem megismerhető? Ezek a kérdések óhatatlanul felmerülnek, s válasz híján csupán annyit állapíthatunk meg, hogy akárcsak az egész elmélet alapját képező analógia esetén, itt is több tényező bizonytalanít el. Érdekes azon is tovább gondolkodni, vajon abból az állításából, hogy az etikai nem a metafizika, hanem a nyelv kategóriájába tartozik, érvényes következtetéseket von-e le? Robert Scholes például egyértelműen ellenzi Miller konklúzióit, mondván: az, hogy az etika szféráját mindig csak közvetve ismerhetjük meg „semmit nem árul el magukról az etikai elvek milyenségéről” (145). Azaz: még ha elfogadjuk is Millernek azon álláspontját, mely szerint az etikai bele van ágyazva, körül van véve a nyelvvel, textuálissal, még akkor sem biztos, hogy azt is el kellene fogadnunk, hogy emiatt az etika szféráját is meghatározná a nyelv, s a kanti „erkölcsi törvény” „áldozatul esne’ mindazon következményeknek, amelyekkel textuális mivolta jár” (Eaglestone 70). A kiindulópont (feltételes) elfogadása megengedi azt is, hogy az etika szféráját a nyelv „előttibe” helyezzük, azaz azt mondjuk, hogy a nyelvtől nem abszolút értelemben függ, hanem „csak” számunkra függ attól, hiszen mi csupán a nyelven keresztül juthatunk közelebb hozzá. A lehetséges következtetések egyike tehát csak Milleré, s ez nem az egyetlen. (Az igazsághoz hozzátartozik az is, hogy *soha* nem állítja, hogy az ő olvasata volna bármilyen szöveg esetén is az egyetlen „helyes” olvasat.)

Műelemző tanulmányai, még ha meg sem célozzák az egyetlen „helyes” olvasatot – meggyőződése lévén, hogy ilyen nincs is – a legtöbb esetben

lenyűgözőek: eredetiség, hihetetlen részletmegfigyelő-képesség és kitűnő kérdésfeltevések jellemzik őket. Miller, bármennyire is próbálják sokan ráaggatni az „elsősorban teoretikus” címkét, alapvetően mégiscsak szenvedélyes, briliáns olvasó és műkritikus. „Egy elmélet használhatósága a rajta nyugvó elemzéseken mérendő le. Egy teóriát mint olyat, önmagában véve nem lehet megcáfolni [...] csak akkor, ha részletesen bemutatható, hogy az olvasat, amit eredményez, nem elfogadható vagy rossz, hamis, mert nem a szövegen alapszik” – mondja ő maga („The Ethics of Reading” 23).

A *The Ethics of Readinget* műelemző írásaival kiegészítő *Versions of Pygmalion* című kötete tartalmazza Melville egy 1853-as novellájának, a „Bartleby, a tollnok”-nak az értelmezését. Ebben az elemzésben egy mondaton belül szerepel három, minket is foglalkoztató fogalom: etika, történet és megszemélyesítés. A következőket írja: „a történetmesélés és a mások iránti felelősség összekapcsolása új irányból közelíti meg az etikai felelősség történetmeséléstől való függését, a történetmesélés megszemélyesítéstől való függését, valamint a megszemélyesítés történetmeséléstől való függését” (144). Ezek szerint nincs történet megszemélyesítés és megszemélyesítés történet nélkül. A kettő kölcsönösen feltételezi egymást és az általuk alkotott egység az, amire „ráépül” az etika. Ahhoz, hogy ezt elfogadjuk, előbb egy fontos kérdést kell tisztáznunk: miért, milyen értelemben függ az etika (léte) történetektől, narratíváktól és magától a történetmesélés aktusától? Mi közük a narratíváknak az etikához? Mi alapján állítja Miller azt, hogy elválaszthatatlanok?<sup>15</sup> Vajon azt érti ezalatt, hogy történetek nélkül nem létezik az etika szférája vagy esetleg azt – ami gyakorlati szempontból végül is ugyanazt jelenti –, hogy nélkülük nem volna ez a szféra számunkra megközelíthető? Amint látni fogjuk, az utóbbiról van szó. Miller

<sup>15</sup> „Etika és narráció nem választható külön” (*The Ethics of Reading 2*).

szerint ugyanis az etika elveiig történeteken keresztül vezet az út.<sup>16</sup> Ez a „hídszerep” az, ami felkelti Miller érdeklődését. Véleménye szerint ugyanis a kategorikus imperatívusról szóló (egyik) szövegrészletben a kanti érvelés természete megváltozik és a változás elkerülhetetlen s árulkodó. Kant az állítja, hogy minden egyes egyéni etikai döntésnek az „erkölcsi törvényen” kell alapulnia ahhoz, hogy a döntés morális szempontból helyesnek legyen ítélni. Miller saját fordítása így hangzik: „I should never act in any other way than in such a manner that I could also will that my maxim should be a universal law” (*The Ethics of Reading* 26).<sup>17</sup> A kanti példa választát idézi azügyben is, hogy vajon a hamis ígéret tétele (azaz olyan ígéreté, melyet azzal a szándékkal tesznek, hogy nem fogják megtartani) etikailag helyes-e vagy helytelen: „hogyan [...] a lehető legrövidebben s mégis csalhatatlanul válaszolhassak [...], megkérdem magamtól: elégedettségem fogadnám-e, ha maximám [...] általános törvényként (mind rám, mind másokra) érvényes lenne [...]” (idézi Miller a 31. oldalon, a magyar nyelvű szövegben pedig a 28. oldalon található). Miller értelmezésében ez azt jelenti, hogy ha etikai kérdésekben döntést akarunk hozni, akkor ki kell találnunk, képzeletünkben magunk elé kell idéznünk egy történetet, egy „mininarratívát” azért, hogy lássuk, döntésünk megállná-e helyét mint az „általános törvényhozás elve” is. A kulcsfontosságú elem Miller számára itt a történet, a narratíva, pontosabban az a szerep, amit e történet játszik az etikai döntések meghozatalában. Történet nélkül nem ítélnünk a döntésről, azaz, vonja le a következtetést: „nem létezik etikaelmélet, az erkölcsi törvény elmélete és annak szigorú, ellenállhatatlan imperatívusa [...] történetmesélés és temporalizáció nélkül

---

<sup>16</sup> „[N]arrative [...] serves [...] as the absolutely necessary bridge without which there would be no connection between the law as such and any particular ethical rule of behavior” (*The Ethics of Reading* 28).

<sup>17</sup> A magyar Kant-kiadásban: „[...] sohasem járhatok el másként, mint úgy, hogy *együttal akarhassam, hogy maximám általános törvényté váljék*” (27).

[...], ami [a temporalizáció] minden narratíva inherens része” (*The Ethics of Reading* 23). Ez tehát az a mód, ahogy Miller biztosítva látja a történetek, narratívák megkerülhetetlen és központi szerepét a kanti etikában, vagy általában véve az etikában.

Úgy véli, a történetek közelebb tudnak minket vinni a „törvényhez”, de arra nem képesek, hogy általuk „szemtől szembe kerüljünk” vele (*The Ethics of Reading* 23). Meg tudják mutatni, *milyen* is a törvény, de nem tudnak rámutatni, mondván: ez a törvény (amire alapulni kell erkölcsi döntéseidnek).<sup>18</sup> „A narratívát [ebben az értelemben] úgy lehet meghatározni, mint a törvénnyel való végső, közvetlen szembesülés meghatározatlan elhalasztásának eszközét, aminek bekövetkeztetésére [ti. a törvénnyel való szembesülés] pedig végül is a narratíva hivatott [...]. Az ígéret és az ígéretnek való folyamatosan halogatott eleget tevés között a történet maga történik meg [takes place]” (33). A narratívák elidegeníthetetlen, szükségszerű jellemzője az, hogy nem tudják szerepüket betölteni, nem tudnak „feladatuknak” eleget tenni, amennyiben ezt a szerepet úgy definiáljuk, hogy egy történetről adjon *minden szempontból* kielégítő módon számot – állítja Miller. Legyen az elbeszélte eseménysornak „eleje, közepe, vége és elmondható jelentése” (*The Ethics of Reading* 25). Mit jelent mindez? Van ennek bármi köze a megszemélyesítés kérdéséhez, egy személy viszonyának a másikhöz és végül is az etikához magához? A kockázat nagy, hiszen mint Miller maga írja: „Nem tudom meghatározni, milyen etikai kötelezettségeim vannak a szomszédom irányában és nem tudok azok alapján cselekedni sem, ha nem ismerem őt úgy, hogy elmondhassam történetét” (*Versions of Pygmalion* 142). De vajon elmondható-e ez a bizonyos történet?

---

<sup>18</sup> Gondoljunk csak a Miller által nagy szeretettel és csodálattal többször is említett karkai parabolára („A törvény kapujában”) *A perből*. (A műből vett idézet szerepel a *The Ethics of Reading* egyik mottójaként is.)

Már 1981-es tanulmánya is fontos szerepet szán e kérdések felvetésének és a megválaszolásokra irányuló kísérleteknek. Két irodalmi, irodalomtörténeti és egy művészetelméleti példán keresztül fejt ki álláspontját. Az irodalmi példák egyike a George Crabbe angol költő 1812-es *Tales* című kötetében található „The Parting Hour” című, „látszólag [...] ártalmatlan” (40) verse, a másik, jóval kevésbé részletezett, Szophoklész *Oidipusz király* című drámája, a művészetelméleti munka pedig nem kisebb jelentőségű értekezés, mint Arisztotelész *Poétikája*. Miller e munkák értelmezése alapján vonja le azokat a következtetéseket, amelyek szerint 1) a narratíváknak azon „feladata”, hogy *hiánytalanul* számot adjanak egy történetről: megoldhatatlan és – ezzel szoros összefüggésben – 2) a „narratív koherencia” (28) is hasonlóképpen elérhetetlen: illúzió csupán. Arisztotelész tragédiaelméletét és katarzisz-értelmezését ütközteti Crabbe felfogásával. Úgy véli, hogy míg a görög bölcselő mellett érvel, hogy a történetek értelmét – s adott esetben azok tragikumát – az őket alkotó események egysége s ezt mintául véve: ezek egységes *szemlélete* adja, s hogy ezek teszik lehetővé a nézőben kialakuló „részvét és félelem”, katarzisz jelentő érzéseit, addig Crabbe számára a tragikum mozzanataért, s így a katarzisz élményéért pont annak ellenkezője a felelős: „[az események] nem-összekapcsolhatósága: egy áthidalhatatlan szakadékkal való szembesülés” (26). A Crabbe versében található, és Miller számára a lehetséges összeset is egyben – legalábbis ebből a szempontból – reprezentáló történet nem tudja, s mint majd látjuk: nem is tudhatja teljesíteni önnön ígéretét,<sup>19</sup> azt ugyanis, hogy egy ember (a versbéli Allen Booth) életét elmondja úgy, ahogy azt ő leélte.

---

<sup>19</sup> Minutely trace man's life; year after year,  
Through all his days let all his deeds appear,  
And then, though some may in that life be strange,  
Yet there appears no vast nor sudden change:  
The links that bind those various deeds are seen,  
And no mysterious void is left between.  
(Idézi Miller, „The Ethics of Reading” 25.)



Minél elkeseredettebben próbálkozik a narrátor, annál inkább csak arra vetül fény, hogy micsoda „törések”, „szakadékok” maradnak megfejtetlenül, azaz maradnak ki az Allen életét alkotó események – beígért – egységének sorából. Miller úgy véli, hogy ez az – elkerülhetetlen – kudarc nem csupán erre a versre s nem csupán Crabbe-re vagy akár Crabbe korára jellemző. Épp ellenkezőleg: olyasmire mutat rá, ami minden narratíva elidegeníthetetlen sajátja, arra, hogy mindegyikük azt állítja (nem feltétlenül kimondva, sokkal inkább létükkel), hogy „minden emberi élet, bármennyire is különös, egységes” s hogy „Így tehát minden emberi élet elmondható [narratable]” (25). Azok az életek tehát, ha vannak ilyenek, amelyek nem mondhatók el „törésekkel”, „szakadékokkal” való szembesülések nélkül, a narratíva, a történet mint olyan lehetetlenségét fogják így elmesélni.<sup>20</sup> A narratívák – ebben az értelemben – önnön lehetetlenségüket példázzák. Allen Booth és Bartleby, a tollnok élete márpedig ilyen. Ha csak egy ilyen is van, meghiúsul a Crabbe-költemény elején tett ígéret. Meg is hiúsul – mondja Miller. Életünkről, ilyen értelemben, nem tudunk, nem tudhatunk teljes mértékben számot adni, az élettörténet (oly csábító) eszméje illúzió, csalfa remény csupán. Ennek azonban súlyos etikai következménye is van: olyasvalakivel kerülve szembe, akinek életeseményei nem alkotnak egységet, azt eredményezi (bármennyire is megpróbál ez ellen tenni az illető, mint ahogy ennek paradigmátikus példáját adja Miller szerint a Bartleby-történetben a narrátornak a tollnokhoz fűződő viszonya), hogy „nem tudom meghatározni, milyen etikai kötelezettségeim vannak [...] irányában és nem tudok azok alapján cselekedni sem”. Elmondható történet nélkül nem létezik etikai viszony. Bartleby élete pedig nem mondható el. Ha elmondható

---

<sup>20</sup> „[N]arrative is the narration of the impossibility of narrative” (*The Ethics of Reading* 25).

lenne, akkor értelmes viszonyt alakíthatna ki vele a novella narrátora, mint ahogy a történet többi szereplőjével ki is tudott ilyen viszonyt alakítani.<sup>21</sup>

Mind a Crabbe-vers, mind pedig a Melville-novella értelmezése (1981, illetve 1990) azt próbálja – úgy vélem, sikerrel – bemutatni, hogy a narratívák elidegeníthetetlen, talán legsajátabb jellemzője az, hogy etikai kérdések irányába mutatnak, hogy súlyos etikai kérdéseket vetnek fel. Mint ahogy azt nyelvelméletének fejtegetése során láttuk, Miller narratívaelméletének is jellemző részét képezi azon kísérlete, hogy bemutassa, mindkettőnek (nyelvnek és narratívának is) szükségszerűen vannak olyan elemei, melyek azok „stabilitását”, „egyértelműségét” kivédhetetlenül veszélyeztetik.<sup>22</sup>

Még ha ezeket el is tudjuk fogadni, legalább három kérdés megválaszolatlanul marad. Először is: miért kellene képesnek lennünk *hiánytalanul* „elmondani” a másik történetét ahhoz, hogy etikai viszonyt alakíthassunk ki vele? Másodsor: ha a másik egységes életének, hiánytalan élettörténetének „elmondása”, ahogy azt Miller bemutatni szeretné: lehetetlen, akkor ebből vajon nem következik-e annak lehetetlensége is egyben, hogy felelősséget érezzünk iránta, hogy felelős viselkedést feltételező viszonyt alakítsunk ki vele? Harmadszor: nem mond-e ellent mindennek mindennapi tapasztalatunk?

Ezeknek a – Miller által megválaszolatlan, sőt, fel sem tett – kérdéseknek a tükrében azt gondolom, érthető, miért is érdemes most az ő „narratív koherencia”

---

<sup>21</sup> Miller szerint egyébként Bartleby történetének „elmondhatatlansága” az olvasónak a novellához, pontosabban annak értelmezéséhez fűződő viszonyát is allegorizálja: „A narrátor szándéka az olvasó saját szándékának a szövegben jelenlévő allegóriájaként is felfogható, ami arra irányul, hogy a történetet, annak értelmezése által, uralma alá hajtja’ [dominate]” (*Versions of Pygmalion* 162).

<sup>22</sup> A nyelv esetében ezek természetesen a trópusok, a narratívák esetében pedig azok, amelyek – s ha „jól” értelmezzük őket, akkor mind ilyen – az önnön célkitűzéseik teljesítésének lehetetlenségét mutatják be, illetve meg. A bemutatott történet ugyanis megmutatja ezt a lehetetlenséget. „Bartleby egy olyan folyton jelen lévő veszélyt testesít meg, melynek leghétköznapibb életünk, gondolkodásunk és beszédünk során is ki vagyunk szolgáltatva” (*Versions of Pygmalion* 172).

elméletét MacIntyre „narratív identitás” elméletével<sup>23</sup> – a termékeny konfrontáció reményében – ütköztetni.<sup>24</sup> MacIntyre azt mondja, hogy életünk történetének egységet és jelentést narratív jellege, illetve egy narratíva jellemzőivel való leírhatósága ad.<sup>25</sup> Az, hogy ez az egység egy narratíva jellemzőivel írható le, azt is jelenti természetesen, hogy nem csak eleje, közepe és vége van, hanem tartalmaz – Miller kifogásolta – „töréseket”, „szakadékokat” is. Ezekről azonban – állítja MacIntyre és a „narratív identitás” más szószólói – még nem kerül veszélybe egységes volta, nemhogy szükségszerűen kerülne abba, mint ahogy azt Miller gondolja. Feloldhatatlannak tűnik az ellentét, pedig nem az. Tengelyi László írja körül az „élettörténet” fogalmának kétértelműségét az *Élettörténet és sorseseemény* című könyvében (15). Ez utalhat egyrészt – s ez a fenomenológia értelmezése – „a megélt, eleven életvalóság[ra]” s utalhat – mint ahogy utal is a „narratív identitás” elméletének megalkotói szerint – az „elmondott – avagy elmondható – történet[ekre] is”. Ezek alapján láthatjuk, hogy az „élettörténet”<sup>26</sup> fogalmának fent ismertetett két jelentése közül Miller a „megélt, eleven életvalóság[ra]” gondolhat csak. Ha a Tengelyi által leírt megkülönböztetést ő is megtette volna, akkor tökéletesen igaza lenne – amennyiben a kifejezés második értelmét veszi alapul – abban, hogy a történetek, narratívák önnön célkitűzéseik lehetetlenségét példázzák. A fiktív narratívák azonban természetesen *soha* nem vehetők az első kategóriába tartozók közé, hiszen azok „a megélt, eleven életvalóság” „elmondott”

---

<sup>23</sup> Lásd *Az erény nyomában: erkölcselméleti tanulmány* című munkáját (különösen annak XV. fejezetét) és Tengelyi László *Élettörténet és sorseseemény* című könyvét (különösen a 15-22. oldalakat).

<sup>24</sup> Miller ismeri mind MacIntyre, mind pedig Paul Ricoeur „narratív identitás”, illetve narratívaelméletét, de úgy véli, azok oly mértékben tágítják az „egység” (főként az emberi élet egysége) szó jelentését, hogy az végül is értelmetlenné válik. Amiről ők beszélnek „egységként”, az már nem egység – mondja Miller (szóbeli közlés).

<sup>25</sup> „A történeteket megéljük, mielőtt elmondjuk [Stories are lived before they are told]” – idézi MacIntyre-t Tengelyi (19).

<sup>26</sup> Miller gyakran a „narratíva” kifejezést használja ebben az értelemben.

története s mint ilyenek szükségszerűen tartalmaznak „töréseket” és „szakadékokat” is.<sup>27</sup>

A milleri „narratív koherencia” és a MacIntyre-féle „narratív identitás” elmélete tehát csak a fenti megszorítások figyelembevételével vethető össze. Véleményem szerint azonban – e korlátok ellenére is – érdemes az utóbbival is tisztában lenni, mert nemcsak Miller narratívaelméletének, hanem személy(iség)ről és megszemélyesítésről kialakított teóriájának értékelésében is segítségünkre lehet. A megszemélyesítéssel kapcsolatos problémák a személyiséggel foglalkozó kérdések egy alcsoportját alkotják, akárcsak azok a vizsgálódások, amelyek a személyes identitással vagy akár a személyiség (ön)konstitúciójával foglalkoznak. A megszemélyesítés kérdésköre ugyanakkor, úgy vélem, logikusan zárja majd fejtegetéseimet ehelyütt, hiszen egyrészt ennek az összetett kérdéskörnek az elméleti tisztázása segítségünkre lehet majd a továbbiak megértésében, másrészt viszont, mint látni fogjuk, általa bizonyos értelemben visszakanyarodunk a kiindulóponthoz: a nyelv kérdéséhez.

Jóllehet a megszemélyesítés mint elméleti kérdés alig kerül terítékre Miller etikai kritikájában, a *Versions of Pygmalion* elemzései mégis igen gyakran kezelik központi jelentőségüként ezt a trópuszt. Ez természetesen nem véletlen, hiszen Miller a megszemélyesítésben bizonyos értelemben az „olvasás etikájának” allegóriáját látja. Amint azt a „Bartleby, a tollnok” elemzése kapcsán láttuk, a másikhöz fűződő felelős etikai viszony kialakítását megakadályozhatja, sőt, lehetetlenné teheti az, ha a másik (élet)történetét nem tudjuk „elmondani [narrate]”. A novella története, Miller olvasatában, ezen kudarc allegóriája. Ezek a

---

<sup>27</sup> Általánosabb értelemben még gyengébb pontja a milleri elméletnek az, hogy egyrészt a kanti filozófiával szeretne érvelni, szeretné saját teóriáját abban szilárdan megalapozva látni, másrészt viszont, úgy tűnik, nem vesz tudomást arról, hogy az időbeliség (temporalizáció) kérdése, mely szintén kulcsszerepet kap több érvelésében is, aligha egyeztethető össze a kanti erkölcsfilozófiával, az ugyanis „nem ismer el időkülönbséget” (Tengelyi 291).

történetek nem „elmondhatóak” – meséli el nekünk Bartleby története. Ennek következményei pedig messzebbre nyúlnak, mint azt első ránézésre gondolnánk. Bartleby „elmondhatatlan”, „leírhatatlan [unnarratable]” személye ugyanis egy áthidalhatatlan, feneketlen szakadékot jelképez azon létezők képzeletbeli térképén, amelyekről azt hittük, hisszük, hogy ismerjük őket, de legalábbis hogy megismerhetők. Személye, illetve a novella története a „leibnizi ‚észelve’ [teszi kérdésessé] [...], azt az elvet, mely szerint egy kielégítő ok található és kell is, hogy található legyen minden mögött” (*Versions of Pygmalion* 71). Bartleby személye sikeresen ellenáll minden ilyen kísérletnek, s megtestesíti azokat a „veszélyeket” is, melyek ebből a sikeres ellenállásból ered(het)nek. A novella azzal szembesíti olvasóját, hogy a felelősség elől nem tud elfutni, de annak vállalásához sem talál (bármennyire keres is) megfelelő keretet. Ez nem egy szomorú „vagy-vagy”, hanem egy teljesen reménytelen „sem-sem” helyzet. Nem arról van szó, hogy elfutunk vagy vállaljuk a felelősséget, hanem arról, hogy *sem* elfutni nem tudunk, *sem* pedig vállalni a felelősséget. Bartleby jelenléte tehát hiányként, űrként is felfogható, és ebben az értelemben „Bartleby holtteste nem Bartleby jelenlétét, hanem örökérvényű hiányát [eternal absence] [mutatja]” (*Versions of Pygmalion* 172). A megszemélyesítésről (illetve annak kudarcáról) és a narrációról (illetve annak kudarcáról) Miller ismét bebizonyítja, hogy szükségszerűen az etika kérdései irányába mutatnak.

Míg a narratívákról azt tudhattuk meg, hogy – egy bizonyos, jól körülhatárolt értelemben – még elvileg sem tudnak eleget tenni saját ígéretüknek, addig a megszemélyesítés trópusának Miller talán még ennél is „nyugtalanítóbb” jegyeire világít rá. Ezek a „nyugtalanító jegyek” paradoxonok, amelyek etikai kérdéseket vetnek föl. A későbbiek fényében akár az is megkockáztatható, hogy a

megszemélyesítés trópusával mindig együtt járó paradoxon az, amin keresztül az olvasás aktusának „szükségszerű etikai mozzanatával” szembesülhetünk. A *Versions of Pygmalion*ban található „Facing It: James’s ,The Last of the Valerii” című novellaelemző tanulmányában a következő megállapítást teszi: „A narratívák olvasásának etikáját nem a történet tanulságának levonása jelenti. A szóban forgó etikai aktus sokkal inkább az élettelen megszemélyesítésében keresendő.<sup>28</sup> Ezen aktus szükségszerű előfeltevésként jelen kell, hogy legyen, akármilyen is a történet látszólagos etikai mondanivalója” (241). Az „élettelen” itt utal egyrészt a James novella Juno-szobrára (s ilyen értelemben felfogható mint „partikuláris”, „különös” is), de utal „anyagszerű jelek egy csoportjára: az oldalakat megtöltő szavakra [is], melyek megelevenítik a szereplőket és történetüket” (277) (és ilyen értelemben képviselhetik az „általánost” is). Kettős jelentése van azonban az „élettelen” szó mellett annak is, aki a megszemélyesítés aktusát végrehajtja, hiszen ez egyrészt az író, másrészt – értelemszerűen – az olvasó. Szerepük abban is megegyezik, hogy mindketten ugyanazt az egyébként szükségszerű és elkerülhetetlen hibát követik el, hogy szó szerint vesznek trópusokat. A megszemélyesítés egyike e trópusoknak. Miller alapvető szempontja a *Versions of Pygmalion*ban értelmezett művek kiválasztásakor az volt, hogy bemutathassa általuk, milyen következményekkel jár e hiba elkövetése (tudniillik a trópusok szó szerint vételére)<sup>29</sup>:

A „Last of the Valerii” azon nyelvi mechanizmus működését mutatja be olvasóinak, mely által a prosopopoeia „megtörténik”. A novella azokra a tragédiákra hívja fel figyelmünket, melyek trópusok szó szerint vételéből ered(het)nek. Ezen szembesítés azonban túl későn

---

<sup>28</sup> Kiemelés tőlem.

<sup>29</sup> Lásd erről a kötet „Proem: Pygmalion’s Prosopopoeia” című fejezetét.

történik ahhoz, hogy megakadályozhatná a prosopopoeia újbóli felbukkanását, immár magának az olvasásnak [értelmezésnek] az aktusában és az olvasónak ebből fakadó felelőssé tételét azért, amit tett s azért is, amit ezen tett majd még eredményez(het). Ez, vonom tehát le a következtetést, a narratíva etikája (242).

Úgy vélem, ez az a pont, ahol az olvasás, értelmezés folyamatában „szükségszerűen” jelenlévő – milleri értelemben vett – etikai mozzanat jelentése igazán érthetővé válik. Az olvasónak egészen egyszerűen nincs, nem is lehet választása: „szükségszerűen” hinnie kell a mű fiktív világában és az azt benépesítő szereplőkben ahhoz, hogy beléphessen e világba: értelmezhető és felelősségteljes viszonyt alakíthasson ki a szereplőkkel. Tennie *kell* ezt azon tudása ellenére, hogy fikcióval, illúzióval áll szemben. A kanti etika felszólító erejű *kellje* tehát ilyen értelemben (is) központi jelentőségű Miller etikai kritikájában. Mind a szöveget magát, mind pedig a benne lévő szereplőket mint az erkölcsi „törvény” példáit *kell* tisztelni. A megszemélyesítést ezért s így *kell* tehát komolyan és szó szerint venni, hiszen beláthatjuk, „mi lenne a történetmeséléssel, ha mi, olvasók vagy hallgatók sem ringatnánk magunkat abban az ‚igaz illúzióban’, hogy a történet ‚igazi’ emberekről szól, a mieinkhez hasonló gondolatokkal és érzésekkel?” (*Versions of Pygmalion* 221). (Felelős etikai viszony azonban nemcsak minket fűz a szereplőkhöz, hanem éppen ilyen szigorú értelemben teendő a történetmesélő is felelőssé az általa „végrehajtott” megszemélyesítésekért.<sup>30)</sup>

---

<sup>30</sup> Amint azt részletesen is látni fogjuk a Kingston *Woman Warrior*-ját elemző fejezetben, nem más, mint Brave Orchid a felelős mindazokért a tragikus következményekért, melyeket egy nem létező Moon Orchid „életre keltése” eredményez. Arról van ugyanis szó, hogy a mű fiktív/nem–fiktív (?) világának hús-vér szereplője (Moon Orchid I) egész egyszerűen nem tud eleget tenni a fiktív személlyel (Moon Orchid II) szemben felállított elvárásoknak, mert a kettő (Moon Orchid I és Moon Orchid II) nem fedi egymást – kivéve Brave Orchid képzeletében.

A fentiek meggyőzhettek bennünket arról, hogy mekkora mértékben is támaszkodik a Miller-féle etikai kritika a prosopopoeiára, arra a trópusra, mely „arcot, nevet vagy hangot ad a távollevőnek, az élettelennek vagy a halottnak” (*Versions of Pygmalion* 4). Viszont ha ennek a trópusnak ekkora szerepet tulajdonítunk, akkor ebből az is következhet, hogy a megközelítés érvényesen használható lehet a fikatív mellett a nem-fiktív narratívák esetében is. A társadalmi, a politikai, sőt a történelmi szférája is értelmezhető ily módon, hiszen mi más is a történelem narratívája, mint „nevek adása” a halottaknak, a(z időben és térben) távollevőknek? A kockázat megint nagy, és Miller ismét csak tisztán látja azt. Így fogalmaz: „a megszemélyesítés a narrációt létrehozó trópus és nélküle nem beszélhetünk történetmesélésről. Ez azonban azt is jelenti, hogy e trópus dekonstrukciója, hogy úgy mondjuk, kihúzza a szőnyeget a narráció egész vállalkozása alól” (*Versions of Pygmalion* 221). A megszemélyesítés dekonstrukciója hamissága leleplezését jelenti. A James novellában ezt az jelképezi, hogy beláttatják a herceggel, mennyire „patologikus hiba egy szobrot élő embernek tekinteni” (236). Miller elmélete, mint erre már céloztam, azt is feltételezi azonban ennek analógiájára, hogy nem csupán szobrok s más hasonlók személyesíthetnek meg valamit vagy valakit, hanem – s ha ez így van, akkor valóban általános érvényű a teória – „azok az élettelen fekete jelek a papíron” is (240). Egy fikatív szöveg szavainak szó szerinti értelemben való vétele tehát hasonló módon vezethet tragikus vagy legalábbis szerencsétlen kimenetelű eredményhez, véli Miller.<sup>31</sup> Akármilyen is a konkrét eset, az olvasó felelősséggel tartozik az olvasásából, értelmezéséből fakadó következményekért. Ezt jelenti az „olvasás etikája” kifejezés.

---

<sup>31</sup> „A trópusok oly módon képesek materializálódni a való világban, amely már etikai, társadalmi és politikai jellegű” – írja másutt (*Versions of Pygmalion* 1).



Emlékszünk, Miller vizsgálódása narratíva és etika kapcsolatát illetően egy analógia felállításával kezdődött, amelynek érvényességére alapozza egész elméletét. A fejezet zárásaként egy újabb analógiát vélek felfedezni, jóllehet ebben az esetben ez nem (tudatosan) Milleré, sőt, úgy tűnik, ő maga nincs is tisztában vele. A szóban forgó analógiát, úgy látom, egy (fiktív) szövegen *belüli* megszemélyesítés és egy (fiktív) szöveg *mint* megszemélyesítés között állítja föl. A megszemélyesítés trópusának dekonstrukciójáról beszél, úgy, mintha az egy szereplő dekonstrukcióját jelentené, jelenthetné egyáltalán. Nem ismeri föl vagy elfelejti azonban saját, többször is megfogalmazott tételének kényszerítő erejét, miszerint a szereplőknek „saját, önálló élete” kell hogy legyen,<sup>32</sup> abban az értelemben, hogy igenis élő emberekként kell őket kezelnünk ahhoz, hogy az értelmezésnek egyáltalán a lehetősége adott legyen. Ebben a – szükségszerű – értelemben azonban a szereplők nem dekonstruálhatók, hiszen nem szövegszerűek, (hanem „élők”). Az ellentét feloldására csak az ad esélyt, ha hasonlóképpen járunk el, mint az első, eredeti, Miller által is kimondott analógia esetén, azaz, ha belátjuk: Miller számára a kettő között igazából nincs különbség. Véleménye szerint (még ha ez kimondatlan marad is) a szereplők, s mi, a valóban hús-vér emberek is szövegszerűek vagyunk; értelmezésünkre szövegszerű megközelítés ad lehetőséget; az emberek mint „jelrendszerek” egy másik, ám ugyanolyan közegű „jelrendszer” (a nyelv) segítségével értelmezhetők. Az 1985-ös „The Search for Grounds in Literary Study” című tanulmányában a következőket írja: „A szavak dolgokhoz, emberekhez, hatalomhoz fűződő

---

<sup>32</sup> A *Versions of Pygmalion* elején így fogalmaz: „Könyvem a narratíva etikáját a prosopopoeia trópusához fűződő kapcsolatában fogja körüljárni. Egy kissé nyugtalanító dolgot azonban már mostanra megtudtunk. Természetesen egyikünk sem tekintene egy szobrot élő embernek, ám ahhoz, hogy az *Átváltozásokat* el tudjuk „olvasni” [értelmezni tudjuk] szükség van – hitetlenségünk egy bizonyos, önkéntes felfüggesztése által – arra, hogy higgyünk a narratíva alapvető fontosságú megszemélyesítéseiben. Úgy kell Pügmaliónra, Galateiára, Kinürászra, Mürrhára, sőt még egy bizonyos fokig Vénuszra is gondolnunk, mintha élő emberek volnának, nem pedig csak fekete jelek a papíron” (11-2).

kapcsolatának összes elgondolható reprezentációjáról [...] ki fog derülni, hogy az [nem más, mint] a trópusok egyike vagy másika” (31). Ennél is egyértelműbb megfogalmazással találkozhatunk a *The Ethics of Reading*ben, ahol egy helyütt egyenesen az áll, hogy „a személy szinekdoché” (24).

A baj az, hogy a kétféle felfogás nem alkalmazható egyszerre. Egy személy (akár fiktív, akár nem) vagy „olyan, mint mi”, vagy szövegszerű. A szövegszerű ugyan reprezentálhatja, állhat helyette, de nem állhat a helyébe, ha elfogadjuk azt, amit Miller is elismer, hogy nem minden szövegszerű, nyelvi. Nem hihetünk és nem-hihetünk egyidejűleg valamiben. Vagy felfüggesztjük „hitetlenségünket” a szereplők és a történet fiktív voltával szemben, lehetőséget biztosítva ezáltal értelmezésre és felelős viszony kialakítására, vagy nem. Joggal jegyzi meg Jonathan Loesberg: „az az etikai alap, amiről [Miller] beszél, azon retorikai illúzió dekonstrukciójától függ, ami pedig az etikai aspektust egyáltalán lehetővé teszi” (114).

A bíráló jó érzékkel válogatja meg szavait, Miller elméletében ugyanis kulcsszerepet kap mindhárom kifejezés: retorika, dekonstrukció és etika is. Továbbmegyek: a milleri etikai kritika valójában nem más, mint a dekonstrukció olvasási stratégiájának, „a retorikus szoros olvasásnak” etikai szempontú értelmezése. Mint láttuk, ezen értelmezési kísérletnek mind a négy összetevője: Miller Kant-értelmezése, nyelv-, narratíva- és megszemélyesítés-elmélete is további kérdéseket vet föl. Úgy gondolom azonban, hogy e kérdések némelyikének súlya sem veszélyezteti a teória – és a legalább annyira figyelembe veendő – s az arra alapuló műértelmezések nivóját és rangját a kortárs irodalomtudományban. Miller kísérletének eredetiségét és lényegét – egyebek mellett – éppen abban láthatjuk, hogy olyan új távlatokat nyit az irodalomelmélet

és -kritika kutatásában, amelyek jelentőségéhez aligha fér kétség, hiszen bármilyen meglepő is, az a fajta, a művészetekről, s akár fogalmazhatunk még általánosabban is: az emberi kultúráról való gondolkodásmód, amely dekonstrukcióként vált ismertté az utóbbi évtizedekben, nem más, fogalmaz Miller maga, mint „a Nyugat irodalmában és irodalomkritikájában időről időre visszatérő módszer legutóbbi példája” („The Ethics of Reading” 40).

A szellemi életben a posztmodern által hozott változások egyik legmarkánsabbika a különböző tudományágak határainak és illetékességi területeinek elmosódása, illetve azok bizonyos mértékig való összeolvadása.<sup>33</sup> Ez érvényes a természet- és társadalomtudományok, illetve a hagyományos osztályozás alapján humántudományoknak nevezett diszciplínákra is. Az irodalomtudomány évtizedek óta merít a – bizonyos értelemben társtudományainak tekinthető – nyelvtudomány, filozófia, antropológia, mítoszkutatás, pszichológia, történettudomány, szociológia stb. kutatási eredményeiből.

Az előző fejezetben megkíséreltem bemutatni, hogy egy irodalomtudós hogyan nyúl vissza a filozófiatörténet egyik óriásához és hogyan építi be a kanti erkölcsfilozófia bizonyos tételeit saját dekonstruktív, kizárólag a textualitásra alapozott etikai kritikájába. Láthattuk a kísérlet eredetiségét, irodalom- és interpretációelméleti újdonságait, valamint a műértelmezések területén való hasznosíthatóságát is. Mindezek mellett természetesen próbáltam teret szentelni azon pontok bemutatásának és kritika alá vetésének is, amelyek a milleri rendszer bizonyos elemeit (néha bizony sarokköveit) kérdésessé tehetik. A kétséges értékű megállapítások zöme éppen az említett jelenségből, a tudományágak határai között való átjárásból ered. Miller több filozófus kritikusa – ki udvariasabban, ki drasztikusabban – szemére veti, hogy jobb esetben félreérti, illetve -értelmezi, szigorúbb megfogalmazások szerint egyáltalán nem érti a kanti etikát, abban a

---

<sup>33</sup> Ennek a szinte közmegegyezéssel elfogadott állításnak a teorizálásáról lásd például Leitch „Postmodern Interdisciplinarity” című tanulmányát a *Theory Matters*ben (165-71).

történetek elmondásának szánt szerepet, a kategorikus imperatívusz mibenlétére vonatkozó passzusokat, így tehát helytelen premisszákból von le óhatatlanul helytelen következtetéseket, illetve tesz – Kantra hivatkozva legalábbis – tarthatatlan megállapításokat. Miller az őt érő efféle kritikákra az irodalomtudós válaszáat adja: a kanti korpusz is szöveg, a szövegszerűség minden jegyével, így tehát a retorikus szoros olvasás stratégiájának felhasználásával való értelmezése éppen annyira legitim, mint a szakfilozófus, illetve filozófiatörténész olvasata.

Az irodalom- és filozófiatudomány metszetét a dekonstruktív irodalomtudós és a jelen fejezetben tárgyalandó filozófus, Nussbaum számára is az etikai szférája jelenti. A következőkben tehát azt próbálom meg majd egyrészt bemutatni, másrészt értelmezni és végül értékelni, hogy hogyan nyúl az irodalomtörténet óriásaihoz és hogyan építi be műveik bizonyos jegyeit, a szó művészetének esetleges társadalmi funkcióit illető meggyőződéseiket, illetve explicit vagy implicit meglátásaikat az etika és irodalom kapcsolatáról saját etikai kritikájába. Ha az előző fejezetben annak leheztünk tanúi, hogy hogyan olvas (erkölcs)filozófiát egy irodalmár, akkor ebben a fejezetben arra teszek kísérletet, hogy bemutassam: hogyan olvas irodalmat egy (erkölcs)filozófus. Feltételezem ugyanis, hogy a kétféle közelítésmód közös fókuszba hozható, hiszen egymást kiegészítő felismeréseik és belátásaik kölcsönösen megtermékenyítőek lehetnek. Az adott szakma (irodalom-, illetve filozófiatudomány) több évtizedes gyakorlásának eredményeként óhatatlanul is „vakfoltok” alakulnak ki és tesznek eleve láthatatlanná, sőt, olykor elhamarkodottan irrelevánssá nyilvánítanak bizonyos, esetleg mégiscsak több figyelmet érdemlő területeket. A legkisebb közös többszörös pedig adott: az a feltételezés, hogy az irodalomtudománynak és

az etikainak van köze egymáshoz. Az eltérések abból adódnak, hogy melyek a közös pontok és hogy ezek hogyan válnak értelmezhetővé.

„Úgy tűnik, újfajta etikát keresünk; olyat, amely az esztétikain alapul [...] és amely az önálló műalkotásra mint élet-modellre tekint” – írja Lothar Bredella „Aesthetics and Ethics: Incommensurable, Identical or Conflicting?” című tanulmányában (29). A műalkotás mint élet-modell, fiktív történetek mint valós élethsituációk szimulációi, a művészi alkotásokban szereplő fiktív karakterek, illetve az őket létrehozó művész mint erkölcsi kérdésekben utat mutató autoritás vagy barát természetesen nem újdonság. Az arisztotelészi etika alapját és egyben kiindulópontját is jelentő „hogyan éljünk?” kérdésre a legkülönbébb korokból, a legszerteágazóbb hagyományokhoz sorolható, a legváltozatosabb élet- és művészetszemléletű szerzők utalnak minket a művészetek által megjelenített fiktív világokhoz, mint lehetséges válaszokat felmutató forrásokhoz. Ha csak ennyiről szólna Nussbaum etikai fókuszú irodalom- és kritikafelfogása, semmi újat nem hozna, jóllehet rendszerszerűsége, a nyugati filozófiai hagyomány fölényes ismeretének értő felhasználása, valamint konkrét műelemzéseinek legsikerültebbjei akkor is figyelemreméltó kísérletté tennék ez irányú, igen gazdag és szerteágazó munkásságát. Ahogyan Harpham, illetve Richard Eldridge fogalmaz: Nussbaum egyike azoknak, akik a „legmeggyőzőbben és legmegalapozottabban érvelnek az irodalmiban megjelenő etikai mellett” (378) és „azon műfajnak, amit talán regények filozófiai kritikájának nevezhetnénk, jelenleg ő a legkiemelkedőbb gyakorlója” (192).

Az esztétikai szférájának öt érdeklő komponense azonban nem az azt hordozó médium – azaz a szóművészetek esetében a nyelv –, hanem a médium által (szerinte) reprezentált (belátja: fiktív státuszú) életvalóság. Ez, mint később

látni fogjuk, kétségkívül megkérdőjelezhető, ha másért nem, a hatvanas évek nyelvi fordulatának eredményei tükrében. Az 1980-as, 1990-es években (ismét) virágzó etikai irányultságú irodalomértelmezés igen színes palettáján tehát az ő helyét nem ez biztosítja, hanem azon tétele és e tétel megannyi alpontjának meggyőző bizonyítása, hogy bizonyos etikai kérdések felvetésének és megválaszolásának *egyetlen* adekvát terepe az irodalmi művek meghatározott csoportja (*Love's Knowledge*<sup>34</sup> 7). Vannak tehát olyan problémák, széles körű konszenzus alapján is etikainak tekinthető kérdések, amelyek egyedüli megjelenési formája fikatív narratívákban található. A mű formai jegyeit, magát az elbeszélte történetet, a fikatív világ szereplőit (jellemüket, döntéshozatali módjukat, cselekedeteiket, érzelmeiket, fejlődésüket, egymáshoz való viszonyukat) vizsgálja elméleti fejtegetéseiben és gyakorlati, műelemző írásaiban is. Reprezentált és reprezentáló (elbeszélte események, megjelenített szereplők, és nyelv) viszonya számára egyáltalán nem kérdéses, nem úgy, mint Millernél.

Míg – mint láttuk – Miller számára az etikainak az irodalomban való megjelenése egy „szükségszerűen bekövetkező etikai mozzanatot jelent az olvasás folyamatában, olyat, amely sem nem kognitív, sem nem politikai, sem nem társadalmi, sem nem interperszonális, hanem mindezekről függetlenül és teljes mértékben etikai” (*The Ethics of Reading* 1), Nussbaum számára a kapcsolódási pontot az arisztotelészi alapkérdésre adott, a fikatív narratívákban dramatizált élethelyzetek által közvetített lehetséges válaszok jelentik. E válaszok, éppen azért, mert a nyugati erkölcsfilozófia egyik fő tradíciójának alapkérdésére felelnek, lesznek, illetve *lehetnek* politikai, társadalmi és interperszonális jellegűek – véli Nussbaum. Míg a milleri definíció arra hívja fel az irodalmi szöveg értelmezőjének figyelmét, hogy az etikai dimenzió elkerülhetetlenül és

---

<sup>34</sup> A továbbiakban: *LK*.

szükségszerűen része az olvasás és értelmezés folyamatának – éppen az etikainak a nyelvben való meghatározottsága miatt –, addig Nussbaum az etikainak az irodalmiban való megjelenését így indokolja: „felettébb valószínűtlen, hogy egy összetett irodalmi alkotás értő olvasása élesen elválasztható lenne az időt, a halált, a fájdalmat és a fájdalom meghaladását stb. érintő aggályainktól – mindattól tehát, amire a 'hogyan éljünk' kérdése irányul” („Exactly” 358).

Az arisztotelészi etika éppen amiatt alkalmas eszköz és biztos háttér Nussbaum számára, mert az alapvető szerepet igényel az erényeknek. Az arisztotelészi etika erényekre épülő etika. A kanti erkölcsfilozófia középpontjában a kötelesség és a kategorikus imperatívusz fogalma áll, az arisztotelésziében pedig az *eudaimonia* („boldogság”, „jóllét”) elérése. „Az erények pedig pontosan azok a tulajdonságok, amelyek birtokában az egyén képessé válik az *eudaimonia* elérésére” (MacIntyre, *Az erény nyomában* 202). Az erények nagy többsége pedig tanulható, tanulandó, fejleszthető és csiszolható. Hogyan? Történetek elmondása és átélése által. Arisztotelész idején e történetek kerete természetesen az antik görög drámairodalom volt, így tehát könnyen belátható, „hogy etikai kérdésekben a legtöbb athéni számára a költő volt a legfőbb kútforrás” (LK 15). Számukra érthetetlen lett volna az esztétikai és az etikai szférájának szétválasztása, egymástól elkülönített tárgyalása. Az etikai ily módon beágyazódik az esztétikaiba és az esztétikai az etikaiba. Nussbaum és a többi neo-arisztotelészi számára ez egymást feltételező, nem hierarchizálható viszony: „ha az 'etikait' és a 'morálist' akként határoznánk meg, hogy azok a tág, klasszikus értelemben magukban foglalják az összes eredeti erényt, akkor az *etikai hatás valóban az esztétikai minőség részének tekintendő*”<sup>35</sup> (Booth, „Why Banning” 373). Visszamennek tehát a Kant előtti hagyományba, megtagadva az esztétikai inherens és független

---

<sup>35</sup> Kiemelés tőlem.



jellegét, illetve azt és az etikait kölcsönösen egymásba utalva. A klasszikus modernitás korában pedig egész egyszerűen az antik drámákat a kor nagyregényeivel helyettesítik (Nussbaum írásaiban a leggyakoribb szerzők Henry James, Charles Dickens és Marcel Proust). Az analógia tehát adott, a kérdés az, hogy mennyiben állja meg a helyét. Ez akkor is kérdés marad, ha Nussbaum egyértelműen kijelenti, irodalomértelmezése teljes félreértését jelenti, hogy „irodalmi alkotásokban való etikai jellegű érdeklődését az adott munka 'erkölcsi tanulságának' levonásával teszik egyenlővé” („Exactly” 365). Műelemzéseiben valóban nem „erkölcsi tanulságokat” von le (jóllehet ez is legitim értelmezése lehet és szokott is lenni bizonyos etikai kritikáknak), hanem az adott alkotásoknak számára etikai szempontból (is) relevánsnak tekintett aspektusait elemzi a fenti arisztotelészi-újhumanista hagyomány alapján, azaz választ keres – többek között – a következő kérdésekre:

Irodalmi alkotások hogyan jelenítenek meg döntési helyzeteket? Egy adott mű mi módon tereli az olvasót afelé, hogy egy bizonyos döntést helyesnek vagy helytelennek tartson? A viktoriánus vagy akár a modern regényekben bemutatott döntési helyzetek olyan korhoz kötődnek-e pusztán, ami már végleg elmúlt, vagy esetleg a bennük felvonultatott szereplők viselkedése a mai olvasó számára is érvényes viselkedés modellek lehetnek?

A fenti kérdések – hogy közelítsük a két etika-értelmezést – nem Nussbaumtól, hanem Millertől származnak.<sup>36</sup>

„Hajlik arra az ember, hogy azt állítsa: amiről nem tudunk logikus kifejtést adni, arról történeteket mondunk” – írja Miller („Narrative” 74). Nemcsak Henry

---

<sup>36</sup> A „Moments of Decision in Literature” című, 2001 tavaszán tartott posztgraduális szeminárium kurzusleírása (University of California at Irvine).

James regényvilágának elemzésekor jut arra a következtetésre, hogy a legkiemelkedőbbek e nem bemutatható [„nonshowable”] életterületek közül a szexualitás, a halál pillanata, maga a meghalás mint cselekmény, és az etikai döntés pillanata.<sup>37</sup> Természetesen szó van mindezekről James regényeiben is, ám Miller úgy véli, a regényíró óhatatlanul csupán kerülgetni, *körülírni* tudja őket, megragadni és *közvetlenül* bemutatni nem. Mindhárom aktus elő van készítve, adottak a szereplők és a szituáció, maga az aktus is megtörténik, ám az olvasó hiába is keresné az aktus megtörténésének magának „logikus kifejtését”. A művészi előkészítést az adott aktus megtörténte *utáni* helyzet leírása követi. A jamesi regényvilágban ezek tehát olyan fehér foltokat (fekete lyukakat?) alkotnak, amelyek reprezentációjához a prosopopoeia eszközéhez van a szerző óhatatlanul is utalva, ahhoz a trópushoz, ami „arcot, nevet vagy hangot ad a távollevőnek, az élettelennek vagy a halottnak” (*Versions of Pygmalion* 4).

Történetek szövik át az időt, amelyben élünk. Helyünket a világban, még mielőtt magunkra eszmélnénk – sőt, talán nem túlzás azt állítani: még mielőtt megszületnénk –, családi elbeszélések jelölik ki. A ránk hagyományozott történetekhez azután hozzátesszük a magunk állandóan változó, nyugvópontra még halálunkkal sem jutó történetét. Ami kívülről ér bennünket, és amit magunk teszünk, amit gondolunk, képzelünk és tapasztalunk, amitől félünk, és amit remélünk, elmondjuk magunkról, és elmondjuk egymásról, elmondjuk *újra* és elmondjuk *másként*. Elbeszéléseink vissza-visszatérnek a már elmondottakra, és ismét előről kezdik: így próbálják körülvenni és befogni az elszökő történéseket. Amit tudatosan elhallgatunk, és

---

<sup>37</sup> A *Hawthorne and History: Defacing It* című könyvében így fogalmaz: „az erkölcsi elköteleződés pillanata valahogy szintén kívül esik az esztétikai, a még reprezentálható határain; olyan, akár a halandóság vagy mint a szexualitás” (141). Nussbaum is tesz hasonló megfigyeléseket (*LK* 129).

amit öntudatlanul elhárítunk magunktól, a már elmondottak és még elmondandók árnyékában húzódik meg – kezdi *Élettörténet és sorseseemény* című könyvét Tengelyi László.

Nehéz lenne ennél pontosabban megfogalmazni, miről van szó.

Természetesen nemcsak Millernél és Tengelyinél, hanem Nussbaumnál is. Ismét olyan kardinális ponthoz értünk, ahol a két amerikai tudós felfogása közelíthető egymáshoz. A megvizsgálandó problémát így fogalmaznám meg: mi biztosíthat legitim helyet fiktív világoknak, szereplőknek, illetve döntési helyzeteknek az erkölcsfilozófia területén? Miért véli úgy Nussbaum, hogy e hely nemcsak hogy betölthető regények ábrázolta világokkal: csak általuk tölthető be? Melyek azok a jellemzői az általa vizsgált regényeknek, amelyek ezt lehetővé teszik? Milyen területen van a „fiktív” világoknak előnye a „valós” világgal szemben; az emberi élet mely aspektusai azok, amelyek *megértéséhez és megértésében* a regények ábrázolta világokhoz és világokba vezet a kutató elme útja? Ahogy Miller teszi föl a kérdést: „Miért van szükségünk történetekre egyáltalán?” („Narrative” 68).

Remélem, a következőkben sikerül érzékeltetnem a kontrasztot: míg Miller etikai kritikájában az elbeszélte történetek mutatják meg a kanti erkölcsi törvényekhez vezető utat, addig Nussbaum vállalkozásában e fiktív történeteknek az emberi *megismerésben és önmegismerésben* lesz nélkülözhetetlen szerepük az etika szférájában. „Form and Content: Philosophy and Literature” című esszéjében azt írja, hogy „bizonyos értelemben igaza van Proustnak, amikor azt mondja, hogy az irodalmi szöveg 'optimális eszköz', mellyel az ember saját életét olvassa” (LK 47). Ismét csak: miért nem az életet magát? Akár saját életünket, hiszen első pillantásra azt gondolhatnánk, ha valamit, hát azt ismerjük; történetét és jelentését is. Miller aggályait ezzel kapcsolatban már láttuk, utánuk joggal

vetődik fel mindenkiben a nyugtalanító gondolat: biztos, hogy a saját életem, lehet, hogy csak halálom pillanatában, de egységes egészzé, elmondható történetté áll össze? Kezdettel, végponttal és főként: benne megtestesülő értelmes jelentéssel? Biztos, hogy az én élettörténetem elmondása nem ütközik olyan leküzdhetetlen akadályokba, mint Allen Boothé Crabbe versében vagy Bartlebyé Melville novellájában? Miben segítenek a fikció történetei a saját és embertársaim történeteinek megértésében? Miért van az, hogy „legtöbbünk jobban érti James történeteit, mint saját történetét?” (LK 162).

Erre egyrészt maga az athéni bölcselelő felel, amikor azt mondja: szükségünk van történetekre, mert „soha nem éltünk eleget” (LK 47), másrészt pedig Nussbaum szövi tovább a szálát, amikor a történeteknek az emberi életben betöltött nélkülözhetetlen *funkciójáról* beszél. Történetek által olyan emberi életekkel, sorsokkal, érzelmekkel és általuk: etikai döntésekkel ismerkedhetünk meg, amelyekkel „valódi” életünkben nem.<sup>38</sup> Ismereteink a világról és önismeretünk általuk tehát kétségtelenül tágul horizontálisan. Ez eddig könnyen belátható, ám a kérdésre csak részben válaszol. Részben, mert a „valós” élethez hasonlóan látszólag csak „nyers” fiktív vagy nem fiktív élettényeket, világképeket közvetít. Ahhoz, hogy bennük tájékozódni tudjunk – s ne tévesszük szem elől: ismét visszakanyarodtunk az emberi megismeréshez és önmegismeréshez, amelyek a legfontosabb háttérét és alapját biztosítják egyben a „hogyan élünk?” kérdésre adható lehetséges válaszoknak –, értelmeznünk kell őket. A horizontális – „nyers” életténybeli – tapasztalatnyerést vertikális, azt értelmező, mélységgel kell kiegészíteni.

---

<sup>38</sup> Erről ír egyébként Miller is, többek között a *The Ethics of Reading* 30. és a „Narrative” című tanulmány 69. oldalán.

Tisztábban látjuk majd és szélesebb értelmet is tulajdoníthatunk ennek a megállapításnak azáltal, hogy hangsúlyozzuk: a regények – e felfogás szerint – nem „nyers” élettényeket közvetítenek, hanem nagyon pontos és figyelmesen elkészített értelmezéseket nyújtanak. Az élet: értelmezés. Minden cselekedete azt is jelenti egyben, hogy a világot *valamiként* látjuk. [...] A lényeg az, hogy irodalom esetében magasabb fokú precizitással találkozunk [...]; míg a valódi élet e nélkül a magas fokú és komplex (ön)tudatosulás és (ön)tudatosítás nélkül rohan el mellettünk, és így tehát, ebben az értelemben, nem teljes értékűen megélt élet (LK 47).

Az irodalmi szövegnek tehát csak *látszólag* sajátja az, hogy a valódi élethez hasonlóan nyers élettörténeteket mutat be. Ellentétben a „valódi” élettel, amelynek csak potenciálisan képezi részét az (ön)értelmezés (és ezáltal való teljessé tétele), a regényéletek, éppen mert regényéletek, a bemutatás mellett rögtön értelmeződnek is az író vagy a narrátor által, s ilyen értelemben, ha paradox is: teljesebb, kerekébb életeket jeleníthetnek meg. „Egy szöveg sohasem egyszerűen csak *prezentál* egy élettörténetet; azt *valamiként* mindig *reprezentálja*” – fogalmaz egy helyütt még tömörebben (LK 5).

A Thomas Mann-i kérdés mellett: „elbeszélhető-e az idő?” (idézi Tengelyi 13) ez látszólagos meggyőző ereje mellett is több kérdést felvet, amelyekről a későbbiekben lesz szó. Kettőt azonban hadd előlegezzek meg, mert érdemes a továbbiak egy részét ezek fényében olvasni. Az első fikció és valóság viszonyát, határát, illetve ezek egymásra gyakorolt hatását illeti, a másik pedig – ami szintén visszatérő vélemény Nussbaum bírálói részéről (például Eaglestone, Posner) – a fiktív szereplőkkel, helyzeteikkel, döntéseikkel és érzelmeikkel való azonosulásra

vonatkozik. Nem tartozik e tanulmány szorosán vett tárgyához, éppen azért, mert az irodalmi alkotásokat nem vizsgálja, ám óhatatlanul felmerül a fentiek kapcsán az is, hogy vajon mennyire jogos az úgynevezett „valós” emberi életet reflektálatlannak tartani. Mennyiben modellezhet „fiktív” történet „valós” történetet? MacIntyre Sartre kapcsán pontosan azt fejtegeti, hogy „az elbeszélés egészen más, mint az élet [...], az életet mindig meghamisítja narratív formában történő ábrázolása. Nincsenek és nem is lehetnek igaz történetek” (*Az erény nyomában* 287). Nussbaum szerint ennek pont az ellenkezője igaz, hiszen „feladatunk is az, hogy úgy éljünk, ahogy egy jó történetben a jó szereplők élnek” (*LK* 3). Irodalom és etika kapcsolatára vonatkozó gondolatait át- meg átszövi, s mintegy abroncsba is kényszeríti azon meggyőződése, hogy az irodalom az élet meghosszabbítása, bizonyos (gyakran etikai jellegű) aspektusoknak az író vagy a narrátor által már helyesen értelmezett s így követendővé emelt leképezése. „Az irodalom az életnek nem pusztán horizontális irányú kiterjesztése, kapcsolatba hozva az olvasót olyan eseményekkel, helyszínekkel vagy problémákkal, amelyekkel más módon soha nem találkozott volna, hanem vertikális irányban is, olyan élményekkel ajándékozva meg őt, melyek mélyebbek, élesebb kontúrral rendelkeznek és pontosabbak azoknál, mint amelyek a valós életben érik” (*LK* 48).

Irodalom és etika, illetve az etikainak az irodalmiban való megjelenésére vonatkozó számtalan kérdés Nussbaum szerint alapvetően két alapkérdésre vezethető vissza. Az egyikre: miért csak fiktív narratívák alkalmasak bizonyos etikai szempontból (is) releváns kérdések felvetésére, pontosabban: megjelenítésére, illetve az ezekre adható lehetséges válaszok bemutatására, megpróbáltam már részben válaszolni. A másik

egy általános kérdés irodalmi forma és filozófiai tartalom kapcsolatát illetően. E kettő vajon egy szövegnek pusztán egymással össze nem függő alkotóelemét képezi, vagy esetleg befolyásolják egymást, hatással vannak egymásra, oly módon, hogy a tartalom neki megfelelő formát követel meg, illetve a forma önmagában is kifejez valamit, ami már a tartalom részét képezi – jelesül azt, hogy megmutatja, mi lényeges és mi nem? („Literature” 729).<sup>39</sup>

A forma Nussbaum számára tehát abban a tekintetben válik fontossá és az etikai orientációjú irodalomértés számára megkerülhetetlenné, hogy kijelöli az értelmezés irányát, hiszen segítségével az olvasó megértheti, hogy a nyelvben megformált *prezentált* anyag hogyan van már eleve a *formálás által* értelmezve, más szóval: hogy mit *reprezentál*?<sup>40</sup> Másként fogalmazva: az anyag a forma által válik értelmezhetővé, a „formák voltaképp egy elrendezési stratégiára sarkallnak, azt 'mondják meg', mit kell csinálnunk a szöveggel, a szereplőkkel, fordulatokkal, azaz az értelmezés [...] a formák sugallta elrendezési stratégiák révén [születik]” (Almási 126-7).

A fentiekkel kapcsolatban több kérdés is felvethető, hogy továbbléphessünk. Az első az, hogy vajon mennyiben tartható az a – többek között az E. D. Hirsch-i hermeneutikából is ismerős – nussbaumi tétel a helyes értelmezésről, amely azt állítja, hogy annak részét *kell* képezze a szerzői

---

<sup>39</sup> A filozófiai művészetelmélet az esztétikának önálló tudományágként való megjelenése előtt már évszázadokkal felfedezte magának ezt a kérdést, attól kezdve, hogy Arisztotelész a *Metafizikában* a formának *létteremtő funkciót* tulajdonít, Hegel híres paradoxonán át, miszerint a „tartalom nem más, mint a *forma átcsapása* tartalomba és a forma nem más, mint a *tartalom átcsapása* formába” a *Heidelbergi művészetfilozófia* Lukácsának neologizmusáig („formatartalom” – „Lukács ezzel akarta elkerülni a tartalom és forma filozófiai 'botrányát': az 'és' kötőszó úgy tesz, mintha létezne az egyik a másik nélkül”) és tovább (Almási 110-3).

<sup>40</sup> E megértés által egyébként (Nussbaum némiképp „pszichologizált” etika-felfogása alapján) az olvasottak a befogadó etikai eszköztárának is részévé válnak, amelyek saját, valamint az őt körülvevők (család, barátok, munkatársak, egy politikai platformon levők stb.) és az egész társadalom életében is gyakorlati jelentőséggel bírhatnak a továbbiakban.

intenciónak és életszemléletnek kölcsönösen egymásba való beágyazottsága.<sup>41</sup>

Cora Diamond azon kevés – jóllehet Nussbaum elméletét egyértelműen méltató – kritikusok egyike, aki erre felfigyel. „Martha Nussbaum and the Need for Novels” című tanulmányában fogalmazza meg azon tételét, miszerint

ami Martha Nussbaumot elsősorban érdekli a *Love's Knowledge* regényértelmezéseiben, az a regényíróra vonatkozik; az ő erkölcsi elképzelései és eredményei. Állításait vitatva sokak figyelmét elvonja az a tény, hogy valóban értelmezi a regénybeli szereplők megfontolásait *is*, de a fő hangsúly mindemellett mindig a *hogyan élünk* kérdésén, és azon van, hogy az adott regény mi módon közvetíti az írónak *erre* vonatkozó nézeteit (42).<sup>42</sup>

A formai jegyek (egy része legalábbis) így tehát a szerző állította, a helyes értelmezés irányát mutató cölöpök – véli Nussbaum.

Látszólag itt is vonható párhuzam közte és Miller között: a fentiek és Miller azon kérdése kapcsán, hogy „egy adott mű mi módon tereli az olvasót afelé, hogy egy bizonyos döntést helyesnek vagy helytelennek tartson”. A hasonlóság itt azonban csak látszólagos: nagyon is mélyrehatóak és markánsak ugyanis a különbségek. Míg Nussbaumnál a szerző irányít (még ha Boothtól át is veszi az „implied author” terminusát), Millernél a szöveg. Az előző fejezetben pedig láthattuk – ez általában is érvényes a dekonstruktív olvasási stratégiára –, hogy a kizárólag műközpontú és azon belül is a nyelvre fókuszáló szövegértelmezés hogyan működik, hogyan kezd ki biztosnak tűnő dolgokat, s hogyan rendíti meg, ássa alá önmagát is, éppen nyelv- és szövegközpontúsága, valamint a nyelv

---

<sup>41</sup> Például: „Az irodalmi szöveg olvasatának standardját az író életszemlélete határozza meg, amint ez megmutatkozik a műben” (LK 9).

<sup>42</sup> V. ö. még a „Flawed Chrystals: James’s *The Golden Bowl* and Literature as Moral Philosophy” című esszéjével (LK 125-47), különösen annak második részével (138-45).



retoricitására való kihegyezettsége miatt. A konkrét műelemzéseknél jogosak a Nussbaumról írott kritikák aggályai. Robert Eaglestone például meggyőzően érvel amellett, hogy Nussbaum „'Finely Aware and Richly Responsible': Literature and the Moral Imagination” (LK 148-67) című esszéjében található James-regényelemzése éppen az ez irányból érkező kérdések kapcsán válik instabillá (56-7), hiszen – a talajt az eaglestone-i ellenérvek számára előkészítendő – kiegészíthetjük kritikáját azzal, hogy feltételesen elfogadjuk Nussbaumnak a szerzőre vonatkozó tételét, de felmerül a kérdés: vajon mi által közvetítődik az olvasó számára a szerző „erkölcsi elképzelése”, „világnézete”, illetve a „hogyan éljünk” kérdésre adott felelete? Az erre adható válaszban – azaz hogy a műben – még nyilvánvalóan egyetértene az újhumanista és a dekonstruktív kritikus. Ennél a pontnál azonban élesen kettéválik értelmezői útjuk: Miller számára a mű önnön közegét, a nyelvet jelenti; Nussbaum számára pedig a fiktív világot benépesítő karaktereket, helyszíneket, cselekményeket, döntési szituációkat stb.

A másik fontos kérdés: hogyan függnek össze egy mű formai jegyei a mű etikai irányultságú olvasatával? Mi módon járulnak hozzá egy etikai szempontú olvasat létrejöttéhez? A formája által (is) értelmezett szöveg milyen kapcsolatban áll a műegészről való „helyes” olvasói értelmezéssel? A nussbaumi állásfoglalás e kérdésben könnyebben érthető és elfogadható, ha felidézzük, hogy kritikája filozófiai hátterét az arisztotelészi etika alkotja, amelyben központi jelentőségű hely illeti az erényeket. Mint tudjuk, felfogásában a fiktív emberi szituációk, konfliktushelyzetek (akár az antik görög drámákban, akár a 19. század európai nagyregényeiben, akár egy 20. század végi amerikai minimalista novellában) azért kitérítettek az erkölcsfilozófia számára, mert – és itt lehetne Arisztotelész *Poétikájára* is hivatkozni, amit Nussbaum meg is tesz (LK 166) –, ha

nem is feltétlenül megtörtént vagy a jövőben megtörténő, de *lehetséges* emberi sorsokat és jellemeket ismerünk meg általuk. A forma pedig abban játszik nehezen túlértékelhető szerepet, hogy meghatározza: a sorsok és jellemek hogyan ábrázolódnak, azaz mi módon értelmeződnek és alakítják az olvasó értelmezői stratégiáját. Még konkrétabban: a nussbaumi értelemben vett formai jegyek és jellemzők közé tartoznak a következő és hasonló kérdésekre adott válaszok: mennyire megbízható a narrátor? Milyen eseményekről tudósít s mely részleteket hallgatja el? Az általa elhallgatott események mely szereplő(k) által válnak mégis ismertté? Miért hallgatja el ezeket az eseményeket? Milyen a narrátor és a regénybeli szereplők viszonya: semleges, elfogult, ellenséges? Milyen a narrátor hangvétele: ugyanolyan minden szereplővel szemben? Elfogult egyesekkel, míg semleges vagy akár ellenséges másokkal? Ironikus? Patetikus? Mekkora teret fog be és milyen mélységű a szellemi horizontja? Szűklátókörű? Ostobán elfogult? Hidegen számító, az érzelmekre nem figyelő? És így tovább. E kérdések természetesen csak kicsiny hányadát alkotják a feltehető és az anyag megformáltságára irányuló kérdéseknek, s beláthatjuk, ha olvasóként nem is azonos tudatossági fokon, de kétségívül nagymértékben befolyásolják a befogadási módot és az értelmezést.

A booth-i tételre, miszerint a szerző „[narratív] eszközei és kompozíciós stratégiája megválasztásával egyben egyfajta etoszt, valamint etikai szempontú kritikára való felhívást is választ” (108) rímel Nussbaum kijelentése: „az ember etikai igazságokra vonatkozó meggyőződése befolyásolja az irodalmi formákról *mint* etikai tartalmú kijelentésekről vallott nézeteit” (LK 18). A neo-arisztotelianus újhumanisták értelmezésében tehát etika és narratíva között a forma az összekötő kapocs. Némi finomítást azonban igényelne ez az állítás, hiszen tudjuk, a forma

része a narratívának, mégpedig a narratíva anyagát elrendező s így – felfogásuk szerint – azt egyben értelmező része is. Így – a tisztánlátás érdekében – annyiban érdemes a képleten változtatni, hogy azt állítjuk, az etika a narratívára annak formai komponense *által* kapcsolódik. Axel Nissen „Form Matters: Toni Morrison’s *Sula* and the Ethics of Narrative” című tanulmányában további megkülönböztetéseket is tesz. A következőket írja:

A narratíva etikája nem ugyanaz, mint a narratívában megjelenő etika(i). Másként fogalmazva: minden narratívának van etikája, de nem minden narratíva szól etikai kérdésekről. A „narratíva etikája” kifejezés értelmezésem szerint a narratív forma [műfajok] etikai aspektusainak tanulmányozását jelenti. Azért nevezem ezen aspektusokat „etikainak”, mert bármely kommunikatív szituációban minden egyes formai választás egyben értékválasztás is (265-6).

Mint látni fogjuk, ez a megállapítás bizonyos tekintetben szoros kapcsolatba hozható Nussbaum hasonló tételeivel etikai és esztétikai értékek megfeleltetéséről.

Rendkívül pontosan megfogalmazottnak és jól használhatónak vélem a Nissen által leírtakat. Fogalompárja mellé vehetünk még egy harmadik fogalmat is, amelyet Newton 1995-ös *Narrative Ethics* című jelentős munkája vezetett be a kortárs etikai kritika diskurzusába: az etika *mint* narratíva fogalmát.<sup>43</sup>

Figyelemreméltó az is, hogy bár nem ezzel a terminussal („ethics as narrative”), de maga Nussbaum is hasonló jelenséget fogalmaz meg: „az erkölcsi jellegű fejtegetések történelmi és kontextuális meghatározottsága felé forduló újfajta érdeklődés arra vezetett jópár erkölcsfilozófust, hogy amellet érveljenek: az

---

<sup>43</sup> Az eredeti angol nyelvű terminusok a következők: „ethics in narrative”, „ethics of narrative” és „ethics as narrative”.

erkölcsi kategóriák csak akkor érthetők meg, ha látjuk, hogyan ágyazódnak narratívákba” („Literature” 730-1). Jól látható, hogy a különböző háttérű és irányultságú teoretikusok közel hozhatók egymáshoz, pontosabban talán nem érezzük ezután annyira földtől elrugaszkodottnak, hogy szerteágazó, különböző filozófiai hagyományra alapuló, különböző irodalmi kánonokból példákat merítő munkásságukat érvényesen vizsgáljuk, értékeljük és vessük össze egy nézőpontból is. Nem lóg ki a sorból Miller dekonstruktív etikai kritikája sem, hiszen körülbelül ugyanezen meggyőződésének ad hangot: „etika és narráció nem választható külön” (ER 2).

Visszatérve Nussbaum etikai kritikájához, immár a nisseni fogalmak ismeretében, a narratíva etikájának bemutatása után (ez Nussbaum fogalomhasználatában a narratívák formai jegyeinek értékválasztást kijelölő értelmezése [„ethics of narrative”]) a narratívákban megjelenő etikairól [„ethics in narrative”] lesz szó. Arisztotelész az *eudaimonia* elérésére vonatkozó koncepciójában kiemelt helyet biztosít az érzelmeknek és a képzelőerőnek, illetve az emberi megismerésben betöltött szerepüknek; a percepció és az egyedi/különös prioritásának; az (emberi) értékek plurális szemléletének és a véletlenszerű események meghatározó jellegének. Ezek az összetevők központi jelentőségűek Nussbaum etikai kritikájában is, illetve amellet való érvelésében, hogy egyes irodalmi alkotások az erkölcsfilozófia legitim és nélkülözhetetlen részét képezik. „Transcending Humanity” című esszéjében így fogalmaz: „Amennyiben az arisztotelészi körvonalak mentén kívánunk erkölcsfilozófiát kidolgozni, azt javaslom, hogy a regényeknek mint az arisztotelészi etikai gondolkodás megtestesítőinek narratív és érzelmi struktúráit tanulmányozzuk” (LK 390). Gyakran megfogalmazott meggyőződése szerint ugyanis a regény az egyetlen

adekvát és legitim terepe ezen összetevők bemutatásának és befogadásának: a filozófiai diskurzus elvont nyelve erre nem alkalmas.

Az igazi célpont persze ebben az esetben is a kizárólagos racionalitás kritikája. A racionalitásnak az emberi megismerésben, önmegismerésben és értékválasztásban primátust biztosító gondolkodók közé sorolódik Platón, Spinoza, Kant és az utilitariánusok. Ugyanezen nézet képviselőiként válnak a nussbaumi kritika céltábláivá fiktív narratívák szereplői is, többek között Dickens *Nehéz időkjének* Gradgringje és McChoakumchildja, bizonyos mértékig Proust *Az eltűnt idő nyomábanjának* Marcelja, Beattie „Learning to Fall” című novellájának névtelen narrátora, vagy akár Szophoklész *Antigónéjának* Kreónja. Mire is irányul ez a kritika? Nussbaum óriási filozófia- és irodalomtörténeti apparátust mozgat meg annak érdekében, hogy bebizonyítsa: helyes etikai döntések meghozatalánál, illetve cselekedetek és jellemek etikai megítélésénél a kizárólag racionalításra alapozott hozzáállás nem elégséges, hanem szükségszerűen és minden esetben kiegészítendő, sőt korrigálandó az érzelmek, az egyediség/különösség, az értékek pluralitásának és a véletlenszerű események számbavételével. E kiegészítés, illetve korrekció pedig kívülesik a filozófiai diskurzus hagyományos határain s számukra a regény, mint a nussbaumi erkölcsfilozófia műfaja biztosít megfelelő terepet.<sup>44</sup> Így jelenik meg az etika a narratívában („ethics in narrative”). Etikain itt egyszerűen az értendő, hogy a regényekben (szemben a filozófiai diskurzussal) fontos szerep hárul az érzelmekre, az egyediségre/különösségre, a véletlenszerű eseményekre stb. A „hogyan éljünk” kérdésre ezek figyelembe vétele nélkül nem lehet válaszolni, s amennyiben ezt a kérdést tesszük meg erkölcsfilozófiánk alapjának, úgy kénytelenek vagyunk belátni nem pusztán fontosságukat, de

---

<sup>44</sup> A hasonló nézeteket valló gondolkodók közé sorolja többek között Stanley Cavellt, Richard Wollheimet, Bernard Williamst, Hilary Putmant, Cora Diamondot és Iris Murdochot (LK 23).

nélkülözhetetlenségüket is. Az erkölcsfilozófia arisztotelianus hagyományában állók számára ez többé-kevésbé evidencia – „a [...] racionális és racionálisan igazolt autonóm erkölcsi embere fikció, illúzió” – írja MacIntyre (*Az erény nyomában* 158), de első látásra talán meglepően, hasonló gondolatot fogalmaz meg a kanti etikára alapozó Miller is, amikor azt állítja, hogy „semmilyen etikai koncepció nem védhető kizárólag a racionalitásra hagyatkozva” (*Ethics* 114). A következőkben tehát azt vizsgáljuk, hogy a fenti összetevők pontosan milyen szerephez jutnak a fiktív narratívákban és e szerepük, illetve szerepeltetésük mibenléte által hogyan járulnak hozzá a – Nussbaum számára leginkább etikai szempontból értelmezendő és értékelendő – regényformában megjelenő válaszkísérletekhez.

„Ami az érzelmeket illeti, Arisztotelész jól ismert módon helyezi vissza őket az erkölcsi szférájának centrumába; oda, ahonnan Platón száműzte őket” – írja „An Aristotelian Conception of Rationality” című tanulmányában (*LK* 78). Mint ismeretes, Platón hasonlóképp száműzné a költőket ideális államából. Az ok azonos: meggyőződése szerint sem az etikai, sem pedig az esztétikai szférájában nincs helye az érzelmeknek, éppen mert a racionalitás útjában állnak. Márpedig csak a racionalitás, a tiszta intellektus az, ami elvezet, illetve kijelöli a helyes utat a Szépség és Jóság elvont fogalmaihoz. A helyes emberi megismerés kizárólag a racionálisra alapozódik a platóni filozófiai hagyományban. A művészek viszont alkotásaikban egyrészt érzelmeket ábrázolnak, illetve emberi cselekvések által érzelmeket jelenítenek meg, másrészt pedig érzelmeket aktivizálnak a befogadóban. Az érzelmeik káros szerepe így két irányban is hat, s ez méginkább indokolja száműzetésüket.

A filozófiatörténet Nussbaum értelmezésében kétféle, több helyen is kapcsolódó módon ad számot az érzelmeknek az emberi megismerésben betöltött szerepéről. Az egyik felfogás szerint az érzelmek hasonlatosak a „vak, állati reakciókhoz” (LK 40); semmi szerepük nincs a megismerésben, e tekintetben teljesen megbízhatatlanok, nem vehetők tehát számításba. A másik felfogás teret biztosít ugyan számukra a megismerésben, ám úgy véli, közvetítésükkel hamis képet kapunk a világról. Ez utóbbi hagyomány képviselői között találjuk Platón, a sztoikusokat és Spinozát. Ezzel szemben, illetve ezen túllépve „Arisztotelész nem tesz éles különbséget a kognitív és az emotív között. Az érzelmek szerepet játszhatnak a megismerésben; és a megismerés, ha teljes kíván lenni, az érzelmi összetevőket is figyelembe kell, hogy vegye” (LK 78). Ezen „érzelmi összetevők” fel- és megismerésének nyújtják kitűnő – Nussbaum felfogása szerint egyben nélkülözhetetlen – terepét a regények bemutatta fiktív világok. Fiktív és nem fiktív történetek nevesítik világra, embertársainkra és önmagunkra eszmélésünk folyamatában a bennünk kavargó gondolatokat és érzelmeket, adnak formát az alakatlan anyagnak, vágnak rendet a káoszba.<sup>45</sup> („Azt is szokták mondani, hogy nem tudnánk, hogy szerelmesek vagyunk, ha nem olvastunk volna regényeket” – fogalmazza ugyanezt meg Miller [„Narrative” 69].)

Tovább erősíti és bonyolítja is egyben az érzelmeknek a megismerés folyamatában betöltött szerepét az a tény, hogy közülük jó néhány meggyőződésen, azaz intellektuális, racionális tevékenységen alapul. Ilyenek például a félelem, a gyász, a sajnálat. Az, hogy az érzelmek egy jelentős csoportja meggyőződésen alapul, azt is jelenti, hogy az intellektuális beállítódás, a meggyőződés változása a rá alapuló érzelem megváltozásával, esetenként

---

<sup>45</sup> Legalábbis szeretnénk ezt hinni. Ha a tudományban várni is kellett a freudi tudattalan „felfedezéséig”, a (narratív) művészetek – mint ahogy ez lenni szokott – jóval korábban tudósítottak már e remény teljesülésének legalábbis kérdéses voltáról.

megszűnésével is együtt jár. A Nussbaum által többször is említett példa a gyász. A gyász érzéséért azon meggyőződés, racionális belátás felel, hogy valaki, valami számunkra fontos megszűnt létezni. A féleleméért az, hogy bennünket vagy valaki, valami hozzánk közel állót valami rossz, káros érhet, és így tovább.

A megismerésben tehát éppolyan fontos szerepet játszhat az érzelem, mint az intellektuális, racionális összetevő. A történetek pedig az érzelmek kimeríthetetlen tárházai. Történetek örömről és fájdalomról, szeretetről és gyűlöletről, barátságról és ellenségeskedésről, egymásra találásról és egymás elvesztéséről, reményről és csalódásról, kitartásról és feladásról, hűségről és csalásról, bizalomról és bizalmatlanságról. Az intellektus önmagában nem tud róluk számot adni s a *Poétika* óta tudjuk, bemutatásuknak egyik – csak a művészetek által lehetséges – formája a befogadóban való felkeltésük. Ezen természetesen nemcsak a művészetelméleti közhellyé vált félelem és részvét érzése értendő, hanem akár a szerelem okozta szenvedése is, ahogy azt Nussbaum gyönyörűen mutatja be a Proust-mű egy részletének értelmezése során „Fictions of the Soul” című tanulmányában: „a szenvedésről szól ez a történet [...], a szív megszakadásáról, és ezt a pszichológiai eseményt nem a hűvös intellektus által ragadja meg, hanem magában a szenvedésben [azaz a szenvedés érzésének az olvasóban való felkeltése által]” (253). Ennek lehetőségét az biztosítja, hogy a befogadó *ismeri*, azaz *tudja és érzi*, miről van szó. Ismeri, egyrészt, mert ő maga is átélte, másrészt mert olvasott, hallott róla történeteket. Az új a már ismert történetek sorába illeszkedik és módosítja is – belépésével szükségszerűen változó – viszonyukat. Az érzelmek fel- és megismerése, a narratív művészetek eszközeivel történő bemutatása, a befogadóban való egyidejű felkeltésével elengedhetetlenül szükséges tehát az



intellektuális megismerőképesség inherens korlátoltságán (v.ö. LK 255) való túllépéshez. Nussbaum úgy véli, erre az igényt az arisztotelészi erkölcsfilozófia fogalmazza meg s lehetőséget rá a regényforma biztosít, az a műfaj, amely érzelmeket ábrázol és érzelmeket gerjeszt.

Akár érzelmek, jellemek, események, cselekvések bemutatásának, akár a szó szűk értelmében vett leírásoknak a fiktív vagy akár nem fiktív narratívákban való alkalmazásakor fontos szerep jut az írói és/vagy narrátori megfigyelő és mérlegelő képességnek, vagy ahogy Nussbaum nevezi: a percepciónak. Túllépve azonban ezen a nyilvánvalóan igaz állításon, a percepciónak további funkciót is tulajdonít. Alapvetően Arisztotelészre és Henry Jamesre hivatkozva amellet érvel, hogy a percepció „saját jogán, önmagában is értékes *etikai* aktivitásként” (LK 37) értékelhető, s e láncszem bekapcsolásával újabb érvel szolgál narratíva és etika kapcsolatát tárgyaló elméletének bizonyításában. Amennyiben ugyanis elfogadjuk egyrészt azt, hogy a percepció etikai szempontból is értékelhető és ezen belül, de kiemelten, művészi tevékenység, másrészt azt, hogy alapvető szerepet játszik narratívák létrehozásában és befogadásában, akkor az ebből leszűrött nussbaumi következtetést is igaznak kell vélnünk, jelesül azt, hogy a narratívák és az etikai szférája megint csak összetartozni látszik. Más elemek mellett így a percepció az esztétikum létrejöttének és befogadásának összetevőjévé válik, s teszi így az esztétikait önmaga etikai relevanciája okán is a morálfilozófia részévé. Nussbaum joggal jegyzi meg egy helyütt, hogy „ez nem az etikai esztétizálása” (LK 163) – pont fordítva, bár ezt nem mondja ki: az esztétikai etizálása.

Egy 1996-ban készült interjúban a művészetek és erkölcs kapcsolatát firtató kérdésre a fenti nézetekre rímelve többek között ezt feleli: „Egy bizonyos,

Arisztotelésztől eredő etikai tradícióhoz nagyon jól illeszkedik az a fajta kiegészítés, illetve hozzájárulás, amit például Henry James regényeiben vélek felfedezni, melyekben *a percepció finomítása etikai feladatként jelenik meg*” (Pyle 251).<sup>46</sup> Percepció névvel azt a képességet illeti, mely lehetővé teszi, hogy „valaki egyedi szituációjának legfontosabb jellemzőit pontosan és felelősségteljesen tudja az ember felismerni” (LK 37). Egy fiktív narratíva létrehozásakor persze nem elég a „pontos és felelősségteljes felismerés”, azt ábrázolni, reprezentálni is tudni kell, ami újabb etikai dimenziót is jelent egyben, hiszen „a regény maga is erkölcsi teljesítmény” (LK 149). Erkölcsi teljesítmény, véli Nussbaum, mert 1) etikailag is releváns tevékenység áll létrejötté háttérében (percepció), 2) „erkölcsi gondolkodók (írók) komplex elképzeléseinek megnyilvánulási formája” (Diamond 43), 3) a világról, embertársainkról és önmagunkról való tudásunkat szélesíti és mélyíti és ezáltal 4) válaszlehetőségeket kínál az arisztotelészi „hogyan éljünk” alapkérdésre. Az arisztotelészi etika, a jamesi művészetfilozófia és alkotáslélektan, valamint egy neo-arisztotelianus újhumanista kritika különös vegyítésével állunk szemben. Pontos fogalmaz John Horton „Life, Literature and Ethical Theory: Martha Nussbaum on the Role of the Literary Imagination in Ethical Thought” című tanulmányában: „ami a *Love’s Knowledge*-ban a legszembetűnőbben hozzáadódik ehhez a fajta arisztotelianizmushoz, az az, amit körülbelül úgy nevezhetnénk, hogy 'jamesi szenzibilitás'” (76-7). Mind James, mind pedig más írók regényeinek elemzésére rányomja bélyegét Nussbaumnak az a meggyőződése, hogy e regények az arisztotelészi etika legadekvátabb megjelenési formái, többek között a percepcióról vallott nézeteik hasonlósága miatt.

---

<sup>46</sup> Kiemelés tőlem.

Az általa művelt etikai kritika ezen aspektusának filozófiai-művészetelméleti háttere hasonló tehát az érzelmekről vallott nézetei hátteréhez, és a kritika kimondott-kimondatlan célpontja is azonos: egy részben Kantra, részben utilitáriánus nézetekre alapozott racionalista erkölcsfelfogás és etikaelmélet. Nem véletlen természetesen, hogy ekkora súlyt fektet mind az érzelmeik, mind a percepció szerepére, mind pedig az értékek pluralitására. Az általa értelmezett Arisztotelész és James sok tekintetben ellentétes véleménnyel vannak ugyanis e három kategória szerepét, súlyát illetően a kantiánusokkal és az utilitáriánusokkal szemben. Az értékek pluralitásáról vallott nézeteiről a későbbiekben lesz szó, ami pedig a percepciót illeti, a fentieket kiegészítendő, azt kell most nagy vonalakban felvázolnunk, hogy mire is irányul, mire is irányuljon ez a „pontos és felelősségteljes” megfigyelés.

Ha a racionalista etikaelméletek az univerzálék és az általános érvényű erkölcsi szabályok, „törvények” mellett törnek lándzsát, akkor a Nussbaum képviselte elmélet (melynek – bizonyos kritikusok szemében paradox módon – regények és azok elemzése ad megjelenési formát) a partikuláris, az egyedi, a különös mellett teszi le a garast. Innen nézve további megerősítést nyernek a percepció szerepéről fentiekben elmondottak. Az általa többször is idézett jamesi mondat, miszerint törekedjünk arra, hogy semmi ne kerülje el figyelmünket („be one of those on whom nothing is lost”) ebben a megvilágításban még árnyaltabb értelmezést nyer. A racionalista etikaelméletek nem számolnak, nem *tudnak* számolni a konkrét emberi szituációk etikai döntéseket kikényszerítő komplexitásával, éppen amiatt, ami az egyik legjellemzőbb sajátjuk, hogy általános érvényű és általánosan követendő erkölcsi szabályrendszer kidolgozását tűzik ki célul. Etikai jellegű döntési, illetve értékelési helyzetben eme általános

érvényű szabályokhoz, „törvényekhez” nyúlnak s nem vesznek tudomást – mert nem is kell, hogy tudomást vegyenek, vélik képviselőik –, a konkrét helyzet partikularitásáról, az azt adott esetben nagyban befolyásoló érzelmekről, véletlenszerű eseményekről, illetve az esetleg nagy súllyal latba eső, nem összemérhető értékekről [„non-commensurability of valuable things”]. Mindezeket megfelelő helyükön csupán az arisztotelészi alapozású jamesi szenzibilitás képes értékelni és tudja ábrázolni – állítja Nussbaum.<sup>47</sup>

A percepció tehát e felfogás tükrében a partikulárisra kell hogy irányuljon s ebben az értelemben válik csak érthetővé az, hogy „az erkölcsi tudás [...] percepció” (LK 152), illetve ahogy egy másik helyen fogalmaz, „az erkölcsi tapasztalat a látottak [percipiáltak] értelmezése” (LK 163). A percipiáltak értelmezésének, azaz az erkölcsi tapasztalatnak a foglalatja az antikvitásban a görög drámairodalom, a modern korban pedig a nagyregény (elenyésző kivétellel rövidebb lélegzetvételű prózai alkotások, esetleg más műfajú szövegek). A kör teljessé tételéhez már csak egyetlen lépés szükséges. A művészi-esztétikai szférájából át kell jutni a gyakorlati élet etikai szférájába, hiszen – ahogy Nussbaummal egyetértésben – Nancy Sherman fogalmaz: „az etikai vizsgálódás gyakorlati jellegű és az önismeret egyik megjelenési formája” (204). Az eddigiek alapján immár nem meglepő módon ismét Jameshoz fordul e kérdésben is Nussbaum. A nagyjából a *The Golden Bowl* elemzésének szentelt „'Finely Aware and Richly Responsible': Literature and the Moral Imagination” című tanulmányában idézi az író azon megállapítását, miszerint „leírni a dolgokat nem

---

<sup>47</sup> Hasonló okból citálja Arisztotelészt MacIntyre is, illetve illeti kritikával a „modern morálfilozófusokat”: „Ennélfogva biztosan vannak olyan helyzetek, amikor nincsen előre kész formula; ezekben a helyzetekben kell *kata ton orthon logon* (a 'helyes észnek megfelelően', *Nikomakhoszi etika* 1138b 25) cselekedni – ezt a kifejezést W. D. Ross félrevezetően 'a helyes szabálynak megfelelően'-ként fordította. (Valószínűleg nem mellékes jelentőségű Arisztotelész ilyen minuciózusan gondos fordítójának a téves értelmezése; azt tükrözi ugyanis, hogy a modern morálfilozófusok nagyon, és nem arisztotelianus módon, belefeledkeztek a szabályfogalomba)” (*Az erény nyomában* 208).

más, mint nagyon is pontosan, felelősségteljesen és visszavonhatatlanul megtenni őket" (LK 162). „A történet egy módja annak, ahogyan dolgokat csinálunk szavakkal” – fogalmazza ugyanezt meg Miller („Narrative” 69). A beszédaktus-elmélet természetesen még nem volt ismert az író korában, így erre nem hivatkozhat úgy, ahogy Miller megteheti: ő a fiktív narratívák társadalmi és pszichológiai funkcióját a beszédaktus-elmélet terminusát használva performatívnek nevezi (69). Az arisztotelészi erkölcsfilozófia által megkövetelt, a partikulárisra is irányuló percepció így jön létre tehát a jamesi szenzibilitás eszközével a fiktív narratívákban; így adódik újabb – átesztétizált – etikai dimenzió formájában az eddigiekhez e fiktív narratíváknak a befogadó saját, gyakorlati, nem fiktív világában is érvényesülő etikai jellegű tényezőként.

„Az etikai tapasztalat egy véget nem érő kaland hozadéka” – fogalmaz Nussbaum a kritikusai egy csoportja által felvetett kérdésekre válaszolva („Reply to Richard Wollheim, Patrick Gardiner, and Hilary Putman” 206). Ez a megfogalmazás alkalmasnak tűnik arra is, hogy az érzelmek és a percepció jelentőségét taglaló fejtegetések után, azokat kiegészítve az értékek (mint „kalandokból” leszűrt tapasztalat) pluralitásáról vallott nézeteinek ismertetése és elemzése következzen, és ezzel le is zárjam azt a nagyobb problémakört, amely a narratívában megjelenő etikai („ethics in narrative”) kérdésére irányul. Ha ugyanis tisztában vagyunk egyrészt azzal, hogy erények birtoklása által válik az *eudaimonia* az egyén számára elérhetővé s másrészt azzal, hogy ennek az arisztotelészi tételnek a megjelenítésére a modern korban a regény műfaja tűnik a legalkalmasabbnak, akkor azt is meg kell vizsgálnunk – szűri le a következtetést Nussbaum –, hogy ezen erények, illetve tágabb értelmű megfogalmazásban: értékek milyen minőségeket képviselnek, milyen a viszonyuk, hogyan járulnak

hozzá (akár regényekben reprezentált alakjukban) az *eudaimonia* eléréséhez, és a regények hogyan alkalmasak mindezek bemutatására.

Nussbaum értelmezésében Arisztotelész az őt megelőző filozófiai hagyomány azon nézetét is bírálja, amely az értékek egymástól való eltérését nem kvalitatív, hanem kizárólag kvantitatív alapon állapítja meg. E nézet azon a meggyőződésen alapul, hogy az értékek *mindegyike* megítélhető *egyfajta* nézőpontból; tehát különbségeik mennyiségi és nem minőségi mutatók alapján állapítandók meg. A *Poetic Justice* Dickens *Nehéz idők* című regényét elemző fejezete pontosan azt járja körül, hogy mit implikál(hat) ez a felfogás, és milyen következményei vannak. Egyfajta racionalista-utilitáriánus „tudományos gazdaságtan” – ha nem is teljesen pontos, de jó – megjelenítését és értő, szépirói eszközökkel való bírálatát látja Nussbaum ebben az 1851-es regényben. Értelmezésében a *Nehéz idők* olvasóiként annak lehetünk tanúi, hogy milyen értelmi, érzelmi, életminőségbeli és társadalmi deformításokhoz vezet szükségszerűen az értékek ilyen jellegű felfogása. Gradgrind, M'Choakumchild vagy akár Bitzer is e nézetek képviselői. Az értékek, az összes általuk fel- és elismert érték egyetlen megítélési szempontja ugyanis: *hasznosságuk*. Ezen értékek, ha különbségük érdekelné őket, csak egyetlen tekintetben: hasznosságuk mértékében térnek el egymástól. A Coketownt benépesítő emberek nem mint kvalitatív különbözőségeikkel is jellemezhető önálló individuumok érdeklik őket, hanem kizárólag többé-kevésbé eredményes „haszonhajtókként”. A különböző emberi értékek (személyes, interperszonális, társadalmi, politikai, művészi stb.) így tehát nem önmagukban, a nussbaumi terminológiával élve: célként, hanem annak fényében ítéltetnek meg, hogy hogyan járulhatnak hozzá egy bizonyos cél eléréséhez, azaz eszközként. Valamely, sőt: bármely érték hiánya, illetve

meglétének csökkent mértéke kompenzálható e nézet képviselői szerint egy másik értékkel, hiszen a végső számvetésnél a mennyiségi mutatók kiegyenlítik egymást. Az értékek egymás közötti viszonyát egy közös skálán való elhelyezésük határozza meg.

Etikai kérdések leggyakrabban döntési szituációkkal kapcsolatban fogalmazhatók meg. A döntési helyzetben pedig, kivétel nélkül, értékek között, illetve értékek (gyakran eltérő) megítélése mentén születik döntés. A és B komplex emberi szituáció csak leegyszerűsítve tekinthető pusztán kvantitatív szempontból eltérő választási lehetőségnek. Ütköző értékek konfliktusát nem képes a filozófiai diskurzus nyelve plasztikusan megjeleníteni, erre az antikvitásban a tragédia, a modern korban pedig a regény műfaja alkalmas inkább – véli Nussbaum. Különösen kiélezett, tragikus helyzetet eredményez a jónak a jóval való konfliktusa, mint ahogy ennek számtalan példáját ismerhetjük meg a görög drámairodalom legkiemelkedőbb darabjaiban, a regények pedig „a plurális kvalitatív gondolkodás értékét és gazdagságát mutatják meg, az olvasót pedig hozzásegítik egy gazdag, kvalitatív látásmód [percepció] kifejléséhez” (LK 36). Az arisztotelészi etikában megkülönböztetett figyelemmel illetett plurális értékszemlélet, valamint az érzelmek és a percepció szerepéről vallott nézetek egyrészt pozitív és követendő példaként jelennek meg Nussbaum etikai fókuszú irodalomkritikája elméletében és gyakorlatában; másrészt olyan etikailag releváns elemekként értelmeződnek újhumanista felfogásában, amelyek leginkább adekvát közegét nem a filozófia absztrakt diskurzusa, hanem a regények megjelenítette fiktív világok jelentik.

James *The Golden Bowl* című regényének hősnőjéről, a Maggie Verrerről Patrick Gardiner által írottakat Nussbaum a következőképpen parafrazeálja és

egészíti ki: „az improvizáció és az alkotás újkeletű hangsúlyozása által talán valóban átesztétizálta etikai hozzáállását, de – éppen ennyire jelentékeny módon – etizálta is az esztétikait” („Reply to Richard Wollheim, Patrick Gardiner, and Hilary Putman” 203). Úgy vélem, ennél tömörebben és pontosabban nehéz megfogalmazni Nussbaumnak az esztétikai és az etikai kapcsolatára vonatkoztatott nézeteit. Visszanyúlva egyrészt az arisztotelészi erkölcs- és művészetfilozófiához, másrészt kiegészítve azt egyfajta „jamesi szenzibilitással”, harmadrészt kimondva-kimondatlanul a racionalista-utilitáriánus etikaelméletek ellen kiállva, végül (még az előzőnél is implicitebb, ám nehezen tagadható módon) a posztstrukturalista irányzatokat bírálva olyan etikai kritikaelméletet és gyakorlati-interpretációs stratégiát dolgoz ki, amely kétségtelenül a kortárs irodalomtudomány jelentős személyiségei közé emeli.

A racionalista-utilitáriánus etikaelméletekről írt kritikáját és ellenérveit a fentiekben már érintettem; a nyelvközpontú, textualitásra fókuszáló irodalomfelfogás pedig nyilvánvalóan szembenáll az általa vallottakkal, aki számára „szélsőséges gondolatnak tűnik az, hogy a[z irodalmi] szövegek egyáltalán nem utalnak emberi életekre, hanem csak és kizárólag másik szövegekre és önmagukra” (LK 170). Ezek a szövegek pedig, mint az arisztotelészi etika „nélkülözhetetlen szövetségesei” („Exactly” 349) és akként is, mint filozófiai-etikai orientációjú kommentárt, értelmezést igénylő művészi produktumok, elsősorban személyekről, eseményekről, döntésekről, emberi életéről, sorsokról, azaz: rólunk szólnak és fontosak nekünk, mert millió és millió alakban vetik föl a „hogyan éljünk” kérdését és próbálnak rá válaszolni. Ha ezek a szövegek csak önmagukra és más szövegekre utalnának, akkor valami nagyon életidegen, sőt: élettelen jellegű reflexiót váltanának ki, mint ahogy Nussbaum



szerint bizonyos posztstrukturalista kritikusok munkásságában látjuk is: „Derridát olvasva, de nemcsak nála, vérszomjassá válok; úgy értem, valami olyasmit érzek, hogy könyörgöm, írjanak már az irodalomról úgy, mintha az emberi életekről szólna; olyan választásokról, melyek mindannyiunkat érintenek” (LK 171).

Ezen felfogással szemben természetesen megfogalmazhatóak ellenérvek is, például az, hogy „jelenlétet feltételezni irodalmi szöveg esetében [...] azt is jelenti, hogy az értelmezés tárgyát a leírt események, nem pedig ezen események [nyelvi] reprezentációja fogja jelenteni” (Eaglestone 47). Kétségtelen, hogy Nussbaum nem ad számot a posztstrukturalista iskolák – úgy vélem, a 20. század utolsó harmadában és a 21. század elején már végképp – megkerülhetetlen eredményeiről, így például a nyelv által felvetett kérdésekről (reprezentáció, referencialitás, retoricitás és grammatikalitás stb.), a decentrált és decentrálódó szubjektumról, az ismeretelmélet és nyelv kapcsolatának újszerű értelmezéséből adódó problémákról (azaz az episztemológia posztmodern megközelítésének kérdéséről), általánosabban: a metafizikai gondolkodás nyugati hagyományának posztstrukturalista (elsősorban dekonstruktív) kikezdéséről, helyenként aláásásáról, lebontásáról. Hangsúlyozandó azonban, hogy az 1960-as, 1970-es évek posztstrukturalista-nyelvi fordulata *nem* felszámol bizonyos, addig szilárdnak hitt értékeket, belátásokat, hanem *megkísérli* felszámolni azokat. Egyesek számára meggyőzően, mások számára kevésbé vagy egyáltalán nem meggyőzően. Szinte szükségtelen mondani: Nussbaum az utóbbi csoportba tartozik s ennek elfogadásával az őt érő kritikák (egy része legalábbis) kivédhető.

A disszertáció következő három fejezete arra tesz kísérletet, hogy konkrét műelemzésekben használja fel Miller dekonstruktív, textualitásra alapozott interpretációs stratégiáját és Nussbaum neo-arisztotelianus, újhumanista kritikus

alapvetéseit. Hipotézisem ugyanis az, hogy nem zárják ki szükségszerűen egymást, sőt, termékeny konfrontálásuk hiányosságaik kiegészítésére is alkalmas lehet.

Maxine Hong Kingston: *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among  
Ghosts*

A csönd megtörésének etikája

„A kínaiak mindig is nagyon féltek a vízbefulladtól, akinek szomorú szelleme, csuromvizesen lógó hajjal és felpuffedt arccal a víz mellett várja csendesen, hogy a mélybe rántson maga helyett valakit” (16). Ezzel a mondattal zárul a könyv első, „No Name Woman” címet viselő fejezete. A történet mesélőjének, aki a fejezet és az egész könyv narrátora is egyben, nincs félnivalója – ő maga nyújtja kezét a mások számára oly félelmetes kísértetnek. A kísértet pedig nem más, mint a nagy valószínűséggel évtizedekkel korábban öngyilkossá lett apai nagynéni, No Name Woman. Az a fiatalasszony, akinek egykori létezéséről nem vesz tudomást a család, akit „kitöröltek az élők könyvéből” (Kingston in Moyers), aki „olyan, mintha meg sem született volna” (3).

A könyv komplexitása, sok más, később elemzendő összetevő mellett időkezelésében is megmutatkozik. No Name Woman története az 1920-as évek derekán játszódik Kínában, egy kis faluban. A nővé érés küszöbén álló, tizenegynéhány éves narrátor anyja beszél róla mintegy három évtizednyi hallgatás után először és utoljára („Anyám egyszer s mindenkorra elmondta a történetet. Semmit nem fog hozzátenni, hacsak a szükség, élete legfőbb irányítója nem hozza úgy” [6]) a kaliforniai Stockton kínai negyedében, az 1950-es évek első felében. Három idősíkkal, két mesélővel és a történet több változatával szembesül így az olvasó. Amit az anya elmond, azt a lánya, a narrátor továbbmondja, de

átalakított, módosított formában. Kiegészíti, részletekkel gazdagítja, a hiányzó részeket pótolja – „elképzeli az igazságot” (Kingston in Moyers)<sup>48</sup>. Tényeket kever kitalált elemekkel, hangsúlyokat helyez át, miértekre keres választ. Valóság és fikció keveredik megkülönböztethetetlenül s elegyük adja a könyv utánozhatatlanul egyedi textúráját. James Olney terminusát kölcsönvéve Margaret Miller ezt *autofiktográfiának* nevezi (25), Margaret Wogowitsch pedig „autobiográfiai fikciónak” (8). Műfaji elemek, idősíkok, elbeszélők sokasága és egymásra való reflektálása értelmezési lehetőségeket is játékba hoz, mind a mű (meghatározhatatlan műfajú) keretein belül, mind pedig kívülről. Amerika kisebbségi [„ethnic”] íróira – és ezen a kategórián belül: önéletíróira – különösen jellemző a nem lineáris és nem kronologikus történet szerkesztés (TuSmith 281-2, Blair 53), a szövegben való és szöveg általi vertikális irányú mozgás (Olney in Miller, M. 31), a mű körként vagy akár koncentrikus körökként való szerkesztése.

A *Woman Warrior* szövegvilágában kirajzolódó körök középpontjában a narrátor identitás-keresése áll (lásd például Begum, TuSmith, Wang, V.). Az identitás szó több értelmében is: személyes, kulturális, nemzeti, faji és nemi identitásról esik szó. A „No Name Woman” című fejezetben a hangsúly a nemi identitásra esik. Anyja a feledésre kárhóztatott nagynéni történetével figyelmezteti lányát: „Most, hogy menstruálni kezdél, veled is megtörténhet, ami veled megtörtént. Ne hozz szégyent a fejünkre. Nem szeretnéd, ugye, hogy elfelejtsenek, mintha meg sem születnél volna?” (5). Egy tematikus és egy narratív kör is bezárul itt; a teherbeesés motívuma, illetve a narráció megformáltsága, a szavak megválasztása révén No Name Woman és a történetet hallgató lány alakjának feltételes egymásra vetítése által. A történeten belüli narrátor, az anya

---

<sup>48</sup> Ennek kapcsán vehető fel az egész művet érintő kérdés: „Vajon mi a helyzet akkor, ha az úgynevezett 'valóság', ami egy önéletrajzot meghatároz, nem más, mint a főszereplő képzeletének gyümölcse?” (Wong 251).

ugyanis igen hatásos retorikai eszközzel élve (a személyes névmás kivételével) szó szerint ugyanazt mondja a rég halott fiatalasszonyról és lányáról („mintha meg sem született/születtél volna”). A halál csöndje és az elhallgatott történet csöndje ugyanarról beszél. A csöndet fenntartani azonban csak hallgatással lehet.

Hallgatni viszont csak olyasmiről lehet, amiről tud az ember. Ez a paradoxnak tűnő, jóllehet nagyon is logikus gondolatsor állhat az anya (s egyben a könyv) első mondata mögött: „Senkinek nem mondhatod el” (3). Az anya azt akarja, hogy a lánya tudja meg azt, amiről csak hallgatva tudhat, amiről való tudása csak a hallgatás által minősülhet tudásnak. A történetről való hallgatás avatja azt tudássá. És lánya, a memoár szerzője hallgat is. „Húsz éve, mióta a történetet ismerem, nem kérdeztem rá egyetlen részletre sem és a nagynéném nevét sem ejtettem ki egyszer sem – nem is tudom” (16).<sup>49</sup> A történet elmondásával, az anya szándéka szerint, nem rést ütöttek a hallgatás falán, hanem ellenkezőleg: erősebbé, áthatolhatatlanabbá tették azt. Azt a falat, melynek túloldalán a nemi identitás megtalálásának, illetve megteremtésének lehetősége rejlik. No Name Woman története, illetve pontosabban fogalmazva, e történet egyik változata éppen azt mutatja be ugyanis, hogy a későbbiekben éppen e tette miatt örök feledésre ítélt nagynéni hogyan mutatja fel emberi méltósága és szabadsága megtestesülését, nemi identitásának megteremtését.

A csönd megtörésének etikájáról van szó. A sokszoros csöndéről, mely mintegy burokba zárva egyrésztől valóban elfedi, másrésztől viszont óvja is – éppen e gesztusa által – a történetet, az igazság hordozóját. Annak az

---

<sup>49</sup> A nyugati kultúrával és individuum-központú gondolkodással és világnézettel szemben azonban a kínaiiban a személy vagy emléke létét nem feltétlenül nevének ismerete, a személy és egy hozzárendelhető név jelenti. Mind az óházában, mind pedig az Újvilág kínai negyedeiben időnként megváltoztatták a nevüket az emberek (a könyvben is találhatunk erre utaló megjegyzéseket, például 177, 184, 202). Ennek az Egyesült Államokban a 20. század derekáig nagyon is praktikus oka volt: a gyakran faji előítéletek által erősen befolyásolt bevándorlási törvények ugyanis olyan helyzetbe hoz(hat)ták a kínai nemzetiségűeket (akár kínai, akár amerikai állampolgárokként), ami indokoltá tette a közösség tagjai számára ezen óvintézkedés alkalmazását, a legtöbbször sikerrel (lásd még Kingston „Cultural” 57, Wang, Wogowitsch 18).

igazságnak, amelyről egy interjú keretein belül azt mondja az író, hogy ő azt „elképzeli” (Moyers). Más szavakkal: művészete által, egy esztétikai objektum létrehozása által *megteremti* az igazságot, napfényre hozza, felmutatja.

Több rétegről van ismét csak szó. Elvileg az első, a kiindulópont: az események megtörténte. Ezt követi a történet felidézése az anya által, majd a narratívának a megörökítése és továbbmondása alkotja a harmadik réteget. Azt írtam, a megtörténés csupán „elvileg” biztosítja az origót, a kiindulópontot. Hogyan értendő ez? Úgy, hogy a történetnek (különösen a hallgatás falai által többszörösen körülvevett történetnek) *kizárólag* az elmondása biztosíthatja létét. Elmondás nélkül a történet sem létezik. Az elbeszélt eseményeket az elbeszélés aktusa hozza létre, megteremtve egyrészt az úgynevezett „eredeti” történetet, másrészt pedig a róla szóló narratívát (v. ö. Genette, különösen 13-5). Az „eredeti”, a magtörténet viszont az újramondás tőle valójában megkülönböztethetetlen (*elvileg* a folyamat második) fázisának több változatot létrehozó óhatatlan játékba kerülése által szétcsúszik, visszakereshetetlenné válik, illetve a történet újramondott változatában él tovább, de önmagától immár elkülönöződve.

A felelősség és ezzel szoros összefüggésben a motiváció kérdése szintén több szinten is felvetendő. A palackba zárt szellemet, az örök feledésre ítéltetett nagynéni szellemét az anya szabadítja ki, ám gesztusa ambivalens. A kiszabadított szellemet ugyanis egyazon aktussal vissza is akarja zárni a palackba. Ez érthető is, hiszen az ő felfogásában No Name Woman életének és halálának csak így van olyan jelentése, amelyet ő tulajdonít neki. E jelentés pedig a hagyomány megszámlálhatatlanul sok generáción átívelő érvényességének fenntartása, annak meg nem kérdőjelezése. No Name Woman férje távollétében

esik teherbe s ezáltal veszélybe sodorja azt az erős rokoni szálakkal is át- meg átszött közösséget, melynek ő is tagja. Az anya e történettel, illetve a történet ezen értelmezésben előadott változatával kívánja figyelmeztetni lányát a veszélyekre és a kötelességre. Az ő felelőssége az, hogy lányát ilyen szellemben nevelje, hogy ezáltal járuljon hozzá a kínai közösségnek a hagyomány keretei között meghatározott fennmaradásához.

A történetet meghallgató felelőssége többek között azonban az, hogy megtudja: igaz-e a történet. Ezt a kérdést már csak a kínai-amerikai, kettős kulturális identitású lány veti majd fel, nagyon is beszédes módon a történettel való szembesülés után úgy két évtizeddel, akkor, amikor megszilárdul e kettős identitása, amikor ez már nem megoldandó problémát, hanem magát a megoldást, de legalábbis a válasz nagyon fontos részét jelenti arra a kérdésre, amelyik a memoár koncentrikus köröket formázó szerkezetének középpontjában áll, azaz: „ki vagyok én?” Erre a kérdésre kell ugyanis először megtalálnia a választ ahhoz, hogy a „hogyan éljek?” kérdés egyáltalán felmerülhessen, s arra értelmes és megalapozott válasz születhessen.

Ne feledjük a mű megjelenítette világ meghatározhatatlan ontológiai státuszát sem, melynek egyik legpregnánssabb megjelenítője szintén meghatározhatatlan műfajisága. Az amerikai Nemzeti Könyvkritikusok Díját megjelenése évében (1976) a non-fiction kategóriában nyerte el, öndefiníciója szerint műfaja memoár, amihez azonban a könyv alcíme nyomban azt a kiegészítést fűzi, hogy „egy szellemek között eltöltött gyermekkor [a girlhood among ghosts]” memoárja.<sup>50</sup> Az írói és emberi felelősség elválaszthatatlan kettősségét érhetjük itt tetten. Írói felelősségének terepe a történet elbeszélése és

---

<sup>50</sup> Kingston maga ehhez még magyarázatként annyit fűz hozzá, hogy „végül is nem történelmet vagy szociológiát írok, hanem Proust-i értelemben vett 'memoárt'” („Cultural” 64).

ezáltal „az igazság elképzelése”; emberi felelősség annak kiderítése, hogy az anyja által tudomására jutott történetről megtudja, igaz-e. A Miller-féle briliáns Bartleby-elemzéssel szemben itt a helyzet ugyanis fordított: a történetet ismerjük, a személyt nem. Bartleby *személye* a novella többi szereplője számára ismert, *története* azonban nincs, pontosabban: története elmondhatatlan. Éppen történetének elmondhatatlansága generálja azt a vákuum-szerű élethelyzetet, hogy vele nem alakítható ki etikai viszony. Történet nélkül nincs értelme, alapjától van megfosztva bármiféle személyközi etikai viszonyrendszer. No Name Woman esetében Kingston, az író és a potenciális unokahúg egy referenciapontot nélkülöző történettel szembesül, és mivel ebben az esetben *van* élettörténet, tudatosan is etikai viszonyt kíván kialakítani vele. Ennek kivitelezéséhez azonban a történethez személyt kell társítani, megfeleltetni. És ismét csönd tölti ki a légüres teret; a hallgatás adja meg a választ – s ezáltal az etikai viszony kialakításának nemcsak a lehetőségét, hanem a kényszerét is. Kingston így számol be erről egy 1989 novemberében, a Kaliforniai Egyetem Santa Cruz-i kampuszán folytatott beszélgetésben:

Aztán a nővérem megkérdezte: „És nem volt egy húgod is?” Apám erre nem válaszolt semmit. Először anyám sem, aztán mégis azt mondta: „Gyerünk, mondd el neki!” Erre apám azt felelte, hogy igen, volt egy húga. Emiatt gondolom, hogy a történet igaz. De mindösszesen ennyit tudok. Apám arról nem beszélt, hogy mi történt a húgával. És *a hallgatása miatt* feltételezem, hogy amit kitaláltam, az úgy is volt (Skezany 119, kiemelés tőlem).

A rokon, emberi felelősségviselésnek íróként biztosít keretet a történet formába öntésével. Ennél is többről van azonban itt szó. A nagynéni élete,



pontosabban életének elképzelt lehetséges történetvariánsai a narrátoréiba ágyazódhatnak, általa – és csak általa – nyerhetnek értelmet és jelentést, bennük folytatódhatnak: „nem tud rajtam segíteni, hacsak nem úgy tekintek az ő életére, mint amelyik az enyémben folytatódik” (8) – írja a fejezet közepén. Kettejük történetének, ezeken belül identitáskeresésüknek több kapcsolódási pontját láthatjuk. A narrátor nemi identitásának nem is megtalálásához, sokkal inkább megteremtéséhez nagymértékben járul hozzá az a nagynéni, akit viszont, bizonyos értelemben, ő maga teremt meg. Megteremti, egyrészt, mert felelősségérzete ezt sugallja neki, másrészt pedig azért, mert szüksége van rá : „A *Woman Warrior* esetében az identitáskeresés a narratív aktusba ágyazódik” – írja Suzanne Juhasz (173). A megélt, illetve rátestált történet funkciója is egybeesik kettejüknél: „De többről van szó a[z őt körülvevő] csend esetében: azt akarják, hogy én is részesüljek az ő büntetéséből. És részesülök is” (16). Arról a büntetésről van itt szó, ami azokat sújtja, akik „nem térben meghatározott határokat lépnek át” (8), mint ahogy ezt No Name Woman tette és ahogy a könyv narrátora is teszi majd. Ehhez harcostársakra, elődökre és segítőkre van szüksége; No Name Woman ezek egyike. Viszonyuk ebben az értelemben nevezhető kölcsönösnek, kétirányúnak s csak így nyer teljes körű értelmet. Kölcsönös egymásra utaltságuk biztosítja a történet jelentőségét. Kingston több interjújában elmondja, hogy az ő értelmezésében a történet az elbeszélése általi életre a nagynénié, jelentést és értelmet kölcsönöz „látszólag értelmetlen halálának” (in Moyers). *Visszaírja őt az élet könyvébe*. Ez az esztétikai tett így etikai aktusként értelmezhető. Így beszél erről:

Azt hiszem, nagyon szörnyű dolog ezt tenni egy emberrel; azzal büntetni, hogy úgy viselkedünk, mintha soha nem is létezett volna;

hogy kitöröljük a nevét az élet könyvéből: volt, nincs. Ez a legszörnyűbb fajta gyilkosság – kitörölni az emlékezetünkből. Most ismerem csak föl, hogy amit azáltal tettem, hogy leírtam a történetét, hogy foglalkoztam vele, az nem más, mint hogy megmentettem őt. Most ismerem csak föl, hogy ebben rejlik a művészet ereje. Jelentést, történetet, életet és halhatatlanságot adtam neki. Talán ez az, ami számít. Azt gondolom, hogy az életünkben és a Földön történő dolgok csak jelenségek; nem többek, mint káosz, mint (a) semmi, hacsak jelentésüket meg nem találjuk. És azáltal, hogy az ő életének megtaláltam a jelentését és ezt a jelentést megosztom mindannyiunkkal, visszahozom őt a névtelenségből, a semmiből; újratestem őt (Skezany 119).

### Kardok és csaták helyett: szavak és történetek

A könyv második, „White Tigers” című fejezetében az elsővel ellentétben nem alkotói gesztus révén születik meg a központi figura; nem magára kötelezőnek érzett erkölcsi parancsnak eleget téve „íródik be” a (könyv teremtette) világba Fa Mu Lan, a legendák harcosnője. A mitikus elemekben bővelkedő történet hosszú évszázadok óta része a kínai kulturális örökségnek; különböző változatokban, különféle műfajokban és több művészeti ágban elevenedett meg alakja.<sup>51</sup> Az azonosulás azonban mindezek ellenére vagy talán éppen ezek miatt teljesebb:

---

<sup>51</sup> Ez annak ellenére így van, hogy Kingston alaposan átírta a történetet: „ez nem egy kínai, hanem egy Amerika által már átformált mítosz; amolyan kung-fu paródia” (Kingston, „Cultural” 57). Az ősi kínai mítoszok átírása kapcsán jegyzi meg egyébként Kingston, hogy „sinológusok vádolnak azzal, hogy nem ismerem a mítoszokat és eltorzítom őket; belejavítanak az én verzióimba, hogy passzoljanak bizonyos

A harcosnő és én alig különbözünk egymástól. Bárcsak mielőbb megértenék az enyéim a hasonlóságot és visszatérhetnék közéjük. Ami közös bennünk, azok a szavak a hátunkon. A bosszút jelentő kifejezések [a kínaiban] a „büntettről beszámolni” és „öt családnak beszámolni”. Az elszenvedett sérelmekért a róluk való számadás fizet vissza – nem a lefejezés és nem is a felkoncolás, hanem a szavak. És nekem oly sok szavam van – „sárgák” és „ferdeszeműek” is –, hogy el sem férnek a hátamon (53).

A szavak fegyverként, védelmező, de szükség esetén akár halált osztó fegyverként is értelmeződnek. Kardok és csaták helyett: szavak és történetek.

A „hogyan éljek?” kérdésre a közösségben élő kínai nő számára két lehetséges válasz létezett: hősként vagy szolgaként (Miller, M. 17). A *Woman Warrior* mindegyik fejezetének főszereplője, illetve bármelyik nőfigurája látszólag egyértelműen besorolható valamelyik kategóriába. No Name Woman élete szolgasorban telt, önként vállalt halála viszont (legalábbis a narrátor szemében) hőssé avatja. A szolgasornak akár ilyen áron való megtagadása is hőst teremt. A két kategória azonban még Fa Mu Lan alakjában is átfedi egymást, hiszen harcok meg- és győzelmek kivívása után önként tér meg férje családjához, a csaták hevében szült gyermekéhez, hogy a hagyományok diktálta nő- és feleségszerepnek megfeleljen: „fekete esküvői ruhámat viselve térdeltem apósom és anyósom lábai előtt, ahogy az egy menyasszonytól elvárható. 'Most, hogy közösségi kötelességeimnek eleget tettem – mondtam –, veletek fogok maradni; dolgozom majd a földeken és a háztartásban és még több fiút szülök nektek” (45). Hősnői, harcosnői léte mintha csupán intermezzo lett volna, elkerülhetetlen ugyan,

---

hagyományos kínai változatokhoz. Nem értik meg, hogy a mítoszoknak is változniuk kell ahhoz, hogy értsük őket, máskülönben feledésre vannak ítélve. Akárcsak azok az emberek, akik magukkal hozták őket a tengerentúlra, a mítoszok is amerikaiaként váltak. Az általam írt mítoszok újak és amerikaiak” (idézi Patell 555).

de mégiscsak kitérő élete történetében. A két szerep, még ha a róluk szóló beszámoló aránya szembetűnően különbözik is, nem tagadható, hogy jelen van a mondák heroikus nőharcosának alakjában és sorsában.

Azt is mondhatnánk, hogy a könyv e pontjáig a két szerep szétválasztása még nem oldható meg teljes mértékben; látni fogjuk a további elemzés során, hogy a harmadik és negyedik fejezet központinak nevezhető nőalakjainál a helyzet már valóban egyértelműbb lesz; az anya (Brave Orchid) és az anyai nagynéni (Moon Orchid) figurája jóval kevesebb ellentmondással illeszthető a két kategória szabta keretek közé. Fa Mu Lan ugyanis nem élete sorsát, hanem „csupán” élettörténete egy részét teljesíti be harcosnőként. Még ha a narráció fel is függesztődik ezen a ponton, a jelzések egyértelműek.

A nisseni kategóriát kölcsönözve, a narratíva etikájának („ethics of narrative”) mibenlétét és működését ismerhetjük fel ebben, de akár a könyv első fejezetében is. Arról van ugyanis szó, hogy – mint minden esetben – szerzői és narrátori választások mentén szerveződik meg a szöveg s e választások bizony etikai értékítéleteket (is) megtestesítenek, megtestesíthetnek. Az első két fejezetre vonatkoztatva: a narrátor hangsúlyoz, egyáltalán: elmondásra érdemesít bizonyos részeket, míg más részeket elhallgat, jóval kisebb súllyal szerepeltet vagy akár (és a műfaji bizonytalanságok tovább bonyolítják ismét a helyzetet) bevallva, nem bevallva, de saját képzeletére hagyatkozva teremt (amennyiben fikcióként kezeljük), illetve rekonstruál (amennyiben nem fikciónak tekintjük). Fa Mu Lan élettörténete ugyanis elmondható lenne feleség és anya-szerepét középpontba állítva is, jóval kisebb vagy akár semennyi terjedelmet, figyelmet, hangsúlyt

szentelve hősnői mivoltának. Vagy ez akkor már nem Fa Mu Lan története lenne?<sup>52</sup>

A narratív identitás elmélete juthat eszünkbe ismét. Az életnek egységet az biztosít, állítják ennek az elméletnek a kidolgozói, hogy azt egységes történetként lehet formába önteni. Van eleje, közepe, vége és egyértelmű jelentése. Fa Mu Lan története nem ilyen. És nem ilyen No Name Womané s bizonyos értelemben az anyáé, Brave Orchidé sem. A könyv gazdagságát, többrétegűségét, megszerkesztettségének kifinomultságát jelzi többek között az, hogy a narrátor identitáskeresését, illetve -teremtését középpontba állító, koncentrikus körökként megszerkesztett narratíva éppen e *nem* egységes életek bemutatása, elképzelése, illetve megélése által vezet egy ugyan többrétegű, de szilárd énkép kialakításához. Amint arra Wogowitsch hívja fel a figyelmet, az Egyesült Államok kisebbségi [„ethnic”] szerzőinek többrétegű narratívái biztosítják a legadekvátabb megjelenési formát többrétegű identitásuknak. Kingston megfogalmazásában: „Az írásnak is sok rétege van, akárcsak nekünk, embereknek” („Cultural” 65).

Mi biztosítja és mi jellemzi ezt a többrétegűségét nyíltan vállaló, mégis egységesnek mondható énképet? A teoretikus állásfoglalások ebben az esetben is később születtek meg, mint az erre a kérdésre választ mutató úgynevezett többrétegű narratívák s ezért állítható az, hogy „Kingston munkái megelőlegezik a posztkolonialista teoretikusokéit” (Simmons 51). Mind Gloria Anzaldúa, mind pedig a posztkoloniális elméletírók, elsősorban Homi Bhabha csak a nyolcvanas években szentel figyelmet ennek a kérdésnek. Úgy vélem azonban, hogy a többrétegű-, illetve hibrididentitások között csak az elnevezésben van különbség.

---

<sup>52</sup> A narratív identitás elméletekkel ellentétes állásfoglalások egyik legtömörebb megfogalmazását olvashatjuk Paul Auster *Az illúziók könyve* című regényének mottójául választott Chateaubriand idézet formájában: „Az ember élete nem egy és oszthatatlan. Több életet él, egyiket a másik után, s ebből fakad nyomorúsága”.

Talán pontosabb, mert az adott történeti-kulturális-politikai helyzet biztosította kereteknek jobban megfelel, hitelesebb a „hibrid” elnevezés. A „többrétegű” ugyanis azt sugallhatja, akár a narratívákra magukra, akár személyek identitására vonatkozva, hogy az összetevők, jóllehet egységet képeznek, szétválaszthatók. Ez az előbbi esetben sokszor lehetséges is, kisebb-nagyobb pontossággal. A *Woman Warrior* narratív szövetében felismerhetőek és elkülöníthetőek például a gyermekkori emlékek, a mítoszok és legendák, valamint a narráció jelenében megfogalmazott reflexiók szálai. A narratívában éppen az biztosítja helyüket és szerepüket, hogy ezek a szálak egymásba fonódnak, kiegészítik, módosítják és legfőképpen: értelmezik egymást. Ennek az egymást értelmező funkciónak való hibátlan megfelelés biztosítja azt, hogy nem kaotikus, hanem nagyon is tudatosan megszerkesztett narratíváról beszélhetünk. És éppen e többrétegű, ám egységes narratíva tükrében mutatkozik meg a hibrid, de szintén egységes identitású személy, a narratív aktust létrehozó nőalak.

Amíg No Name Woman alakja és története (amit, ne feledjük, ő maga hoz létre) nemi identitása kialakulásában játszik fontos szerepet, Fa Mu Lan alakja és története arra mutat rá, a narrátor számára azt tudatosítja, hogy neki is harcosnővé kell válnia, saját fegyvereivel: a szavakkal. Ahogy Fa Mu Lan szülei lányuk hátára tetoválják küldetését, ugyanúgy válik az általa létrehozott narratíva lényé inhereus részévé, olyasvalamivé, ami önmaga létrehozója és megtestesítője is egyben.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> „A szövegek a kulturális identitás-keresés megjelenítői” (Blair 50) ebben az értelemben. Egy érdekes párhuzamot is felfedezni vélek a Miller-féle textualitásra alapozott etika és – a többek között Kingston művében kimutatható –, általam „textualitásra alapozott identitáskeresésnek” nevezett jelenség között.

## Nagyevők

1683-ban Kao Chung, az előljáró szolgálja öt csirkét és tíz üveg bort fogyasztott el. A changchow-i Chou Yi-han a legyőzött szellemet megsütötte. A T'ang dinasztia Yuan Ho-i időszakában (806-20) Chen Luan-feng sárga óriásbékát evett disznóhússal, hogy a szárazság idején csapadékot kényszerítsen ki az istenektől. Ugyancsak a T'ang dinasztia idején, de annak Ta Li-i időszakában (766-79) élt Wei Pang, a tudós-vadász, aki nyulat, madarat, skorpiót, kígyót, csótányt, férgeket, meztelencsigát, tücsköt és különféle bogarakat is meg tudott enni, sőt, egy alkalommal egy szemekkel borított gömb alakú lényt is elpusztított, szezámolajban megfőzetett a szolgáljával és elfogyasztotta. A hanchow-i névtelen tudósról pedig azt jegyezték föl, hogy a szobájában napról napra egyre szaporodó és egyre kisebb méretű békákat evett meg, mígnem azok egy hónap elteltével nem jelentek meg többé s így az övé lett a fehér selyembe csomagolt három darab ezüsttömb (88-90).

„Most már látom, hogy anyám azért tudott a szellemekkel vívott csatáiban nyerni, mert képes bármit megenni” (88) és „a nagyevők mindig győznek” (90) – olvashatjuk a könyv középső s ebben az értelemben központi, „Shaman” címet viselő fejezetében. A bizonytalan létű No Name Woman és a mítoszok legendás harcosnőjének, Fa Mu Lannak története után következik a narrátor anyjéé, Brave Orchidé. Annak az asszonynak a története, aki mindenekelőtt és legfőképpen testesíti meg lánya számára mindazt, amit Kína jelent (Wang, V. 24). A távoli ország történetét, kultúráját, mítoszait és legfőképpen hagyományait. Azon országét, amelyről több évtizedes távollét után is úgy beszélnek még a szülők, mint az otthonról; arról a helyről, ahová majd az egész család vissza fog térni. Ezt

az országot úgy tudja majd lánya – elsősorban az anyjától hallott történetek alapján – megidézni, mintha huzamosabban élt volna ott vagy legalábbis több, hosszú látogatást tett volna ősei földjén, jóllehet a könyv megírásáig egyetlenegyszer sem tette lábát Kína földjére (Kingston in Moyers). Mégis – beszédes bizonyítéka ennek a *Woman Warrior* – magáévá tette, interiorizálta. Akárcsak a kínai régmúlt legendás nagyevői tették szinte bármivel, ami elébük került, illetve ahogyan ugyanezt anyja is tette. Materiális és nem materiális szimbolizálja itt egymást nagy megjelenítő erővel, talán ebben a fejezetben a leghatásosabb módon az egész könyvben. A nemzetibe ágyazott családi múlt képei keverednek, illetve jelennek meg különféle szelleműzésekről és evésekről szóló történetekben. Reális és nem reális, fiktív és nem fiktív, tény és kitaláció színes kavalkádja a „Shaman” című fejezet. A nem reális, a fiktív és a kitalált viszont mindig valami reálisat, nem fiktívet és tényszerűt jelenít meg, szimbolizál, egészít ki vagy értelmez. Ezek a történetek legtöbbször szétválaszthatatlanul magukon viselik a fenti jegyeket. A legendák nagyevőinek történetei óhatatlanul és kibogozhatatlanul keverednek a narrátor gyermekkori konyhai emlékeivel borzokról, sólymokról, kígyókról, csigákról, teknősökről, baglyokról, majmokról, alkoholban, gyógyfüvekkel tartósított medvemancsról és a többiről. De mint ahogy nem akart Kínába menni a hazavágyódó szüleivel, mert félt, hogy húgaival együtt eladnák (99), ugyanúgy visszautasítja mindezeket – a finomabb megfogalmazás szerint egzotikus, erősebb kifejezést használva undorító – ételeket és alapanyagokat: „Inkább élnék műanyagban” (92).

Az elutasítás és elfogadás gesztusa azonban, bármennyire szeretné is a memoár szerzője, nem könnyen választható el egymástól. Sem mindazt, amit anyja személye testesít meg számára (mint ahogyan azt meggyőzően mutatja be



például Sheryl A. Mylan „The Mother as Other: Orientalism in Maxine Hong Kingston’s *The Woman Warrior*” vagy Juhasz „Narrative Technique & Female Identity” című tanulmányaikban), sem pedig anyja Kínát idéző történeteit illetően, hiszen, ahogy ő maga fogalmaz: „Nem mindig önként hallgattam [ezeket a történeteket]. Elkezdte mesélni őket, talán éppen egy honvágytól szenvedő falujabélinek, én pedig meghallottam, mielőtt esélyem lett volna óvintézkedést tenni [...] Az agyamban széthúzódott a függöny és hiába is akartam azt kiáltani, hogy 'Hagyd abba! Hagyd abba!', ez egyszer sem sikerült” (91). Amit nem akar, az is az övé lesz végül, az is hozzájárul majd identitása kialakulásához. Anyja személye, története, szellemei és ételei egyaránt.

Juhasz fent említett tanulmányában érvel amellett, hogy „a nemi és a nemzeti identitás egymás variánsaként”, illetve „egymás részeként” (174) (is) értelmezhető ebben a Kingston műben. Véleményével egyetértve csupán annyit tennék hozzá ehhez, hogy a legplasztikusabban talán a „Shaman” című fejezetben érhető tetten, illetve fejeződik ki mindez. A fejezet hét részegységből tevődik össze, ezek közül a leghosszabb (az egésznek több mint egyharmada) az első, ami anyjának a To Keung Szülésznőképző Intézetben eltöltött éveiről tudósít. Ezt egy szintén terjedelmes rész követi anyja praxisának különböző állomásairól, majd két, alig pároldalas egység a „nagyevő” kínaiakról, illetve a narrátor gyermekkori, főként konyhai emlékeiről. Az ötödik, fejezeten belüli egység a megkövezett bolond nő történetéé, a hatodik az Újvilági kísértetekről (ti. mindenki, aki nem kínai: kísértet – újságárus kísértet, szemétszállító kísértet, taxis kísértet, szociális munkás kísértet, postáskísértet, sőt, betörő- és hobókísértet stb. is) számol be, míg az utolsó az immár felnőtt nőként hazalátogató narrátor otthoni tapasztalatait rögzíti. Ezen alfejezetek majdnem mindegyike hangsúlyosan szól nemzeti és nemi

identitásról egyaránt. És valóban: Brave Orchid személyében, illetve talán pontosabb úgy fogalmazni, Brave Orchid személyiségének a narrátoréban való – bizonyos, hangsúlyos transzformációkon átesett, de mégiscsak vitathatatlan – megjelenése, átöröklődése által a személyes identitás e két, különösen jelentős komponense alig megkülönböztethetően nyilvánul meg.

Anyjának Amerikába való emigrálása előtti története a szó klasszikus, pozitív értelmében vett feminista sikertörténet. A férje által a tengerentúlról küldött pénzt arra fordítja, hogy képezze magát; mezőgazdasági munkát végző egyszerű falusi asszonyból tanult szülésznővé, afféle orvossá válik: „Hétköznapi asszonyként hagyta el szülőfaluját és csodaként tért vissza; akárcsak az ősi idők mágusai, akik a hegyekből ereszkedtek alá” (76). A japán invázió elől 1939-ben elmenekült, ez azonban szakmai karrierjében nem hoz emelkedést, éppen ellenkezőleg: jelentősen visszaesik a társadalmi ranglétrán: „Fogalmad sincs arról, hogy mennyit estem Amerikába jövelelemmel” (77) – mondja lányának. Szintén a kettejük között zajló beszélgetés zárja a fejezetet, amelyből kiderül, hogy mennyire nem érzi és soha nem is érezte magát otthon Amerikában az idős asszony. Ez eddig sem volt ismeretlen a lánya előtt, hiszen ebben a légkörben nőtt fel s ez akarva-akaratlanul is befolyásolta saját nemzeti-kulturális identitásának kialakulását. Az azonban csak e beszélgetés során válik világossá, hogy az anya végképp leszámolt a Kínába való visszatérés lehetőségével: „Most már biztos, hogy nem megyünk vissza Kínába. [...] Ez végleges. [...] Nincs már meg az a Kína, ahová hazatérhetnénk” (106). Életét, belátja, Amerikában, azaz idegen országban élni kénytelen kínaiként fogja befejezni. Ez az a pont, ahol anya és lánya élettörténete, legalábbis identitásvállalásuk tekintetében, véglegesen és egyértelműen kettéválik és ahol ugyanakkor élettörténetük, legalábbis az anya-

lány viszonyrendszert tekintve egymással megbékélve végképp összefonódik. A lány ugyanis itt mondja ki – talán önmaga előtt is ezzel a kimondással téve bizonyossá –, hogy „szerintem én már ide tartozom” (108), az anya pedig itt szólítja lányát ismét úgy, megbékélése jeleként, ahogy azt hosszú évek óta nem tette már.

„És velem mi lesz?": személyek fikcionalizálásának etikai következményei

Van-e alternatívája a hőssé válásnak? Mi vajon az ára és ki fizeti azt meg? Kié vajon a kezdeményezés felelőssége és kié a következmények vállalásáé? Miben rejlik, hol érhető tetten a történetmesélő erkölcsi felelőssége, különösen akkor, ha történetének szereplőihöz próbálja igazítani hús-vér emberek élettörténetét, személyiségét? Mekkora árat kell vajon és kinek fizetnie azért, ha a fikciót és nem fikciót elválasztó határvonalat, tudatosan vagy tudattalanul bár, de átlépik? Millernek a James-novella elemzése során feltett kérdését parafrázálva: mi történik akkor, ha nem élettelen személyesítenek meg, hanem élőt „személytelenítenek el”? Ha az élő, hús-vér emberhez nem ekként, hanem pusztán fiktív karakterként viszonyulnak? Ha az adott személy pontosan ezen, őt fiktívvé transzformáló esztétikai és etikai aktus eredményeként meghasonul és végérvényesen elveszíti megszokott tájékozódási pontjait, önmaga meghatározásának mindaddig szilárdnak hitt kereteit?

Többek között ezekre és az ezekhez kapcsolódó kérdésekre keresi a választ a könyv negyedik, „At the Western Palace” című fejezete, melynek központi figurája a narrátor anyai nagynénje, Moon Orchid. Az az asszony, akit a

hetvenedik életéhez közeledvén nővére unszolására az Egyesült Államokba csábítanak, hogy ismét együtt élhessen lányával (aki öt évvel korábban emigrált), kiszakítva őt ezzel megszokott hongkongi életteréből. Diane Simmons értelmezésében e nőalak megidézésével

Kingston megállni látszik, mintha ezek [a harcoló-hős figurák] kimerítették volna, mintha – egy kis időre csupán, de – szeretne visszavonulni az örökös harc színtereiről. Moon Orchid alakjával a szerző mintha vágyakozva tekintene egy olyan nőfigurára, aki nem harcol, aki nem akarja megmenteni a világot. [...] A könyvbéli alak életből vett modelljéről, nagynénjéről, így nyilatkozik az író: „Lágyabb; játékosabb; könnyedebben veszi a dolgokat; gyakran tud felvidulni; és nem érzi életét beteljesítendő missziónak” (91).

Kétségtelen, hogy óriási a kontraszt az ezt megelőző mindhárom fejezet központi nőalakjával. No Name Woman öngyilkosságában magasztosul hőssé, e tette által válik függetlenné az őt megnyomorító és megalázó, az élet könyvéből kitörlő falusi közösség hagyományos értékrendszerétől, s ezáltal teremt önálló, csak maga számára felállított és a kései utódban kiteljesedő, leginkább nemi identitása megteremtésében szerepet játszó értékrendet. A legendák harcosnője, Fa Mu Lan, kijelöltetett. Őt felsőbb hatalmak emelték ki és tették meg közösségének védelmezőjévé, valamint a kései utód követendő példaképévé. Alakja azonban, mint ahogy erre elemzésemben próbáltam utalni, bizonyos értelemben ambivalens, hiszen küldetése beteljesítésével visszatér az ősi hagyományok diktálta nőszerephez a meg nem kérdőjelezett érvényességű patriarchális falusi közösségben. Személye és működése – mutat rá Simmons – pont hogy e patriarchális társadalom fennmaradásához járul hozzá, egy olyan

megbillent erőegyensúlyi pillanatban, amikor az ilyen típusú társadalom fenntartásában és fennmaradásában leginkább érdekelt férfiak képtelenek e feladat teljesítésére. Paradox módon erre egyedül egy nő képes, aki missziója teljesítésével megteszi azt, amit a férfiak nem tudnak megtenni, ám az alkalmat nem használja ki arra, hogy egyúttal meg is kérdőjelezze az ilyenfajta társadalom és közösség változatlan fennmaradásának jogosultságát.<sup>54</sup> Az anya alakja pedig, ha fogalmazhatok némi egyszerűsítéssel, leginkább azt jeleníti meg innen nézve, hogy hogyan (és milyen áron) győzhető le a „kísértetek világa”; mi módon válhat valaki evilági értelemben hősnővé; hogy tűzhet ki valaki maga elé egy elérendő célt s hogyan küzd meg e cél eléréséért, mindenféle akadályoktól hátráltatva ugyan, de el nem térítve, soha véglegesen le nem győzve.

Mint láttuk, *Brave Orchid* küzdelmei az Újvilágba érkezve sem szűnnek, sőt, ott még inkább a sarkára kell állnia, ha helyt akar állni, hiszen a közegellenállás ott jóval nagyobb. Küzdelmei közé sorolja Kínában hátramaradt húga „megmentését” is. E megmentési kísérlet és csúfos kudarca a fejezet fő tárgya. Ahhoz, hogy hősnői, harcosnői mivoltát – elsősorban önmaga előtt – fenntarthassa, minden csatát meg kell nyernie, folyamatosan képesnek kell lennie, hogy mindezt önmaga részévé alakítsa. Ezt szimbolizálja különleges képessége, amiről a narrátori szerepet betöltő lánya azt írja, hogy „képes bármit megenni” (88), illetve aminek kapcsán Marlene Goldman azt jegyzi meg, hogy „ezen képessége, tudniillik hogy magáévá tegye mindazt, ami a szubjektumon kívül esik – a nem-én –,

---

<sup>54</sup> Érdemes elgondolkodnunk azonban ezen értelmezés kapcsán azokon a meglátásokon, amelyeknek többek között Paula Gunn Allen ad hangot „Kochinnenako in Academe: Three Approaches to Interpreting a Keres Indian Tale” című tanulmányában. Az amerikai indián felmenőkkel is rendelkező írónő azt fejtegeti ugyanis egy indián mese angolra való fordítása és értelmezése kapcsán, hogy a „konfliktusközpontú” nyugati gondolkodásmód még egy olyannyira „konfliktuskerülő” kultúra, mint a Keres indiánoké esetében is ráerőlteti saját narratív struktúráit és értelmezési kategóriáit annak produktumaira, jóllehet ily módon torzítja, erősebb kifejezést használva meghamisítja azok jelentését. Úgy vélem, Simmons értelmezése kapcsán is joggal fogalmazhatók meg ilyen aggályok.

kapcsolatban áll erős identitástudatával” (229). Mint látni fogjuk, ezt a csatát azonban, hűgával együtt, elveszti.

A családtörténetbe való beágyazottsága mellett van azonban Moon Orchid történetének egy másik referenciapontja is. Ez pedig a kínai mítoszok Holdistennőjének, Ch’ang-o-nak az alakja. A legenda szerint Ch’ang-o annak az Isteni Íjásznak volt a felesége, aki azokban az ősi időkben, amikor még tíz nap tündökölt az égbolton, kilencet nyilával lelőtt, hogy megmentse a Földet és így az emberiséget is a felperzselődéstől. Cserébe az istenek a halhatatlanság balzsamával ajándékozták meg, amit azonban hiú felesége ellopott tőle. Hogy férje és az istenek bosszúját elkerülje, a Holdra menekült, ahol azóta is él. A Holdistennő ragyogását e monda szerint tehát másvalakinek köszönheti, legsajátabb megnyilvánulási formája pusztán egy másik létezőnek, a Napban tovább élő, általa meglopott, kisemmizett férjnek tudható be, aki nem szűnik meg fenséges, kápráztató fényességű nyilait a Holdra löni (Simmons 85). Moon Orchid személyisége és élettörténete értelmezésének árnyalásához kétségkívül további segítséget nyújt ennek az ősi kínai mítosznak az ismerete.

Moon Orchid ugyanis a szó több értelmében sem tekinthető független személyiségnek. Akárcsak a mítosz Holdistennője, ő is mástól kölcsönzi létét, másnak köszönheti ragyogását. Másnak való kiszolgáltatottsága több szinten is megnyilvánul, ezek közül kettőt emelek az elemzés homlokterébe: a tematikus és a narratív szintet. Természetesen a kettő több ponton is kapcsolódik, mégsem haszontalan a megkülönböztetésük. Tematikus szintnek a narratívában megjelenő etikait [„ethics in narrative”], narratívának pedig a Newtontól kölcsönzött elnevezéssel élve, a narratívát *mint* etikát [„narrative as ethics”] tekintem majd. Ennek definícióját így adja meg: „a narratív etika egészen egyszerűen a narratívát

*mint* etikát tételezi: egy történet elmondásának [narrating a story] és egy személy fikcionalizálásának etikai következményeit jelenti” (*Narrative Ethics* 11). E kategória és megfogalmazás tartalmaz ugyan hasonló jegyeket és kapcsolódási pontokat is felmutat(hat) Nissen „a narratíva etikája” kategóriájával, a kettő mégsem tekinthető ugyanannak. Véleményem szerint a fő különbség az, hogy míg a newtoni kategória az azt alkotó két elemet, azaz a narratívát és az etikát, illetve az etikait megfelelteti egymásnak, addig Nissen az egyiket a másik egy bizonyos értelmezést kijelölő, sőt, akár a booth-i értelemben kikényszerítő meghatározójaként, megszervezőjeként tételezi; azaz, a formai jegyek teszik a narratívát etikai szempontból (is) értelmezhetővé. Mint láttuk, ezen értelmezési, elemzési stratégia alkotja egyik fontos elemét a Nussbaum képviselte etikai kritikának is. A newtoni kategóriát azért is érzem fontosnak és az „At the Western Palace” című fejezet elemzésekor különösen jól alkalmazhatónak, mert az egy narratíva létrehozásának és (mint Millernél láthattuk, ettől elválaszthatatlanul) a megszemélyesítés trópusának, azaz egy személy fikcionalizálásának etikai következményeire irányítja az elemzés figyelmét. Tovább árnyalja majd a képet – ahogy ezt már megszokhattuk a *Woman Warrior* esetében – a műfaji bizonytalanság és ezzel szoros összefüggésben a mű teremtette világ ontológiai státuszának bizonytalansága. A felelősség kérdése ugyanis ebben az esetben is több, sokszor egymással szinte kibogozhatatlanul összefonódó szinten vethető fel. A fenti kategóriák, illetve a disszertáció ezt megelőző két teoretikus fejezete azonban segítségünkre lehet nemcsak a válasz megtalálásában, hanem e bonyolult kérdések megfelelően pontos felvetésében is. Fontos ugyanis, különösen ha a milleri és a nussbaumi etikai fókuszú kritika egyidejű alkalmazására teszünk kísérletet, hogy lássuk, bizonyos narratívák (és a *Woman*

*Warrior* eminensen ilyen) nemcsak hogy lehetőséget adnak, hanem egészen egyszerűen ki is kényszerítik azt, hogy a szövegszerű és a nem szövegszerű szinteket (hangsúlyozom: egyazon mű elemzésekor) egymástól megkülönböztetve, de mégis úgy elemezzük, hogy az rávilágítson szétválaszthatatlanságukra. Amint azt ugyanis a Millerrrel, illetve Nussbaummal foglalkozó fejezetek megfelelő pontjain felvettem, ezzel a lehetőséggel mintha egyikük sem számolna. Miller bizonyos értelemben maga felvetette lehetőséget szalaszt el akkor, amikor de Man egy gondolatsorára reflektálva nem viszi tovább azon meglátása következményeinek kidolgozását, amelyben kénytelen teret biztosítani annak az elképzelésnek, hogy mégsem tekinthető minden szövegszerűnek, pusztán a szövegszerűség jegyeivel leírhatónak. Nussbaum egyik legfőbb hiányosságának pedig – láttuk – az tűnik több kritikusa szemében is, hogy ő viszont valóban megengedhetetlen módon *egyáltalán* nem ad számot a textualitás szintjén megjelenő problémákról. Nem a reprezentáló, azaz a szöveg maga (mint Millernél) az elemzés terepe, hanem a véleménye szerint reprezentálté, azaz a szövegszerű mögött, a szöveg mint értelmezési-elemzési problémáktól nem terhelt, mintegy torzításmentes ablaküveg biztosította rálátást nyújtó közegen „túli”: az olvasó elé táruló világé. Úgy vélem, a kétféle látásmód összebékítésére esélyt az adhat, ha a szövegszerűség, azaz a nyelvben és nyelv által való meghatározottságot azzal a megszorítással fogadjuk csak el, ami a nyelv és a szöveg önreferencialitása mellett teret biztosít referenciális értelmezésükre is.

Az adott mű etikai irányultságú elemzésekor tehát arra, hogy figyelembe vegye és az interpretáció tárgyává tegye mind a reprezentáció, mind pedig a reprezentált közeg, illetve világ milyenségét. A reprezentáló, tehát a valójában nem jelenlévőt megidéző közeg természetesen, mint minden irodalmi mű



esetében, a nyelv. Ennek elemzése viszont jelen esetben úgy értendő, mint az e közegben létrejövő narratíva elemzése, tehát nem a szó szűk értelmében vett nyelvi-textuális, hanem sokkal inkább egyfajta narratológiai elemzésről van szó. Bizonyos történetek, narratívák elmondásának *módjáról* és arról, hogy ezeket a módokat mi teszi lehetővé, mi hívja életre és mindez milyen (etikai) következményekkel jár. A történetmesélés és etika összefüggésének egyik lehetséges formájáról már Miller Kant-elemzéseiből értesülhettünk. Ezt az összefüggést egészíti ki és kontextualizálja Alfred Hornung megállapítása: „*per definitionem*, a nem nyugati háttérrel rendelkező, kisebbségi [ethnic] íróknak szüksége volt arra, hogy erkölcsi értékrendjüket törzsi örökségükre és kulturális emlékezetükre, ne pedig egy transzcendentális filozófiára alapozva hozzák létre” (213). Egy kínai-amerikai bikulturális közegről azonban nehéz, sőt, talán lehetetlen is eldönteni, hogy melyikhez sorolandó, illetve az erkölcsi értékrendszer létrehozásának melyik útját járja. A dilemma legpregnánsabban az amerikai agysebészé lett és újránősült férj alakjában, hozzáállásában testesül meg. Nála ugyanis többről van szó annál, mint hogy mindkét nyelvet tökéletesen bírja, hogy a nővérek külsejének éles kontrasztjaként haja még mindig koromfekete, arca nem ráncos, és egyáltalán: úgy néz ki és olyan körülötte minden, mint egy amerikai körül (152). Nem véletlen az sem, és valóban nagyon hatásos retorikai eszközzel él a narrátor akkor, amikor találkozásukról beszámolva „nagymamáknak” szólíttatja vele az általa egyelőre még fel nem ismert két asszonyt, akik közül az egyik pedig a saját (jóllehet harminc éve nem látott) felesége, a másik pedig sógornője. Az ő esetében nyilvánul meg a legtisztábban annak eldönthetlensége, hogy melyik értékrendszer és erkölcsi világkép elvárásainak próbál megfelelni. Kínaiként lehetne több felesége is egyszerre, ha mindegyikről s

gyermekükre is megfelelően gondoskodna. Márpedig ő ennek az elvárásnak eleget tesz: „Volt mit ennie. Voltak cselédei. A lánya főiskolára járhatott. Amit csak akart, megvehetett. *Jó férj voltam*<sup>55</sup> (153) – mondja Kínában maradt felesége és lánya iránt az elmúlt harminc évben tanúsított magatartását összefoglalva. Talán megdöbbentő, de szinte ugyanezeket a szavakat használva kel férje védelmére Brave Orchid, amikor a nővére vádaskodáskodik: „Nem hagyott el. Rengeteg pénzt küldött. Amit csak akartam, mindent megkaptam: volt mit ennem, volt mit fölvennem, voltak cselédeim. És még a gyermekünket is támogatta, pedig ő csak lány. Főiskolára járhatott. Nem vádaskodhatom. Nem szabad vádaskodnom” (125). A legszembeötlőbb különbség a két nagyon hasonlóan megfogalmazott állásfoglalás között a lányukat érinti. Míg a férj a feleség lányaként említi őt [„her daughter”], ezzel is nagyon egyértelműen elhatárolva magát tőlük, az asszony közös gyermeküként beszél róla [„our daughter”], öntudatlanul is az őket összekötő elszakíthatatlan kapcsolatot látva benne. A lányuk számára (természetesen) hús-vér ember, a való világban létező személy. Ezzel ellentétben a férj számára nemcsak lánya, hanem felesége, sógornője és feltehetően egész korábbi, Kínában leélt élete már másvalaki történeteként van csupán jelen. Ők már nem valós személyek számára, hanem egy fikatív történet fikatív szereplői: „Olyan, mintha más emberré váltam volna. Az új életem megszüntette a régit. *Számomra ti egy rég olvasott könyv szereplőivé váltatok*<sup>56</sup> (154). Megdöbbentően és félelmetesen pontos a metafora. Viszonyulását feleségéhez és lányához nem mint embert emberhez fűző felelősségvállalás jellemzi, hanem mint egy valós személy viszonyulását fikatív történetek fikatív szereplőihöz. Felesége megjelenésével éppen úgy nem tud mit kezdeni, mintha a filmvászonról lépne a nézők közé egy fikatív

---

<sup>55</sup> Kiemelés tőlem.

<sup>56</sup> Kiemelés tőlem.

alakot megjelenítő színész: „Nem jöhettél volna ide” és „Hiba volt idejőnnöd” (152), mondja neki azután, hogy harminc év elteltével ismét találkoznak. Az ősz hajú, ráncos bőrű, töpörödött idős kínai nénike megsemmisülten csak annyit tud mondani az egész rémálomszerű helyzetre: „És velem mi lesz?” (153).

Mi lesz vele? Mi történik valójában? Kié a felelősség? Brave Orchidé? A férjé? Moon Orchidé? Meg tudja ezt állapítani az olvasó egyáltalán? Mennyire tud a narrátor által előadott történetre támaszkodni e kérdések megválaszolásakor? Mit mond el önmagáról a narratíva? A Wogowitsch által kimutatott narratív rétegek kategóriáinak felhasználásával érdekes megfigyeléseket tehetünk. Kétféle, különböző szinten létrejövő *történet*mesélésről és hozzájuk kapcsolódóan szintén kétféle, különböző szinten létrejövő, azokra reflektáló *kommentár*okról beszél (8-11). Ezen rétegek egy-egy történethez kapcsolódóan általában egy fejezeten belül kapnak helyet. Kivétel ez alól éppen az „At the Western Palace” című fejezet, hiszen a történetről, Moon Orchidnak férjével való találkozásáról – ami pedig bizvást nevezhető a fejezet csúcspontjának – csak a következő, a könyv utolsó fejezetének elején álló egyetlen, semleges érzelmi töltetű mondatból értesülünk, ez tehát az első rétegű, a kiindulópontot jelentő történet. Az, ami az „At the Western Palace”-ben olvasható, egy erre reflektáló kommentár csupán, amit – ismét csak – a narrátor hoz létre, abból a mondatból kiindulva, amelyből ő maga egyáltalán értesül a történetekről. A mondat így hangzik: „Amit a bátyám igazából mondott, az az volt, hogy 'Los Angelesbe vittem Anyut és a nagynénit, hogy felkeressük a néni férjét, akinek van egy másik felesége'” (163). Mintha ez nem bonyolítaná eléggé a narratíva státuszát és a narrátor megbízhatósága kérdésének eldönthetetlenségét, egy pár sorral lejjebb arról értesül az olvasó,

hogy „Igazából nem is nekem mesélt az öcsém a Los Angeles-i útról; az egyik húgom mondta el nekem, hogy neki mit mondott” (163).

Akárcsak a könyv első fejezetében, itt is annak lehetünk tanúi, hogy a fiktív státuszú narratíva ráépül egy nagyon röviden elmondott, elvileg nem fiktív státuszú magtörténetre. Az, amit a nagynéni Los Angeles-i útjáról tudunk, pusztán annyi, hogy megtörtént. Az a részletes beszámoló, amivel a negyedik fejezetben szembesülünk, a narrátor képzeletének eredménye. Emlékeznünk kell azonban egyrészt Kingston ars poeticájának arra a részletére, amely szerint ő az igazságot „elképzeli”, másrészt pedig Arisztotelésznek – különösen Nussbaum értelmezésében – a képzelőerő természetéről, fontosságáról és funkciójáról vallott nézeteire. Az eset így is történhetett, mint ahogy No Name Woman története is megeshetett úgy is, ahogy elmeséli. Van azonban egy óriási különbség: míg No Name Womannek története elképzelésével és elmesélésével visszaadta létét, „visszaírta őt az élet könyvébe”; addig Moon Orchidot, az őt fikcionalizáló Brave Orchid éppen e gesztusa által, „kiírja az élet könyvéből”. Moon Orchid alakját ugyanis a könyv teremtette világban valójában Brave Orchid hozza létre. Ő a felelős mindazért, ami végül is húga elméjének elsötétüléséhez, majd halálához vezet. Moon Orchid „soha nem mondta neki [a férjnek], hogy Amerikába szeretne jönni” (124); „*nekem* kellett ezt is elintéznem”<sup>57</sup> (125) – mondja büszkén Brave Orchid a húgának. Az elhagyott, cserbenhagyott és magára maradt Moon Orchid figurája kizárólag a nővére képzeletének szüleménye. A szöveg több rétegének és ezáltal a történetmesélés módjainak megkülönböztetése lehetőséget ad ennek az állításnak az igazolására. A hősnővé válás alternatívájáról éppen egy (evilági) hősnő (Brave Orchid) történetmesélői és ezáltal: személyt fikcionalizáló gesztusa révén derül ki: zsákutca, nem járható út.

---

<sup>57</sup> Kiemelés tőlem.

„Vigyázz, hogy mit mondasz, mert valóra válik. Valóra válik” (204) – szól a narrátor figyelmeztetése a könyv utolsó lapjain. De vajon kinek szól ez, kit figyelmeztet a beszélő? És mit érthet azon, hogy valóra válik, amit valaki mond? És – különösen most, a könyv utolsó fejezetében, az egész ismeretében – mi értendő vajon „valós” alatt? Megkülönböztethető-e valós és nem valós, és minek alapján? Ki dönti el, kinek *kell* ezt eldöntenie? Kié a felelősség?

Az eldöntés, a hallott történetek valós és kitalált szálainak egymástól való megkülönböztetésének szándéka megvan ugyan a narrátorban, ám ezek a szálak olyannyira össze vannak gabalyodva, hogy a csomót csak átvágni lehet:

Soha többé nem akarom a meséiteket hallgatni; semmi logika nincs bennük. Csak összezavarnak. Hazudnak a történeteitek. Soha nem az történik, hogy elmondtok egy történetet, aztán vagy azt mondjátok, hogy „ez egy igaz történet volt” vagy azt, hogy „ez csak egy kitalált történet”. Nem tudok különbséget tenni köztük. Még azt sem tudom, hogy mi az igazi nevetek. Nem tudom eldönteni, hogy mi valós és mi nem. De nem, nem tudjátok megakadályozni, hogy beszéljek.<sup>58</sup> Megpróbáltátok elválni a nyelvemet, de az sem használt! (202).

Egyrésztől tehát – lehet talán így értelmezni – a narrátor amerikai énje szeretné a dolgokat logikusnak látni, szeretné, ha ok és okozat megkülönböztethető lenne; szeretné, ha valós és nem valós könnyen és egyértelműen elválasztható lenne egymástól. Másrésztől viszont kínai énje éppen e hagyományt folytatja; ő is

---

<sup>58</sup> A beszédhez, az íráshoz; az önkifejezéshez való ragaszkodás azért különös fontosságú nála, mert „a nyelv által teremt meg identitását” (Juhász 173).

történeteket mond, történeteket, melyekben nem lehet elválasztani a valóban megtörténttől a kitaláltat. Anyjával ellentétben viszont ő mindezt tudatosítja és e tudatosítással felvértezve próbál jelentést tulajdonítani a történeteiknek, illetve e tudatosítással *létrehozni* e történetek jelentését. „Amerikai” és „kínai” énről beszélni természetesen ebben az esetben csupán teoretikus szinten lehet; a narrátor esetében ezek a kategóriák steril elvonatkoztatások pusztán.<sup>59</sup> A csomót kibogozni nem, csupán átvágni lehetne. Átvágni, de kinek?

Az ősi Kínában „volt egy olyanfajta csomó, aminek elkészítése annyira bonyolult volt, hogy megvakította készítőjét. [...] Ha Kínában éltem volna, én is ilyen törvényen kívüli csomókészítő lettem volna” (163) – írja Kingston a fejezet elején. Annak a fejezetnek az elején, melynek központi figurája immár a narrátor maga, a többrétegű narratíva hibrididentitású narrátora. Gyermekkori emlékek keverednek itt a narráció jelenében megfogalmazott reflexiókkal, kommentárokkal; amerikai városi folklór kínai legendával; az anya történetmondó hangja a lányáéval; racionalításra való törekvés a misztikumhoz való ragaszkodással.

A könyv utolsó fejezete a kettősségek, az ellentétek, pontosabban fogalmazva és így már óhatatlanul is egyfajta értelmezést nyújtva: a kettősségek és az ellentétek *kibékítésének* és *feloldásának* fejezete (Miller, M. 28, Wogowitsch 27-9, Goldman 226). Az anya-lány, a kínai-amerikai, a valós-kitalált stb. kettősségek a narrátor személyében megszűnnek ellentétek lenni. A kritikusok többsége által leggyakrabban felhozott példa és bizonyíték erre a könyv utolsó történetének forrása, ami nem egyszerűen *csak* az anya vagy *csak* a lánya, hanem kettejük *egyszerre*. A lényeges különbség a könyv ezt megelőző összes történetével szemben az, hogy itt a történet két elbeszélőjének hangja

---

<sup>59</sup> Érdekes, hogy Wogowitsch például ennek ellenére a szerző amerikai (ön)tudatáról és kínai tudattalanjáról beszél (26).

harmonikusan egybeolvad, egységet képez, egymástól megkülönböztethetetlen. Ilyen értelemben szép és kifejező metaforája a narrátor identitásának. Jóllehet No Name Woman története is kettejüké, ám ott egyértelműen elkülönül a két mesélő hangja és ugyanezt lehet elmondani Moon Orchid férjével való találkozásának történetéről is, ahol szintén világosan elkülöníthetők a beszámoló hangok.

De történetmesélő hangok kettőssége mellett csönd és beszéd kettősségének fejezete is az „A Song for a Barbarian Reed Pipe” című. A csönd itt még szembeszökőbben van tematizálva, mint akár a könyv első fejezetében. Itt értesülünk arról, hogy Moon Orchid egyetlen szót sem szólt férjével való találkozási alkalmával, legalábbis a szemtanú, a narrátor öccse ezt állítja: „Nem, nem hiszem, hogy bármit is mondott volna. Nem emlékszem, hogy akár egyetlen szót is szólt volna” (163). Bár a találkozásnak a narrátor által elképzelt változatában sem beszélteti a nagynénit, egy rövidke, ám annál szívszorítóbb mondatot mégis tulajdonít neki („És velem mi lesz?” [153]). Valóban: megtörtént a meg nem történttől, úgy tűnik, ebben az esetben egyértelműen különválasztható, ám hogy melyik mutatja föl az *igazságot*, korántsem ilyen könnyen eldönthető. A fikatív történetek éppúgy, sőt, sokszor pontosabban és hatásosabban tudósítanak valami fontosról, lényegesről, teszik elfogadhatóvá, esetleg megérthetővé is azt, mint az úgymond nem fikatív történetek. Egy másik kisebbségi [ethnic] író így fogalmaz: „Minden dolgot el lehet fogadni, még ha megérteni nem feltétlenül is, ha történetbe foglalják. [...] A tapasztalat részévé válik azáltal, hogy történetet mondanak róla” (N. Scott Momaday in Patell 543). Történetek által – hangsúlyozza egyik legfontosabb érvét (fikatív) narratívák szerepének erkölcsfilozófiai relevanciájáról Nussbaum – ismerünk önmagunkra, embertársainkra s a sokszor reménytelenül kaotikusnak tűnő világ dolgaira. Funkciójuk így tehát nem

elsősorban a *valós*, hanem sokkal inkább az *igaz* felmutatása. Hogy valóban elszalajtott-e anyja lányát átokúzó cukorkákért a patikushoz; hogy valóban megvágta-e nyelvét és ha igen, azért-e, hogy jól vagy ellenkezőleg, azért, hogy ne tudjon beszélni; hogy valóban oly kegyetlenül gyötörte-e a narrátor iskolatársát, azért, hogy az akár csak egy szót is szóljon (ismét: megtörje a csöndet); hogy Crazy Mary és Poe-A-Nah történetei valóban megestek-e; hogy a szellemi fogyatékos iskolatársat valóban jövődöbeli férjéül nézték volna ki szülei és így tovább – talán nem is olyan lényeges. Az utóbbiról a narrátor felnőttként visszatekintve egyébként azt mondja: „Talán pusztán a fantáziám szüleménye; és nem is kínai, hanem csak közönséges gyermek-látomás volt, ami végül is erőfeszítés nélkül is szertefoszlott volna” (205).

Egyvalaki nem érzi szükségét, hogy megszólaljon, hogy megtörje a csöndet s erre más sem tudja rávenni, mégoly durva fizikai bántalmazások árán sem. Ez a valaki a narrátor iskolatársa és egyben *Doppelgänger* (Wogowitsch 22). Ekként értelmezve alakját első látásra talán meghökkentő következtetést vonhatunk le kettejük jelenetének jelentését illetően, hiszen így önmaga szóra bírásának kudarcaként olvasódik – beszédes módon az iskola alagsorában játszódó – küzdelmük. Önmagából próbál, sikertelenül, értelmes hangokat kicsikarni. Fontos azonban tudatosítanunk: az, hogy kettős énjének melyik fele keveredik végül felül, nem derülhet ki, hiszen a harc nem egyikük győzelmével és másikuk vereségével, hanem eredménytelenül zárul: a nővéreik megjelenésével felfüggesztődik. Értelmezésemben ez arra utalhat, hogy hallgatás és beszéd, csönd és annak megtörése csak e fogalompárok mindkét elemének egyenjogú jelenlétében nyerhet értelmet, úgy is értve ezt, hogy mindkét elem csak a másik elem azt módosító-értelmező jelenléte által válik értelmezhetővé.



Amiről a hallgatás beszél, azt nem lehet szavakba önteni. Ennek megkísérlése szükségszerűen fullad kudarcba. Amit kimondunk, az valóra is válhat; amiről hallgatnak, az az azt körülvevő csend által nyilvánul meg. No Name Woman és Moon Orchid történetei – mégha csendbe ágyazódnak is – éppen olyan integráns részei a narrátor identitásának, mint Fa Mu Lan látványosabb története vagy anyjának, Brave Orchidnak harsányabb alakja és színes története.

„A minimalizmus ott végződik, ahol kezdődött; a szikla szélén. Bármiféle rá adott reakció csak visszafordulás lehet” – írja Peter Schjeldahl „Bare Minimal: Views from New York and Los Angeles” című, a *The New Yorker* 2004. május 3-i számában megjelent cikkében (109). Állítása plasztikusan fogalmazza meg „az elmúlt negyven év vezető művészeti stílusának” (108) jelenlegi értékelését. Jóllehet Schjeldahl főképpen a képzőművészeti minimalizmusról ír és az is valószínűnek tűnik, hogy a leglátványosabb áttörést és sikert ott érte el az irányzat, ma már lehetetlen kétségbe vonni, hogy jogos minimalizmusról beszélünk irodalmi alkotások bizonyos csoportjait illetően is. Tíz-tizenöt év távlatából az is megállapítható, hogy a stílus – leginkább inherens, specifikus jellemzői miatt – egy bizonyos ponton túl valóban nem vihető, s „ott végződik, ahol kezdődött”. A minimalista próza narratív technikái, társadalom- és emberképe, nyelvi megformáltsága és egyéb jellemzői ma már – úgy tűnik – egységes és leírható képpé állnak össze. A 21. század elejéről visszatekintve talán az is megkockáztatható, hogy megkerülhetetlen irodalomtörténeti stílusirányzatként könyvelhetjük el. Nyolcvanas évekbeli kultuszstátusza átadta helyét a jóval konformistább, ám az ebből – sokszor látjuk – logikusan következő (a késői kapitalizmus kulturális logikáját á la Fredric Jameson értve ezen) kanonizálódási folyamatnak. Ahogy a minimalizmus is reakció volt a korábbi, illetve egy ideig vele párhuzamos irodalmi irányzatokra, megjelentek azóta a rá adott reakciókból születő alkotások és irányzatok is. Mi sem látványosabb bizonyítéka ennek, mint az, hogy minimalistának elkönyvelt írók jelentkeznek a kilencvenes évek legvége

óta általuk és a kritika által sem minimalistának minősített munkákkal. Ellisnél maradván természetesen az 1999-es *Glamorama* gondolhatunk, írja szerint az első olyan könyvére, melynek van cselekménye (in Klein). A cselekményhez, cselekményességhez, történetmondáshoz való visszafordulás bizvást tekinthető a minimalizmusra adott reakció egyik megnyilvánulási formájának.

Megjelenésekor – az 1970-es, 1980-as években – a minimalizmus volt az irányzat, amely markánsan ment szembe – miközben egyidejűleg volt jelen – a posztmodern metafikciós hagyománnyal és fordult el a rá annyira jellemző „irdatlan intellektuális bonyodalmaktól, absztrakt metafizikai játékoktól [és] az öntörvényű textualitástól” (Abádi Nagy 27). Valóban, ezek egyike sem kap teret a minimalista alkotók munkáiban, akik figyelmüket sokkal inkább az embernek és az emberi szituációknak szentelik, az esetek többségében kerülve bármiféle politikai-ideológiai-társadalmi dimenzió (direkt) megjelenítését, sőt, akár a rájuk történő utalást is.

A minimalista irányzat tehát az egyik olyan hagyomány, amelybe a *Less Than Zero* beilleszthető. A második nagyobb csoportot, amelyhez a könyvet Nicki Sahlin nyomán sorolhatónak vélem, a dél-kaliforniai, hollywoodi mítosz árnyoldalait tematizáló művek alkotják, kezdve Nathanael West *The Day of the Locust*-jától (1939) Joan Didion *Play It as It Lays*-én (1970) keresztül egészen Ellis szóban forgó regényéig. Hollywood és Dél-Kalifornia több mint fél évszázada biztosít termékeny terepet ennek az irodalmi (és filmművészeti) irányzatnak. A téma valóban az utcán hever: az illúziógyártás, a hírnév, a csillogás, a pénz, a hatalom, a korrupció, a felszín fetisizálása stb. kimeríthetetlen tárházát biztosítja mindezek fiktív és nem fiktív feldolgozásának. E feldolgozások nagy száma és

jelentősége ahhoz vezetett, hogy, mint Mark Royden Winchell fogalmaz, a „hollywoodi antimítosz a nemzeti folklórkincs részévé vált” (idézi Sahlin 23).

Egy stílusirányzati és egy térbeli koordináta-rendszerben való elhelyezés (minimalizmus, Dél-Kalifornia) után a harmadik lehetőséget a *Less Than Zero* irodalomtörténeti helyének kijelölésére fiktív világának időbeli elhelyezkedése jelenti. A könyv 1985-ben látott napvilágot és az ezt közvetlenül megelőző években játszódik. A Reagan-korszakban vagyunk tehát: mind a könyv szerzője, mind narrátora, valamint a többi szereplő is a hatvanas évek közepének szülötte. A hetvenes-nyolcvanas években nőnek fel, így számukra a vietnámi háború, a hippikorszak, a polgárjogi mozgalmak, a szexuális forradalom már nem közvetlen, jellemformáló élmény. A hatvanas évek még a szüleik generációjáé. Magukat előszeretettel nevezik „az új elveszett nemzedéknek” vagy a „hatvanas évek utáni, nyolcvanas évek előtti és örökös köztes” generációnak (David Leavitt, idézi Abádi Nagy 168). Szociológiai leírások említik még „X generációként” is őket, arra utalva ezzel, hogy – elsősorban a szüleik, a hatvanas évek generációjával szembeállítva – „jellegtelenek”, „arc nélküliek”, „szürkék”.<sup>60</sup> „Történelmi szélcsendben nőttek fel” (Abádi Nagy 169) s ahogy Leavitt (aki Ellisnél csupán három évvel idősebb) fogalmaz 1985-ben, a „The New Lost Generation” című írásában:

Tökéletesnek kellett volna lennie, a tökéletes hely és idő. Ahogy a szüleink mindig emlékeztettek rá, annyi mindenünk megvolt, hogy gyerekkorukban ők ennyiről álmodni se tudtak volna. Olyan kevés veszélynek voltunk kitéve. És mégis, gyerekkorom ama ragyogó délutánjain, amikor bent ültem a házban, és néztem, ahogy *Speed*

---

<sup>60</sup> Magyarországon a szellemes „kis generáció” elnevezés utal a hasonló helyzetre.

*Racer* arcát kifakítja a nap a képernyőn, tudatában voltam annak, hogy *valami repesztí a tökély szövetét* (idézi Abádi Nagy 169).<sup>61</sup>

Akár tudatában voltak e generáció – akkor tizenegynéhány éves – tagjai, akár csak a későbbi visszatekintéseikben látják ezt így, arról nyolcvanas évekbeli könyveik tanúskodnak, hogy fiatal felnőttként már kétségtelenül így éreztek, így gondoltak vissza tízes éveik legvégére, húszas éveik legelejére, a kései hetvenes, korai nyolcvanas évekre. Ez alól Ellis sem kivétel, aki egyenesen a „nyolcvanas évek termékének” nevezi magát (in Klein). Az, hogy ennyire markánsan egy adott történelmi periódushoz kapcsolják elsősorban a kritikusok, de időnként az írók is magukat, természetesen veti fel annak kérdését, hogy mennyiben tekinthető, tekintendő munkájuk elsősorban szociológiai látletnek, korrajznak, dokumentumnak. Amennyiben annak tekintendő, ez automatikusan kizárja-e azt, hogy irodalmi-művészi értéket is tulajdonítsunk nekik vagy a kétféle értékelés megfér egymás mellett is? Prózapoétikájuk ismeretében érdemes felidézni azt az irodalomtörténeti tény, hogy sokuk egyik példaképe, Ernest Hemingway 1926-os regényének, a *The Sun Also Rises*nek hasonló volt a kortárs fogadtatása. Kritikusainak többsége kevés művészi értéket tulajdonított a regénynek, sokkal inkább vélték – ha valamiért egyáltalán – fontosnak az „elveszett nemzedék” nihilista, hedonista tagjai portréjának megörökítéséért. Hasonlóképpen történt a *Less Than Zero* esetében is (anélkül azonban, hogy a párhuzamra tovább utalnék). David Lehman a *Newsweek* 1985. július 8-i számában azt írja például, hogy „a *Less Than Zero* kulturális dokumentumként majdhogynem érdekesebb, mint regényként” (Sahlin 24), Michiko Kakutani a *New York Times* 1985. június 8-i számában pedig annak a kívánságának ad hangot recenziójában, hogy a fiatal (akkor 21 [!] éves) író „olyan történetet írjon, mely nem csupán szociológiai

---

<sup>61</sup> Kiemelés tőlem.

látteleként deprimálja” olvasóját (Sahlin 24). A *New Republic* két nappal később megjelent számában az anonim recenziós azt állítja: a könyv „egy hisztis külvárosi punk artikulálatlan stílusában” íródott (Freese 68). Komolyabb tanulmány Freese (1990) és Sahlin (1991) idézett munkáin kívül azóta sem született a könyvről, eltekintve egy-két doktori disszertáció-fejezettől és konferenciaelőadástól. Ennek véleményem szerint három oka van: 1) a *Less Than Zero* megfilmesítése (1987) nagyobb hatást ért el, szélesebb körben ismerik akként<sup>62</sup>, 2) Ellis későbbi regényei, elsősorban természetesen az *American Psycho*-ra gondolok, még nagyobb port vertek fel; aki Ellissel foglalkozik vagy akár még általánosabban az úgynevezett „brat pack” csoport tagjainak (McInerney, Janowitz stb.) munkáival, inkább azt a regényt elemzi és 3) „teljesen nyilvánvaló, hogy a *Less Than Zero* nem remekmű, mégis, eltekintve jelentőségétől, mint kulturális dokumentum, komolyabb elemzést is megér, olyan narratívaként, mely annál jóval művészebb módon van strukturálva, mint amit egy első olvasás felfedhet” (Freese 69).

A minimalista, a dél-kaliforniai *noir* és a (nyolcvanas évekbeli) dokumentarista irányzatok mellett a *Less Than Zero* egy negyedik esztétikai-irodalomtörténeti hagyományba is beilleszthető. Véleményem szerint – különösen egy etikai fókuszú olvasat keretében – ez tűnik a legfontosabbnak, ez ígéri a legtöbb értelmezői lehetőséget. Ez pedig a szatirikus hagyomány – Swift, Céline, Sade márki és a többiek vonulata. Annak ellenére, hogy ez a besorolás az értelmezés terét milyen mértékben bővítheti, teheti gazdagabbá, kevés recenziós és kritikus figyelt fel rá. Abádi Nagy például a regény „morális-szatirikus” (193), illetve „vitriolos társadalomszatirikus utalásrendszer[éről]” (322) tesz említést.

---

<sup>62</sup> Lásd például Mark Fenster „Containment, Excess, Ambivalence: The Adaptation of *Less Than Zero*” című tanulmányát a *The Velvet Light Trap* 1991. őszi számában (49-69. o.).

Nagyon érdekes magának az írónak a hozzáállása ehhez a kérdéshez. Míg egy 1994-es interjújában egy, viszonyát a satirikus hagyományhoz firtató kérdésre azt válaszolja, hogy „fogalma sincs” és „egyáltalán nincs összefüggés” (in Amerika), addig négy-öt évvel későbbi beszélgetésekben már „alapvetően satirikusnak” (in Barnes and Noble) nevezi magát, illetve arról panaszkodik, hogy „túl nyilvánvaló módon satirikus” és: „gyakran kívánom azt, hogy kevésbé legyen nyilvánvaló satirikus jellegem, mégis, az emberek sok tekintetben félreértik a lényegét” (in Klein).

Azt hiszem, teljesen tarthatatlan, mert minden alapot nélkülöz az a fajta állásfoglalás, mely az egész minimalista irányzatra (így természetesen Ellisre) vonatkozóan is azt tételezi, hogy azt „a morál iránti érdektelenség jellemzi” (Bocsor - Medgyes 3). Éppen a satirikus jelleg felett siklik el ilyen kijelentésekkor a figyelem, ami viszont, sajnálatos módon, igen reduktív olvasatokat tud csak eredményezni. Ezzel szemben helyesen állapítja meg Eileen Battersby, hogy „Ellis fikciója végül is egy beteg, romlott társadalom erősen moralizált olvasatát” adja (in Battersby). Ha az általa teremtett fiktív világok erősen satirikus hangvétele és ábrázolásmódja sem lenne elég, s a nussbaumi etikai kritika azon pontjához fordulnánk további megerősítésért, amely a regényeket „erkölcsi gondolkodók komplex elképzeléseinek megnyilvánulási formájának” tekinti (Diamond 43), akkor is arra az eredményre jutnánk, hogy Ellis prózapoétikájának igenis markáns és integráns részét képezi morális kérdések satirikus hangvétellű tematizálása. A tematikus szinten megjelenő és az etikai értelmezésnek is teret biztosító, illetve az azt akár követelő komponens („ethics in narrative”) mellett soha nem szabad figyelmen kívül hagyni a formai szinten funkcionáló komponensnek („ethics of narrative”) az előbbit hol erősítő, hol módosító, hol annak ellentmondó hatását, ha

nem kívánjuk megkockáztatni sematikus olvasatok létrejöttét. A figyelmes értelmező számára tehát a formai komponens ilyen módon való munkába állítása ugyanarra az eredményre kell vezessen, mint amit oly egyértelműen fogalmaz meg maga Ellis is: „Mivel soha nem lépek közbe és mondom azt, hogy 'Hé, ez mind helytelen!', az emberek felháborodnak. Ez számomra botrányos! Ki mondja azt, hogy a sorozatgyilkosság helytelen!?? Ez nem magától értetődő??” (in Klein). A satirikus hangvétel és ábrázolásmód többek között éppen azon jellegzetessége miatt karakteres és – azok számára, akiknek erre füle van – hatásos, mert ennek a két szintnek (a tematikus és a formai) játékteret biztosít és kihasználja lehetőségeit.

Pontosan a tematikus és a formai műszervező komponensek biztosította játéktér teszi lehetővé, hogy Ellis kritikát fogalmazzon meg. Ez a kritika azonban – természetéből adódóan – nem lehet explicit. Herbert Marcuse ír *Negations* című, 1968-as könyvében a „negatív kritika” mibenlétéről és gyakorlásának esetleges vagy akár szükségszerű veszélyeiről. Ezek egyike Theodor Adorno „transzcendens” és „immanens” kritika között tett megkülönböztetésére utal. Míg az előbbi olyan kritikai helyzet/pozíció lehetőségét feltételezi, amely teret adna a kritikus vagy az értelmező és a kritika tárgya közötti távolság, de legalábbis egyértelmű különállás tételezésére, addig az utóbbi annak tudatában próbál meg állást foglalni, hogy nemhogy távolságról, de még különállásról sem lehet szó a kritikus pozíció és a kritika tárgyának pozíciója között. Az immanens kritika elismeri tárgyával való azonosulásának szükségszerű kényszerét, felismeri, hogy nincs – még elvileg sem – lehetőség a kettő között távolság létrehozására, a kettő különválasztására (Carton - Graff 399). Ez Ellis satirikus-kritikus pozíciójának leírására is illik. Annak, amit az egyes szám első személyű narrátor – majd látjuk,



hogyan – kritika tárgyává tesz, ő maga is részese.<sup>63</sup> Ezt a kijelentést mind tematikus, mind pedig formai szinten bizonyítani lehet a *Less Than Zero* narratívájában. Gondoljunk arra – ez természetesen a tematikus szint –, hogy a regény összes szereplője, kivétel nélkül, valamilyen módon kötődik a show business világhoz, akár annak tevékeny résztvevőjeként (például a szülők generációjából többen is), akár annak holdudvarához tartozóként (szeretők, ismerősök, „barátok”), akár fogyasztóként (a könyvben mindenki). Annak, amibe a regény tizenéves szereplői menekülnek, ők maguk is részesei, sőt, szüleik, ismerőseik révén bizonyos mértékig létrehozói is. Semmi esetre sem nevezhetők tehát kívülállóknak; menekülésük iránya ilyen értelemben nem előrehaladás egy egyenes vonalon, hanem a kiindulópontból ugyanoda tér vissza – mozgásuk egy ördögi kör mentén figyelhető meg. Pérez-Torres mutat arra rá, hogy ez egyben markánsan meg is különbözteti Ellis munkáját azoktól a regényektől, amelyekhez a leggyakrabban hasonlították, a már említett Hemingway-könyvtől és Salinger *The Catcher in the Rye*-ától. Míg az előbbi esetében egyfajta *kritikai* távolságtartás mutatható ki a narratív aktus és a regényben ábrázolt cselekmények között, az utóbbiban ezt a távolságtartást narrátor és cselekmény között az *időbeliség* teszi lehetővé (81).

Stilisztikai-formai szinten hasonló jellegű észrevételt tehetünk, hiszen a 208 oldalas regény 108, átlagban kevesebb, mint két oldal hosszúságú egységre tagolódik; villanásszerű, egymást szinte megkülönböztethetetlenül követő jelenetekkel szembesül az olvasó – „olyan ezt olvasni [...] mintha az MTV-t néznéd” (idézi Freese 69). Mindaz, amit az azokban az években induló

---

<sup>63</sup> A kritikai kultúrakutatás (cultural studies) az effajta kritikai pozíció leírásában elsősorban a Frankfurter Iskola, Antonio Gramsci (hegemonia-elmélet) és Michel Foucault nézeteire alapoz.

videoklipeket sugárzó non-stop zenei csatorna szimbolizál, egyszerre válik a regény formaszervező elvéé s kritikája tárgyává.

A nyolcvanas évek irodalomkritikai és -elméleti diskurzusait – a már lefutóban lévő dekonstrukció és feljövőben lévő posztkolonialitás mellett – a kritikai kultúrakutatás és a tőle nem is mindig nagyon különböző elvekre és gyakorlati eredményekre építő újhistorizmus uralja. Ez utóbbi irányzat legfontosabb munkáinak egyike Walter Benn Michaels *The Gold Standard and the Logic of Naturalism* című, 1987-es könyve, amely hasonló álláspont alapján értékeli újra olyan realista remekművek kritikai recepcióját, mint például Theodore Dreiser *Sister Carrie*-je. Érvelése röviden és leegyszerűsítve a következő: a realista regényeket illető mindkét fő típusú kritikának hamis a kiindulópontja, hiszen a többek között Lukács György, Alfred Kazin és Irving Howe nevével fémjelezhető baloldali kritika azért becsüli oly nagyra ezeket a realista alkotókat, mert úgymond lerántják a leplet a társadalom, a gazdaság, a politika stb. igazi működéséről, feltárják sötét oldalait; míg a Barthes, Adorno és a francia posztstrukturalizmus által befolyásolt későbbi értelmezések arra mutatnak rá, hogy „ezen szövegek állítólagos realizmusa maga is mítosz, mely az adott történelmi pillanatban uralkodó 'realitást' semlegesíti” csupán, mutatja be természetesként, legitimitását meg nem megkérdőjelezve (Carton - Graff 436). Mindkét értelmezés helytelen, véli Michaels, mert a kiindulópontjuk is helytelen; rosszul teszik fel a kérdést, hiszen feltételezik egy olyan művészi-kritikai pozíció lehetőségét, mely a kritika tárgyán *kívül* tud elhelyezkedni. Ilyen „külső” pozíció azonban nincs, és a Foucault valamint mások által leírt posztmodern társadalomban nem is lehetséges.

Nem arról van szó, hogy valaki szimpatizál-e vagy sem egy adott kultúrával; az illető benne létezik és azok a dolgok, amiket kedvel,

illetve nem szívlel, szintén abban a kultúrában léteznek. Még a világ Bartleby-féle elutasításai is eloldozhatatlanul ahhoz tartozókként maradnak meg – hiszen mi is szolgálhatna a vele való szerződésre lépés szabadságának látványosabb bizonyítékaként, mint Bartlebynek bármiféle szerződésre való lépés sikeres visszautasítása? (idézi Carton - Graff 436).

Ha felidézzük, hogy a minimalizmust többen is „újrealizmusként”, sőt „hiperrealizmusként” írják le, akkor még könnyebben belátható, hogy a fenti gondolatmenet éppen olyan érvénnyel alkalmazható rá is, mint a realista művekre.<sup>64</sup>

Úgy vélem, megfelelő érvekkel szolgálhatnak az eddig elmondottak ahhoz, hogy a *Less Than Zero*-t leíró kategóriát *abszurd-szatirikus realizmusként* határozhassam meg. A továbbiakban más aspektusokból is megkísérlem ennek értelmezését. A könyv narratívája egy mikrovilág dokumentarista-realisztikus bemutatása. E mikrovilágot *kizárólag* a felszín ábrázolásával prezentálja az olvasónak. A mű esztétikai (tehát ezúttal nem szociológiai-dokumentatív) értékének megállapításában döntő fontosságú, hogy az értelmező a felszín bemutatását, megképzését önmagán túlmutató jelentőségű aktusként értelmezi-e. Sőt, ezen is túllépve, az esztétikai mellett esetleg etikai jelentésképzést is tulajdonít-e neki.

A fentiekben vázolt értelmezői pozíció két irányban ad lehetőséget a továbblépésre. Az egyik a textuális érvekkel csak bizonytalanul alátámasztható mögöttes, felszín alatti – feltételezett – műrétegeket állítja elemzése középpontjába és óhatatlanul is elcsúszik a szociológiai, tematikusan moralizáló

---

<sup>64</sup> Ezzel természetesen távolról sem kívánom annak látszatát kelteni, hogy a minimalizmus és a realizmus ugyanaz lenne. Erről messze nincs szó, ám bizonyos irodalomtörténeti és stilisztikai aspektusból igenis összevethetőnek vélem őket.

irányba. Ezt is legitim értelmezői útnak tekintem, különösen akkor, ha, mint Pérez-Torres is, a mű értelmezését a diszkurzív hatalom és a társadalmi diskurzusok által körülhatárolt értelmezői mezőben végezzük. Felteszem továbbá azt is, hogy ennek kizárásával nem is értelmezhető teljes körűen a regény.

A későbbiekben – az itt elmondottakra támaszkodva – lesz még szó az individuuum műben ábrázolt abszurdizálásáról, illetve az ehhez kapcsolódó ambivalens helyzetről. Ezt megelőlegezendő, és egyben vissza is utalva a fent említett diszkurzív hatalomra és társadalmi diskurzusokra, érdemes tudatosítanunk azt, amit *Pragmatist Aesthetics* című könyvében Shusterman (a filozófiailag megalapozott úgynevezett „szomaesztétika” egyik legjelentősebb teoretikusa) így fogalmaz meg:

Az a széles körben hirdetett gondolat, mely szerint mindenkinek megismételhetetlen személyé kell válnia az életmódok szabad megválasztása által, nem fedheti el azt a tényt, hogy nemcsak a megvalósítható életstílusok választékát, hanem magát az egyén tudatosságát és választását is olyan társadalmi erők korlátozzák és befolyásolják folyamatosan, melyeknek individuummként nem állhat ellent, nemhogy irányítást gyakorolhatna felettük (462).

A *Less Than Zero* fiktív világában ezek a „társadalmi erők”, illetve „társadalmi diskurzusok” (melyek aztán a diszkurzív-hegemonikus jellegű hatalom létrejöttét eredményezik) erőteljes mértékben és kizárólagos módon a felszínen lokalizálódnak. Ezért ilyen fontos ebben – és persze más minimalista művekben is – a felszín megjelenítette problematikának megfelelő figyelmet szentelni és azt ebből a nézőpontból értelmezni. A nussbaumi regényértelmezés *pandanjaként* itt ugyanis az etika esztétizálódását érhetjük tetten, amely „posztmodern korunk

domináns tendenciája”, hiszen „a posztmodern szerint az esztétikum nem az etika szimbóluma, eszköze vagy helyettesítője, hanem létrehozó szubsztanciája”: „ez manifesztálódik kultúránknak a csillogás és a gyönyör, valamint a személyes megjelenés és a gazdagodás iránti nagyfokú érdeklődésében” (Shusterman 432). A posztmodern etika egyik legkitűnőbb feltérképezője, Bauman hasonló című könyvében szintén az etika esztétikával való felcseréléséről ír, mint korunk jellemző (és sok értelmező szerint igen veszélyes) vonásáról (2).

Értelmezésünket gazdagíthatja annak felidézése, hogy Miller (és más dekonstruktív gondolkodók is) az etika megalapozását a nyelvben, a textuálisban látja. Interpretációm többközpontú rendszerében az egyik központ az a feltevés, amely a felszín minimalista esztétikájához egy minimalista etikát rendel. Ismét csak: szó sincs arról, hogy a minimalista munkák ne érdeklődnének a morál kérdései iránt. Ellenkezőleg: úgy vélem, minimalista prózapoétikájuk-esztétikájuk eszközével figyelemreméltó válaszlehetőségeket mutatnak fel, emellett teljes mértékben alátámasztják Nussbaumnak azt a fontos nézetét, amely *kizárólag* regényekben megteremtett fiktív világoknak tulajdonítja bizonyos etikai kérdések felvetésének és megválaszolásának lehetőségét és felelősségét. Egyáltalán nem mond ennek ellent az a tény, hogy mondjuk Henry James és Ellis regényeit világok választják el egymástól. Ahogy arról oly szépen és meggyőzően ír Miller *On Literature* című könyvében, a különböző irodalmi munkák által létrehozott fiktív világok *mindegyike* egy-egy alternatív világgént értelmezhető. Pluralitásuk és sok tekintetben összemérhetetlenségük nem értelmezhetetlenséghez, hanem épp ellenkezőleg: az értelmezések gazdagodásához, a nagyobb polifóniához vezet.

Ha elfogadjuk, hogy az etika esztétizálódása „posztmodern korunk domináns tendenciája”, valamint azt, hogy az esztétikum így az etikai „létrehozó szubsztanciája”, akkor szükségesnek érzem körüljárni, mit is értünk esztétikán, illetve esztétikain ebben az esetben. A modern kori esztétika egyik megteremtőjének tekintett Alexander Baumgarten 1750-58-as *Esztétika* című könyvének első paragrafusában a következő definíciót adja: „Az esztétika [...] az érzéki megismerés tudománya”. Az esztétikatörténetben mára közhelyszerűvé vált, hogy „amikor Alexander Baumgarten megalkotta az *aesthetica* kifejezést, hogy megalapozzon egy formális filozófiai diszciplínát, a tudományágra vonatkozó céljai jóval túlmutattak azon az elképzelésen, ami alapján ma a filozófiai esztétikát a szépművészet és a természetes szépség elméleteként definiálják” (Shusterman 472). Láthatjuk, már a baumgarteni definíció is kellő legitimitást biztosít az érzéki megismerés tanulmányozásának fontosságához, ám ezen túl is jelentős referenciapontok biztosítanak fogódzót további vizsgálódásunkhoz.

Ezek egyike ismét csak esztétikatörténeti jellegű, a másik pedig Nussbaum Arisztotelész etika-értelmezésére utal vissza. A filozófiatörténet úgy tartja számon, hogy a Platón korabeli görög gondolkodás nem különböztette meg egyértelműen jó és szép ideáit, azt, amit ma esztétikai értelemben szépnek nevezünk, gyakran illették azzal a kifejezéssel, amit egyben a morális értelemben vett jó leírására használtak. Az arisztotelészi etika központi fogalmának, az *eudaimonianak* megjelenésével nyílik csak tér arra, hogy az esztétikumot és az etikumot egyértelműbben lehessen megkülönböztetni. Tudjuk továbbá, hogy Kant a szépet a morális szimbólumának tekintette, Schiller szerint az esztétikai nevelés az erkölcsiét alapozza meg, Kierkegaard pedig úgy tekint az úgynevezett esztétikai életvezetési modellre, mint a magasabb rendű etikai életvezetés alternatívájára (v.

ő. Shusterman 432). Ezek a példák jól mutatják, hogy a posztmodern által hozott változások az esztétikai státuszát és megítélését illetően nem előzmény nélküliek. Lényeges különbségnek érzem – s kitűnő példáját nyújtja ennek a *Less Than Zero* is – azt, amit úgy fogalmaznék meg, hogy a posztmodernizmusban, hasonlóan a már említett, az individualitás abszurdizálása névvel illetett jelenséghez, az esztétikai abszurdizálását figyelhetjük meg. Erről a későbbiekben még lesz szó, egyrészt úgy, hogy részletesebben kifejtem majd, mit is értek rajtuk, másrészt pedig regénybeli konkrét tematizálásuk felmutatásával és értelmezésével.

Az elméleti fejezetek egyikében láthattuk, hogy Arisztotelész erkölcsfilozófiájának értelmezése alapján milyen és mekkora fontosságú szerepet tulajdonít Nussbaum az érzékelésnek (az ő fogalomhasználatával percepciónak) az etikai szféra megképződésében. Arról ír, hogy a percepció „önmagában is értékes etikai aktivitásként” értékelhető (*Love's Knowledge* 37) s hogy „a percepció finomítása etikai feladatként jelen[het] meg” (Pyle 251). Arról érdemes lenne vitatkozni, hogy a percepció feltétlenül értékes etikai aktivitásként értelmezhető-e, azzal viszont egyet tudunk érteni, hogy etikailag is értelmezhető tevékenységnek, folyamatnak tekintsük.

A fentiek fényében nagyon izgalmas probléma annak körüljárása a *Less Than Zero* esetében, hogy az így központi helyzetbe emelt percepció, érzéki megismerés milyen viszonyban áll egyrészt az intellektuális, másrészt az érzelmi megismeréssel. Nyilvánvalónak tűnik ugyanis, hogy e három kapcsolódására több lehetőség is kínálkozik. Figyelembe véve a popkultúrának a könyv fiktív világában betöltött meghatározó szerepét, plasztikusan megfogalmazott kiindulópontnak tekinthetjük John Lennon pontos meglátását, amely szerint „a rock and roll egyenesen átmegy rajtad anélkül, hogy az agyadba kellene hatolnia” (idézi

Shusterman 339). Az érzéki és az intellektuális megismerés ebben a megfogalmazásban – ami nézetem szerint némi módosítással a *Less Than Zero* narrátorának, Claynek a leírására is alkalmazható – tehát teljesen egyértelműen elkülönül egymástól. Abádi Nagy hasonló megfigyelésnek ad hangot, amikor úgy fogalmaz, hogy Clay „semmit nem fog fel, pusztán csak regisztrál” (342).

„Regisztrál”, „percipiál”, „érzékszerveivel ismer meg” – ugyanarról van szó, még ha a megfogalmazás különbözik is. A következőkben arról lesz szó, hogy 1) hogyan regisztrál a narrátor, 2) mi az érzéki megismerés tárgya és 3) mindebből milyen etikai, ha tetszik, minimáletikai következtetések adódnak, egyrészt a narratívában magában, másrészt az értelmezés folyamányaként.

Elsőként tehát: mi módon érzékel Clay, a *Less Than Zero* egyes szám első személyben beszélő narrátora? Két szóban is meg lehet ezt a kérdést válaszolni: felszínesen és korlátoltan. Intellektuális és érzelmi megismerésről esetében alig-alig beszélhetünk. Koncentráljunk egyelőre nála a felszínes és korlátolt érzéki megismerésre. Ennek alapanyagául a mindenütt és mindenkor jelenlévő MTV, a folyamatos partiról partira, szórakozóhelyről szórakozóhelyre való járkálás, a dél-kaliforniai természeti és épített környezet, és a később kicsit bővebben is elemzésre kerülő interperszonális viszonyok szolgálnak. Még azok a benyomásai is megbízhatatlanok, amelyeket érzékszervei közvetítenek, hiszen gyakorlatilag folyamatosan különféle kábítószer<sup>65</sup> és alkohol hatása alatt áll. Márpedig közvetíteni, beszámolni csak arról és úgy tud, amire és ahogyan felszínes és korlátolt tudata egyáltalán lehetőséget ad. Amire esetében „tudatként” utalok, abból nála pontosan annak talán legfontosabb komponense hiányzik, de

---

<sup>65</sup> Ezekből több, mint másfél tucatot (!) név szerint is említi a könyv. Ezek a következők: acid, állati nyugtatók, celestone, decadrone, desoxyn, heroin, kokain, librium, lithium, marihuána, meth, nembutal, novocaine, percodan, quaalude, speed, thorazine, valium (v.ö. Freese 86).



legalábbis riasztóan korlátozottan működik: az önreflexió képessége. Érzékszervei által közvetített benyomásai, ahogy Lennon fogalmaz a rock and roll kapcsán, átmennek rajta anélkül, hogy agyába hatolnának. Szinte egy emberszabású automatával szembesülünk a *Less Than Zero* lapjain. Ennél azonban bonyolultabb a képlet s főként a narratíva formai komponensének köszönhetően olyan kvalitásokkal is bír, melyeket a felületes olvasás könnyen hajlamos figyelmen kívül hagyni. Azt írtam, *szinte* emberszabású automatával szembesülünk Clay esetében; a „szinte” itt arra utal, hogy van valami – akár pozitív értelemben is véve a szót – zavaró a narrátor érzéki megismerési mechanizmusában, mely annak a feltételezésnek ad helyet, miszerint a felületes és korlátozott tudatban valami halványan pislákoló önreflexiós képesség megmaradt és talán – felületes és korlátozott módon ugyan, de – működni is képes. Ha ez így van, akkor értelmezhető valóban úgy a regény befejezése, mint ami azt sejteti, hogy Clay ki akar és talán ki is tud törni abból a világból, amit addig magáénak érzett. Alá is támasztja, ugyanakkor kérdésessé is teszi ezt magának az írónak Clayről formált véleménye:

*A Less Than Zeroban* olyan személyről írtam, aki egy morális csódtömeg. Amiért jobban zavar a többi karakteremnél, az az, hogy neki legalább valamennyi tudata még van. Mégsem tör ki passzivitásából, mégis hagyja a szörnyűségeket megtörténni maga körül. Jobban zavar, mint Patrick Bateman az *American Psycho*-ból, akire tekinthetünk úgy, mint egy stilizált gonosztevőre vagy mint egy hatásos metaforára, amely millió dolgot jelenthet és jó kiindulópontja lehet mindannak, ami rosszat a nyolcvanas évekről el akar az ember mondani: a fogyasztói szemlélet, a yuppie életstílus, a kapzsiság, a sorozatgyilkossági örület stb., stb. (in Amerika).

Az eddigiekből logikusan következő kérdés: a fentiekben leírt felületes és korlátozott tudatú narrátor vajon milyen történeteket tud elmesélni? A válasz különösen fontos az etikai fókuszú regényértelmezés számára, hiszen amint arra Miller hívja föl a figyelmet: „nem létezik etikaelmélet, az erkölcsi törvény elmélete [...] történetmesélés és temporalizáció nélkül” (*Ethics* 23). Ahogy azt mind nála, mind Nussbaumnál láthattuk, a narratívában megjelenített történet (textuális, formai, tematikus stb. szinteken) kettejük esetében eltérő eredménnyel, de mégis valamiféle etika megképződésének, felmutatásának biztosít terepet. A *Less Than Zero* esetében viszont két kardinális problémával is szembetaláljuk magunkat, amint automatikusan alkalmaznánk az elméleti fejezetek módszertani „útmutatóit”. Ezt azonban sokkal inkább kihívásnak, izgalmas, megoldandó problémának látom, semmint egy zsákutca elejének.

A milleri definíció mindkét eleme (történetmesélés és temporalizáció is) okoz némi fejtörést az Ellis-regény esetében, hiszen egyrészt időbeliségről csak nagyon redukált értelemben beszélhetünk, másrészt pedig történetmesélésről is alig-alig lehet szó, hiszen a regénynek gyakorlatilag *nincs* története. Kicsit árnyaltabban fogalmazva: időkezelése és történetmesélése is karakterisztikusan minimalista.

Érdekes prózapoétikai kérdésfeltevést provokál tehát a *Less Than Zero*. Mit tud az értelmező kezdeni egy történet nélküli narratívával? Csak nagyon szűk értelemben beszélhetünk ugyanis arról, hogy A pontból B pontba jutnánk a könyv olvastán, akár a jellem(ek) változását, akár a gyakorlatilag – vagy talán pontosabb úgy fogalmazni, a hagyományos elvárások szerint – nem létező történetet illetően. A regény műfajával szemben támasztott legalapvetőbb hagyományos elvárásoknak való meg nem felelésről van tehát itt szó, illetve arról – ez az érem

másik oldala –, hogy Ellis – egyébként nagyon tudatosan – kikezdi ezeket az elvárásokat; újszerű kérdésfeltevésre kényszeríti olvasóit, értelmezőit pedig arra, hogy interpretációs stratégiájukat átgondolják. Amennyiben ez nem történik meg, egészen egyszerűen nem tudnak mit kezdeni a könyvvel, s amint annak oly sok tanújelét adták recenzensei, kritikusai, nem fognak – mert nem képesek hagyományos interpretációs stratégiájuk alapján – többet látni a műben, mint kordokumentumot, esetleg érdekes formai kísérletet arra, hogy „a kortárs multimedialis esztétikát a regényformára alkalmazza” (Flannagan).

„Mind a két regényben [*Less Than Zero* és *American Psycho*], mondja [Ellis], 'meghatározó a céltalanság, az értelmetlen téblábolás, és egyszerűen nincs helye a történetnek. A narratíva kényszere ezeken a könyveken olyannak hat, mintha valami érvénytelen műveletet próbálnánk végrehajtani'" (in Schumacher 92). „Érvénytelen művelet”, abban az értelemben, amit a történetmesélés hagyományos értelmű felfogása *funkciójának* tulajdonítanak. Az pedig, természetesen – többek között – nem más, mint a jelentésgenerálás. Bármiféle műértelmezés központi kategóriájához, a jelentéshez, illetve jelentés-megképződéséhez érkeztünk. Prózai alkotások esetében ennek egyik legmasszívabb pillére a történet – amelynek tehát Ellis búcsút int. Amennyiben elsődleges – akár még reflektálatlan – olvasói tapasztalatunk mégis azt súgja, hogy a *Less Than Zero*-nak hagyományos történet híján is, igenis van jelentése, akkor azt a fentiek s a regény ismeretében máshol (is) kell keresnünk.

Mint említettem, ritka alkotói tudatossággal képes „műhelytitkairól” Ellis beszámolni. A Jaime Clarke által 1996-ban és 1998-ban készített interjúban a következőket mondja:

— Az olyan nem narratív [non-narrative] könyvek esetében, mint az *American Psycho* vagy a *Less Than Zero*, úgy éreztem, nagyon óvatosan kell bánnom azokkal a jelenetekkel [scenes], amelyekről írni akartam, mert a történet nem jelenít meg változást [no story progression]. Ilyen könyveknél, ami az ember reményei szerint történik, az az, hogy a nagy körültekintéssel kiválasztott jelenetek sor(ozat)a valamiféle, önmaguknál jelentősebb egységgé áll össze /akkumulálódik és emiatt tud velük bármit is kezdeni az ember.

Az, amit „az ember kezdeni tud” ezekkel a jelenetekkel, pontosabban az összességükből összeálló nagyobb egységgel, fogja majd kiváltani a jelentésgeneráló összetevők sorában a hagyományos értelemben vett (valamiféle változást feltételező) történet szerepét az értelmezés folyamatában.

A narratíva tetemes részét párbeszédetek teszik ki. Ezek jelentős mértékben hozzá szoktak járulni a jelentéslétrehozás folyamatához. Mi a szerepük, ennek fényében, a *Less Than Zero* lapjain? A helyzet hasonló a fent tárgyalt jelenetekéihez, azaz önmagukban nem, vagy csak alig-alig tulajdoníthatunk nekik a szó változást, fejlődést is implikáló értelmében jelentést generáló funkciót. Emlékszünk még Nissen definíciójára a narratíva etikáját illetően, mely a formai választásoknak egyúttal értékválasztást is tulajdonít „bármely kommunikatív szituációban” (266). A *Less Than Zeroban* viszont, véleményem szerint, a nyelvi kijelentéseknek (pontosabban azok nagy hányadának) *nincs* kommunikatív értéke. Ezek tehát *formailag* kommunikatív-interperszonális szituációkként írhatók le, *kommunikatív érték nélkül*. Ezek a dialógusok a jelentéssel bíró dialógusok szatirikus paródiái – jelentéstől való megfosztottságuk azonban nagyon is jelentőségteljes. Akárcsak a „jelenetek” esetében is, nem bennük, de általuk

lokalizálódik és képződik meg a jelentés. Mind a jelenetek, mind a dialógusok esetében tehát akkumulatív jellegű jelentéslétrehozásról beszélhetünk, melynek egyik leghatásosabb és legszembeötlőbb megnyilvánulása – különösen izgalmas módon – az egyik legősibb poétikai-művészi eszköz, az *ismétlés*. A nem narratív narratíva tehát ismétlés s így generál jelentést. A továbbiak miatt érdemes azonban előrebocsátani, hogy a (hagyományos értelemben vett) mélystruktúra – nagyon is tudatos írói választás eredményeként és igen látványos módon érzékelhető – hiánya folytán ezek az ismétlések a minimalizmusra oly jellemző „túlexponált” felszínű felületen lendülnek (jelentésgeneráló) mozgásba.

Az ismétlések több típusát is megkülönböztethetjük a regényben, egyrészt az ismétlés tárgyát, másrészt pedig annak módját és kontextusát illetően. Ismétlésként említek olyan elemeket is, amelyek ugyan nem szó szerint szerepelnek többször is a *Less Than Zero* lapjain, mégis egy-egy adott jelentés- vagy szimbólummezőhöz tartoznak. Az ismétlések első csoportja is ilyen. Ide azok az elemek tartoznak, melyek a Los Angeles-i, dél-kaliforniai természeti és épített környezetre vonatkoznak, mint egy természeti katasztrófa leírása, utalás rá vagy akár a romlásnak indult családi víkendház szimbolikus megjelenítése.

Nem hagyható figyelmen kívül az, ami a hollywoodi, dél-kaliforniai antimítosz zsánerébe tartozó oly sok regényben és filmben megjelenik, hogy a könyv földrajzi helyszíne az Egyesült Államok földrengésektől az egyik legnagyobb mértékben fenyegetett területén helyezkedik el, hiszen Los Angeles szó szerint a Szent András törésvonalra épült (amire egyébként utalást is találunk a regény szövegében). A regény szereplőinek nihilikus, hedonista élete e tény figyelembevételével akár úgy is jellemezhető, hogy egy bármikor bekövetkezhető,

mindent maga alá temető, katasztrófális földrengés fenyegető árnyékában játszódik.

Ilyen nem szó szerinti ismétlések még az egymással szoros tematikus kapcsolatban lévő olyan leírások is, amelyek szintén valamiféle konstans fenyegetettséget, pusztulást sugallnak. Amikor hazaérkezik Clay, a házuk előtt a nem sokkal korábban pusztító vihartól kidőlt, megtépázott pálmafákat vesz észre; Palm Springs-i házuk ablakai mind meg vannak rongálva és be vannak törve; a hollywoodi hegyekben éjszakánként kutyák és coyotok ugatását és üvöltését lehet hallani; gazdáik számára nem tanácsos házi kedvenceiket éjszakára kiengedni, mert fennáll a veszély, hogy azokat más állatok felfalják; az úszómedencében csörgőkígyó teteme úszik a víz színén és így tovább. Mindezek és sok más példa erős kohéziót alkotnak, amelyek – ahogyan azt már említettem – a pusztulás és fenyegetettség általános érzetét sugallják.

Egy másik csoportba tartoznak azokat az elemek, amelyek az emberi társadalomban pusztító „viharokat” idézik meg: az erőszakos cselekményeket, fizikai agressziót, szexuális erőszaktevést, lelki terrort, gyilkosságot, balesetet stb. Erre példák a következők:

*És emlékszem, hogy akkor kezdtem újságkivágásokat gyűjteni; volt egy valami tizenkét éves kölyökről, aki véletlenül lelőtte az öccsét Chinóban; egy másik egy indiói srácról szólt, aki odaszögezte a gyerekeit egy falhoz vagy egy ajtóhoz, már nem emlékszem, aztán lelőtte, belelőtte a fejébe; és volt egy cikk arról, hogy tűz ütött ki egy öregek otthonában, és húszan meghaltak; az egyik meg egy nőről szólt, aki vitte haza a gyerekeit az iskolából és lehajtott a huszonöt méter széles rakpartról San Diego mellett, és szörnyethalt ő is meg a*

*három gyereke is; és volt egy cikk egy pasasról, aki nyugodtan, előre megfontolt szándékkal keresztülhajtott a volt feleségén Reno mellett, és a nő nyaktól lefelé megbénult. Egy csomó ilyen újságkivágást gyűjtöttem össze akkoriban, gondolom, azért, mert bőven volt mit gyűjteni (78).*

Vagy akár:

Mielőtt elutaztam, egy nőnek elvágták a torkát, és kidobták egy mozgó kocsiból Venice-ben; tüzek tomboltak fékezhetetlenül Chatsworthben, egy gyűjtogató művei; egy encinói férfi megölte a feleségét és két gyerekét. Négy tinédzser, akik közül egyiket se ismertem, meghalt autószerencsétlenségben az óceánparti sztrádán. [...] Egy Conan becenevű srác megölte magát egy ismerkedési esten a U.C.L.A.-n (200-1).

Egy harmadik csoportot alkotnak azok az ismétlések, amelyekben csupán egy-egy igen hangsúlyos, erős érzelmi töltetű és konnotációjú szóval találkozunk újra meg újra, más-más, de egymást színező-módosító kontextusban. Ezek közül a leghatásosabb talán a „fiam” szó különböző értelmű és különböző szövegkörnyezetekben való előfordulása. Clay egyik, apjával való találkozása alkalmával az étteremben, ahol ülnek, csupán annak „fiaként” kerül bemutatásra apja üzlettársai előtt, anélkül, hogy akár csak egyszer is nevének lenne nevezve a narrátor. Finn, Julian stricije, amikor ez utóbbi bejelenti, hogy nem csinálja tovább, így beszél hozzá (miközben egy adag heroin vénás bejuttatásával is hangsúlyt ad szavainak): „Na ugye, most már tudod, hogy te vagy a legkedvesebb fiúm, és hogy szeretlek. Mintha csak a saját gyerekem volnál. Mintha csak a saját fiam... (175).” Ez is éppen eléggé morbid, de Ellis még tudja fokozni: a könyv vége felé,

azon jelenet leírásakor, ahol Clay elkíséri Juliant Finn egyik kuncaftjához, „hogyan lássa a legrosszabbat”, a következő párbeszéd játszódik le „vevő” és prostituált (Julian) között:

— Üljetek le, helyezétek magatokat kényelembe.

— Levehetem a zakómat? – kérdezi Julian.

— Igen. Hát persze, fiam.

A férfi tölt magának egy italt.

— Hosszú időre jött Los Angelesbe? – kérdezi Julian.

— Nem, nem, csak egy hétre, üzleti céllal. – Az italát kortyolgatja.

— Mivel foglalkozik?

— Ingatlan adásvétellel, fiam (177-8).<sup>66</sup>

Bizonyára más ismétlődések is kimutathatók a regény szövegében, az itt felvonultatottak mellé azonban utolsó példaként az kerüljön, ami a leginkább érzékelteti azt, amire a kritikusok közül talán Freese hívta fel elsőként a figyelmet: jóval tudatosabban és művészibben strukturált narratívával van dolgunk a *Less Than Zero* esetében, mint amire egy felületes olvasás következtetni engedne. Az ismétléseknek ezt a csoportját azok a szókapcsolatok alkotják, melyek szó szerint ugyanúgy kerülnek elő újra és újra, ám a változó szövegkörnyezet, valamint ezeknek a szókapcsolatoknak egymással is való kombinálása jelentős többletértelmet és többértelműséget eredményez. Ilyen például a regény kezdőmondata („Az emberek félnek belekeveredni...”), amely az első pár oldalon is már többször ismétlődik. Clay anyjával és húgaival vásárol éppen, amikor idősebb húga – egy, neki tetsző fiúra (is) utalva – azt találja mondani, hogy

---

<sup>66</sup> Meggyőzően érvel ennek a jelenetnek a kapcsán Pérez-Torres amellett, hogy a „fiam” szó ilyen szövegkörnyezetben és ilyen jelentésekben való megjelenése utalhat a regényben felvonultatott szereplőkre úgy is, hogy az azt sugallja, hogy az olvasó a *Less Than Zero* lapjain egy „zárt és entropikus társadalom” (95) rajzával szembesül.



„Bárcsak ő lenne eladó” (24). Két oldallal később a két kifejezés egymás mellett kap helyet, így is hozzájárulva ahhoz a folyamathoz, melyet úgy említettem (és idéztem Ellis interjúiból), mint jelentés-akkumulálódást ismétlődő képek, motívumok, szókapcsolatok stb. révén. Ugyanez, tovább bővítve a jelentésmezőt, megismétlődik az „Itt eltűnhetsz” szókapcsolat bevonásával az előbb említett jelenetben. Clay és Julian Finn irodájában vannak:

— Mit akarsz csinálni? Nincs hová menned. El fogod mondani mindenkinek? Elmondod, hogy kurva lett belőled, mert ki kellett fizetned egy kábítószer-adósságot? Haver, te naivabb vagy, mint gondoltam. Na, jól van, bébi, semmi baj, mindjárt jobban leszel.

Itt eltűnhetsz.

A fecskendő megtelik vérrel.

*Gyönyörű fiú vagy, és csak ez számít.*

Vajon árulja magát?

Az emberek félnek belekeveredni. Belekeveredni (188).

A variációk és az ismétlések révén újabb és újabb jelentésrétegek képződnek és rakódnak a korábbiakhoz. Az ismétlés ilyen értelmű és funkciójú alkalmazásával éri el Ellis, hogy jóllehet teljes joggal beszélhetünk „nem narratív”, azaz történet nélküli narratíváról, jelentés – mégpedig erőteljes, markáns jelentés – mégis megképződik. Ennek a jelentésnek pedig – mint arra már utaltam – egyértelműen van morális töltete, sőt, meg merem kockáztatni: elsősorban morális töltete van. Ha Miller, Kantra hivatkozva, azt bizonyította be sikerrel, hogy etika és narratíva elválaszthatatlan, Nussbaum azt, hogy bizonyos erkölcsi kérdések felvetésének és megválaszolásának egyetlen adekvát terepe a fiktív narratíva, Kingston *Woman Warriorja* a többrétegű identitás többrétegű narratívában való reprezentációját és

létrehozásának etikai aktusát mutatja be, akkor az Ellis-féle minimalizmus prózapoétikája-esztétikája a fragmentált-minimálszemélyiség előtérbe állításával egy fragmentált-minimáletikát tár fel, jelenít meg és illet erőteljes kritikával a szatíra eszközei révén.

Bauman ír *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality* című könyvében hasonló témákról (fragmentáció és epizodicitás, illetve ezek etikai következményei). A következőképpen fogalmaz: „az epizódok sorozataként megélt élet a következményektől való tartást nem ismeri” (5), illetve: „a posztmodern erkölcs problémáinak gyökerei az egyén társadalmi környezetének fragmentáltságához és az életvezetési modellek epizodikusságához vezetnek” (9). *A Less Than Zero* tematizálta élet pedig a *par excellence* „epizódok sorozataként megélt élet”, mely epizódok ráadásul egymástól alig-alig (lényegüket tekintve pedig egyáltalán nem) különböznek. A könyvből szinte minden komolyabb recenzióban és kritikában citált rész kétséget nem hagyó módon illusztrálja a „következményektől való tartás” teljes hiányát:

- Csak... – Elcsuklik a hangom.
- Csak mi? – kérdezi Rip.
- Csak... nem hiszem, hogy ez helyes.
- Mi a helyes? Ha akarsz valamit, jogod van elvenni. Ha akarsz valamit csinálni, jogod van azt csinálni.

[...]

- De neked nincs szükséged semmire. Neked mindened megvan – mondom.

Rip rám néz. – Nem. Nincsen.

- Mi?

— Nem, nincsen.

Hallgatunk, aztán megkérdezem: – A picsába, Rip, mi az, ami neked nincs meg?

— Nincs, amit elveszítsek (194).

A fentiek kiegészítése tehát – annak figyelembevételével, hogy a „rövidfrázisos, lassú haladás [Ellis terminusával: akkumulálódás] a minimalista prózának is sajátossága [...], különösen, ha frázisértékűnek fogadjuk el [...] az élesen exponált képek illesztésével haladó szöveg egységeit, még inkább az ismétlődő képeket és jelképeket [...] [a] keretek eleven tartalma azonban akkor is változik [...], ha a mű egész világa stagnál” (Abádi Nagy 30) – azt láttatják be, hogy legitim érvek alapján beszéljünk a minimalista próza etikai fókuszú olvasatáról-értelmezéséről. Ez különösen igaz, ha visszagondolunk a már részletesen kifejtett, Ellis által elfoglalt kritikai pozíció jellemzőire és Shusterman azon tételére, mely szerint „az esztétikum [...] az etikai [...] létrehozó szubsztanciája” a posztmodern korban (432).

A töredezettség, a felszínesség, fogyasztói szemlélet, posztmodernizmus fogalmak által határolt szemantikai mező hangsúlyos reprezentációját is leginkább az akár homogén tematikus blokként is leírható személy-, márka-, együttes-<sup>67</sup> és földrajzi stb. nevek összessége hozza létre. Ellis későbbi munkáiban (elsősorban az *American Psycho*-ban és a *Glamoramaban*) ennek az írói technikának még látványosabb alkalmazásának lehetünk tanúi. Ezek az elemek egyrészt realitáseffektusokként vagy „hitelesítő eszköz[ökként]” (Abádi Nagy 271)

---

<sup>67</sup> A könyvben szereplő együttesek és előadók közül a következők valóban léteztek/nek: Bananarama, The Blasters, The Beach Boys, Blondie, David Bowie, The Clash, Elvis Costello, The Eagles, Devo, The Doors, Duran Duran, Fleetwood Mac, The Fleshstones, Peter Gabriel, The Go-Go's, The Human League, Icicle Works, Billy Idol, INXS, Joan Jett and the Blackhearts, Led Zeppelin, The Missing Persons, Oingo Boingo, Tom Petty, Prince, The Psychedelic Furs, Bob Seger, Spandau Ballet, Squeeze, U2, Vice Squad, XTC és Billy Zoom (v.ö. Freese 86).

működnek, másrészt a jelentés-akkumuláló, -generáló folyamatnak is igen fontos (és nagyon hatásos módon előtérbe állított) elemeiként válhatnak az értelmezés tárgyává. Nemcsak arról van szó ugyanis, hogy általuk a *Less Than Zero* lapjain létrehozott fiktív világ magas fokú realitás-imitációt ér el, hanem annak kérdése is felmerül velük kapcsolatban, hogy valójában mire utalnak. Pérez-Torres megfogalmazását provokatívan sarkítottak, mégis igaznak gondolom: „Míg a szereplők nevei alapján véve nem referenciálisak, és azon kulturális termékek nevei, melyekkel a narratíva tele van szemetelve [sic], hiperreferenciálisak, mindkét típus szabadon lebegő kulturális jelölőként funkcionál. A narratíva nem referenciális és hiperreferenciális aspektusai is ugyanarra az eredményre vezetnek: *semmit sem jelölnek*” (100-1). Talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy ezek a nem- és hiper referenciális jelölők valójában pusztán önmagukra utalnak, azaz önreferenciálisak. Jelentésük ugyanolyan módon jön létre, mint a jelenetekéi, ismétlődő motívumokéi stb., azaz akkumulálódás útján. A referenciaháló, amit létrehozunk, mindenféle mélységnek híján van; jelölt és jelölő is ugyanott: a felszín szintjén lokalizálódik. Ebből azonban természetesen nem következik, hogy ne lenne jelentésük. Pontosabban az vezet el jelentésükhöz, hogy „semmit sem jelölnek”, pontosabban: önmagukat jelölik. A felszín drámai túlexponáltságához jutunk általuk ismét, mely túlexponáltság – az összefüggést, változást-fejlődést soha el nem érő epizodikus szerkesztéshez hasonlóan – valami fontosnak, lényegesnek a hiányáról fog tanúskodni, hiszen olyan referenciális modellt hoz létre (gondoljunk itt akár Baudrillard szimulákrum-elméletére), melyben a jelölő (önmagán kívül) nem utal jelöltre.

A referencialitás problémája az időbeliség művön belüli megjelenítése kapcsán is felmerül. A száznyolc rövidke „fejezet” közül tizenkettőt szedtek dőlt

betűvel, ezekben a narrátor a nyelvtani múlt időt használja. Ezek a fejezetek tehát tipográfiaiilag, és a bennük használt igeidő miatt is különböznek a többi kilencvenhattól. Elsődleges funkciójuknak talán az tekinthető, hogy valamiféle, nemcsak idő, hanem okozatiság-beli háttérrel is biztosítsanak a könyv jelenidejű eseményeinek. Ezeknek a fejezetek közötti fejezeteknek alapvetően két témájuk van: az egyik a narrátor családi életének epizódjai (összefüggés közöttük, a jelenidejű fejezetekhez hasonlóan, alig-alig fedezhető fel), a másik pedig Clay és Blair egykori kapcsolata.

A családi múlt egy-egy jelenetét elbeszélő fejezetekben azokra az időkre emlékszik vissza Clay, amikor a nagyszülei még éltek, a szülei még nem váltak el és a távolabbi, a nagycsaládhoz tartozó rokonok is gyakran együtt töltötték az időt. Ezeknek az epizódoknak a színhelye a legtöbbször a család Palm Springs-i háza. Akkor is ez a visszaemlékezés helyszíne, amikor még az egész család együtt van, és akkor is, amikor Clay a még távolabbi múltat idézi fel. Fontos azonban, hogy ez a „még távolabbi múlt” is csupán pár évvel előzi meg a könyv jelenében játszódó epizódokat, tehát a felületesség, mélységnélküliség itt is kimutatható, egyértelműen ez dominál. A közelgő szétbomlás, pusztulás, erőszak, halál, egymással való (akár családon belüli) kommunikációképtelenség stb. képei ezekben a fejezetekben már megelőlegeződnek.

A család anyagi jólétét a nagypapa Nevada állambeli, szállodaipari vállalkozásai alapozták meg. Amint az közzismert, a nagypapa generációjának idején bármiféle sikeres vállalkozásnak az USA e sivatagi államában nyilvánvalóan kapcsolódnia kellett a szerencsejáték-iparhoz és annak egyéb köreihez. A sztereotip amerikai sikertörténettel szembesülünk tehát a nagypapa személyén keresztül, de a képet azok az asszociációk színesítik, amelyek

Nevadához, Las Vegashoz és a szerencsejáték-iparhoz kapcsolódnak. A történelmi-időbeli felületesség, mélységnélküliség azonban oda vezet, hogy „a mitikus múlt [a nagyapa sikertörténete] szimulációjának nincs eredeti referense” (Pérez-Torres 91) – ez sem más tehát, mint *szimulákrum*. Jameson – többek között – „Postmodernism and Consumer Society” (1988) című tanulmányában ír a posztmodern időszeleléteről, arról, hogy a „folyamatos jelenben [perpetual present]” élünk, hogy „történelmi amnéziában” szenvedünk (205) (— s hogy ettől igazából nem is szenvedünk, tehetnénk hozzá, illetve olvashatjuk nála is a sorok között s más írásaiban kevésbé impliciten). A *Less Than Zero* tökéletesen beilleszthető a képbe – a történelminek, a (család)történetinek e felvillanó képei teljes mértékben nélkülöznek bármiféle igazi történelmi perspektívát; „sokkal inkább illúziót, semmint allúziót” közvetítenek (Pérez-Torres 92).

A felület mélységtől való radikális megfosztottsága, túlexponáltsága, valamint a több értelemben is vett referenciálatlanság, illetve önreferencialitás az *entrópia* kialakulásának irányába mutatnak, elsősorban a szó kommunikációelméleti, de – ennek explicit, regénybeli tematizálása miatt – termodinamikai értelemben is. Az utóbbi a világegyetem „hőhalálát” vizionálja a keresztény teológiák apokalipszisének a teljes pusztulást az egyén újjászületésével *együtt* elképzelt látomása és ígérete nélkül. Az entrópia kommunikációelméleti értelemben pedig annak a folyamatnak, illetve jelenségnek a leírására szolgál, amelyben a kommunikálható információk – pontosabban az általuk közvetített valódi információ – mennyisége a zéró felé tart. Ennek pontos illusztrációjául szolgálnak a *Less Than Zero*-ban leírt „beszélgetések”, melyek – ahogyan azt már más kontextusban említettem – formailag kommunikatív, ám kommunikatív értéket nélkülöző szituációk. Az entrópia jelensége azt a folyamatot

jelöli, melynek során a heterogéntől, a differenciálttól, az egymástól különbözőtől a homogénig, az ugyanolyanig, az egymástól megkülönböztethetetlenig vezet az út. Elég a regényben felvonultatott szereplők dialógusain túl azok megjelenésére, külsejére gondolnunk. A könyvben *mindenki ugyanolyan*<sup>68</sup> – az emberek felcserélhetőek, olyanok, akár a fogyasztói társadalom tárgyai: használhatóak, eldobhatóak, lecserélhetőek.

Az eltárgyasításként és eltárgyasulásként értelmezhető folyamatok regénybeli tematizálásakor visszatérünk az Ellis-féle minimalizmus talán legfontosabb irodalomtörténeti-stílusbeli elődjéhez: a szatírához, annak is Sade-féle válfajához. Amint arról részletesen és meggyőzően beszámol Almási Miklós "Sade márki és szerencsétlen öröksége" című 1971-es tanulmányában, a felvilágosodáskori márki egy válságkor válságirodalmát hozza létre, éppen úgy – teszem hozzá –, ahogyan azt Ellis is teszi. A következő két hosszabb idézet, úgy vélem, éppúgy vonatkozhat Ellis szereplőire is, mint – eredetileg – Sade perverz-szatirikus képzeletének szülöttjeire:

Számára csak az önélvezet létezik, a külvilág, a társak, a szeretők csupán tárgyi kellékei az egyén örömének. A „másik” nem is létezik, mert csak dologi minőségében lehet jelen, a libertinus hősei ezzel a sokszínű, sokszorosan jelenlevő tárggyal, ezzel az emberből dologgá, dologból lárvaszerű emberré, „élvezetgéppé” változtatott lényvel azonosulnak. Ez a libertinus passzió az *elidegenedés mánora* és leleplezése egyszerre: hiszen ha a nő puszta tárgy, ha csak objektumként juthat szerephez, úgy a férfi is tárggyá változik, csak ebben az eltárgyasulásban lelheti fel magát (82).

---

<sup>68</sup> Például: "Főként fiatal srácok vannak a házban [...] és mindannyian egyformák: vékony, leburnult test, rövid szőke haj, kék szem, üres tekintet, üres, szenttelen hang, és az jut eszembe, hogy vajon én is pontosan ugyanúgy nézek-e ki, mint ők" (155).

és:

Az ember önmagát mintegy *kívülről* kívánja szemlélni – nem az átélés, hanem a reflexió a lényeges, az a körülmény, hogy tárgyként kerüljön szembe önmagával. Ezt az öntárgyasítást csak úgy tudja megidézni, ha a másikat – a partnerét – tárggyá silányítja. Nem a szexualitásból, az ösztönök szabadonengedéséből gomolyog elő ez az élvezetelv, hanem a *nem-emberiből*, a tárgyak magasabbrendűségének fetisizisztikus élvezetéből. A libertinus ezen a rafinált kerülőúton lesz maga is tárgy, s éri el egyben negatív megvalósítása csúcsát. Mert itt a kéj maximuma – „felemelkedés” a pusztá objektum ürességébe” (84).

Az egyetlen – ám lényeges – különbségnek azt látom, hogy Ellis szereplői esetében nehéz lenne a Sade „hőseire” még jellemző „reflexió” mellett érvelni. A „reflexió” – ebben az értelemben legalábbis – az érzéki és az érzelmi megismerésen túl, illetve mellettük az értelmi, intellektuális megismerőképesség működőképességét is feltételezi, ez pedig, mint láthattuk, csak nagyon redukáltan van jelen a *Less Than Zero* szereplőinél és narrátoránál. A Sade-i satirikus-kritikai pozíció Ellisinél úgy módosul – talán fogalmazhatok így –, hogy nála még a reflexió is nélkülözi a referenciapontot, az sem más, mint szimulákrum.



„Melyik az elmúlt huszonöt év legjobb amerikai regénye?” — olvasható a *The New York Times Book Review* 2006. május 21-i számának címlapján. A kérdés ugyanaz, mint amit Sam Tanenhaus, a *Book Review* szerkesztője tett fel levélben több száz írónak, kritikusnak, irodalmárnak és szerkesztőnek az év kora tavaszán. Természetesen nem minden megkérdezett vállalta a feladatot, mégis rendkívül rangos azok listája, akik igen. A következőket találjuk köztük: Harold Bloom, Michael Cunningham, Don DeLillo, Henry Louis Gates Jr., Frank Kermode, Frank Lentricchia, David Lodge, Wole Soyinka, William Styron, Mario Vargas Llosa és mások. A legtöbb szavazatot kapó húsz könyv között pedig a következők találhatóak: DeLillo *Underworld*, Cormac McCarthy *Blood Meridian*, John Updike *Rabbit Angstrom: The Four Novels*, Philip Roth *American Pastoral*, Tim O'Brien *The Things They Carried* stb. Az ezt megelőző utolsó ilyen jellegű felmérést 1965-ben végezték, akkor Ralph Ellison *Invisible Man*-je találtatott a legjobbnak. Ilyen és ehhez hasonló listák összeállítása természetesen nagyon sokat azért nem jelent és az sem véletlen, hogy A. O. Scott „In Search of the Best” című, a szavazás kapcsán írott esszéje a következő, Frank Norris-tól származó, enyhén ironikus idézettel kezdődik: „A legjobb amerikai regény nem valamilyen kihalt állatfajhoz hasonlítható, mint amilyen a dodó, hanem valamilyen misztikushoz, mint amilyen a szárnyas ló” (17). 2006-ban az amerikai irodalomtörténet legutóbbi huszonöt évének „szárnyas lova” Morrison *Beloved*-ja lett.

James Phelan 1998-ban megjelent tanulmányában, „Sethe's Choice: *Beloved* and the Ethics of Reading” még arról ad számot, hogy a regény

megjelenését addig követő tizenegy év során a Morrison-könyv inspirálta nagyszámú kritika és elemzés (több mint kétszáz könyv, illetve tanulmány) gyakorlatilag adós maradt a Sethe tettét illető, kiemelten etikai irányultságú elemzéssel (330). Az azóta eltelt közel nyolc év – minden bizonnyal az etikai kritika általános térnyerése eredményeként is – hozott változást e tekintetben, hiszen több tucat ilyen témájú tanulmány is napvilágot látott. Anthony Cunningham például, *The Heart of What Matters: The Role for Literature in Moral Philosophy* (2001) című könyvében, a regényt elemző fejezetében így fogalmaz: „Toni Morrison *Beloved*-ja annyi erkölcsi gazdagságot foglal magában, amennyit egy erkölcsfilozófus csak találhat az életben vagy az irodalomban (140)”. Természetesen erre egy könyv nem lehet képes, mégis úgy vélem, az 1987-es regény valóban olyan alkotás, amely több szempontból is kitűnően és kiemelten alkalmas etikai irányultságú elemzésre.

Newton három „etikai struktúrát” különböztet meg a narratívákban. A „narratív-etika” elnevezés arra a szövegszintre utal, amely maga a történet elbeszélése/elmondása kapcsán jön létre, azaz a szerző—„implied author”—narrátor—narrált esemény, illetve személy—olvasó tengely mentén képződik, illetve szerveződik. A narratívák „reprezentatív” névvel illetett etikai struktúrája azon szövegszintre utal, amelyen személyek fikcionalizálása, illetve szereplők megteremtése történik. A „hermeneutikai” struktúra pedig az olvasás és értelmezés folyamatai kapcsán jön létre, azaz az olvasónak és a kritikusnak azon tevékenységére utal, amely a szöveghez fűződő olvasói/értelmezői viszonyon alapul.

Phelan tanulmánya irányítja figyelmünket arra, hogy „a szerző, aki a narratívában központi helyet elfoglaló esemény kapcsán nem közvetíti saját, azt

illető etikai állásfoglalását, valami igazán rendkívülit tesz – és valóban sokat kockáztat, hiszen a narratíva széteshet [az azt egybetartani hivatott központi jelentőségű szerzői etikai állásfoglalás hiánya miatt] vagy olyan feketelyukká változhat, ami a munka összes elemét önnön kifürkészhetetlenségébe vonzza (321-2)”. A *Beloved* azonban mindkét veszélyt képes kikerülni, és hogy miképpen, arra Phelan véleménye szerint oly módon kaphatunk választ, hogy megvizsgáljuk a szerző narratív stratégiáinak következő elemeit. 1) Mi a(z etikai) funkciója Morrison azon, narratívát érintő döntésének, hogy Sethe tettéről csak a könyv Első részének végén értesülünk, az arra való utalások sokasága után? 2) A szerzői választás eredményeként mi módon szerez az olvasó tudomást arról, hogy mi történt azon a bizonyos augusztusi délutánon, 1855-ben, a Bluestone Road 124 alatt? A történet magját képező eseményt három nézőpontból is megismerjük ugyanis: egyrészt a Cincinnati-ba érkező és jogosnak vélt tulajdonát visszakövetelő fehér rabszolgatartó szemszögéből, másrészt Stamp Paid visszaemlékezéséből és harmadrészt a szörnyű tettet elkövető anya, Sethe nézőpontjából.<sup>69</sup> 3) Az ugyanarról, azaz a narratívában központi helyet elfoglaló történetről szóló három beszámoló mi módon és miért kapcsolható a regény egyéb, a szerző etikai állásfoglalását egyértelműbben tükröző részeihez? (322)

Számtalan tanulmány született a regény „reprezentatív etikai struktúrája” elemzéseinek előtérbe állításával. Erre alkalmat adnak, többek között, a következő tematikus összetevők: rabszolgaság, faji kérdések, anyaság, férfi-nő viszony,

---

<sup>69</sup> Ezzel természetesen nem kívánom azt a látszatot kelteni, mintha ezen írói stratégia Morrison „találmánya” lenne, erről nyilvánvaló módon nincs szó. Ő maga is alkalmazza ugyanezt a módszert (azt tehát, hogy azonos történetről több, egymástól akár nagyon különböző változatot ad át elő a szereplőivel, illetve azok egy csoportjával) több más könyvében is (pl. *Jazz*). De megtaláljuk ugyanezt a stratégiát a disszertációban elemzett Kingston-regényben is, hasonló funkcióval. Az talán mégis megkockáztatható (amiről valamivel részletesebben be is számolok abban a fejezetben), hogy az Egyesült Államok ún. etnikai írói gyakrabban élnek ezzel az eszközzel, azaz a narratívák oly módon való megszerkesztésével, hogy azok koncentrikus körök alapján is modellezhetőnek tűnnek így tehát.

múltbeli események jelenléte, szolidaritás, barátság, kiszolgáltatottság stb.<sup>70</sup> Bármennyire is evidens módon kínálják magukat azok az etikai irányultságú értelmezések, amelyek a fentiekre, illetve azokhoz kapcsolódó egyéb regényösszetevőkre alapulnak, elemzésem fókuszában mégsem ezek fognak állni. Legfőképpen azért nem, mert úgy vélem, a könyv rendkívüliségéért nem ezek az elemek a felelősek, bármennyire is kítűnően és egyedi módon vannak reprezentálva a narratívában. Ezeknél is figyelemreméltóbbnak érzem a newtoni értelemben vett „narratív-etikai” komponens jelenlétét, és még inkább milyenségét a *Beloved*-ban. Azon komponensét tehát, amely arra irányítja az olvasó figyelmét, hogy etikaiként (is) tételezhető állásfoglalások, (érték)ítéletek, de akár csak eseményleírások is mi módon vannak megformálva.

Említettem már, hogy a több szempontból is központi jelentőségűnek tételezhető eseményről három, jelentősen eltérő jellegű beszámoló is olvasható a regényben. A következőkben azt kísérem meg majd körüljárni, hogy mi ezen beszámolók funkciója a newtoni-phelani értelemben vett narratív-etikai regényértelmezés terében. Az első beszámoló a tanítóé („schoolteacher”), aki azért érkezett Ohioba, hogy visszakövetelje „tulajdonát”, a szökött rabszolgacsaládot (Sethet és a Denver születésével immár öt főre gyarapodott

---

<sup>70</sup> Lásd például a következő tanulmányokat, 1) a nyugati és az afrikai kultúra ilyen szempontú összehasonlításáról: Christian, Barbara, „Beloved, She’s Ours.” *Narrative* 5 (1997): 36-49, Handley, William R. „The House a Ghost Built: *Nommo*, Allegory and the Ethics of Reading in Toni Morrison’s *Beloved*,” 2) a korábbi hagyományokhoz való viszonyulásról: Armstrong, Nancy, „Why Daughters Die: The Racial Logic of American Sentimentalism.” *The Yale Journal of Criticism* 7.2 (1994) 1-24, Moreland, Richard C. „’He Wants to Put His Story Next to Hers’: Putting Twain’s Story Next to Hers in Morrison’s *Beloved*.” *Modern Fiction Studies* 39.3-4 (1993): 501-25., Travis, Molly. „Speaking from the Silence of the Slave Narrative: *Beloved* and African-American Women’s History.” *The Texas Review* 13.1-2 (1992): 698-710. 3) az anyaságról: Hirsch, Marianne. „Maternity and Rememory: Toni Morrison’s *Beloved*.” *Representations of Motherhood*. Ed. Donna Bassin, Margaret Honey, and Meryle Mahrer Kaplan. New Haven: Yale UP, 1994. 92-110., Wilt, Judith. *Abortion, Choice, and Contemporary Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1989., Wyatt, Jean. „Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison’s *Beloved*.” *PMLA* 108 (1993): 474-88. 4) a történelemről és emlékezetről: Hartman, Geoffrey H. „Public Memory and Its Discontents” *The Uses of Literary History*. Ed. Marshall Brown. Durham: Duke UP, 1995. 73-91., Moglen, Helene. „Redeeming History: Toni Morrison’s *Beloved*.” *Subjects in Black and White: Race, Psychoanalysis, Feminism*. Ed. Elizabeth Abel, Barbara Christian, and Moglen. Berkeley: U of California P, 1997. 201-20.

családot). A tanító Mr. Garner, az eredeti tulajdonos halála után lép be a Sweet Home nevű ültetvényen élők életébe. Elődjével szöges ellentétben, a legrosszabb, állatias bánásmódban részesíti a rabszolgákat. Viszonyulása más bőrszínű embertársaihoz kitűnő példáját adja a Nussbaum értelmezésében utilitariánusnak nevezett etikai alapállásnak, azon viszonyulásnak tehát, amely kvalitatív helyett pusztán és kizárólag kvantitatív módon közelít (etikai) döntést, illetve állásfoglalást, értékítéletet kiváltó vagy akár megkövetelő szituációkhoz. Jó például szolgálhat erre azon gondolatmenete, amelyről Sethe tettének szemtanúként való részvevőjeként szerez tudomást az olvasó:

Azon nyomban világossá vált, különösen a tanító számára, hogy semmi keresnivalója nincs már ott. Unokaöccse bánásmódja következtében, aki túlságosan megverte, megőrült és elszökött [ti. Sethe]. Meg is büntette ezért az unokaöccsöt a tanító—megmondta neki, hogy gondolkodjon csak el azon, vajon a lova mit csinálna, ha a nevelő célzatú verés túl jól sikeredne. Vagy mit csinálna vajon FÜRGE vagy SÁMSON. Gondolja csak el, mit csinálnának vajon a vadászkutyák, ha túlságosan megverné őket. Soha többé nem bízhatna bennük sem az erdőben, sem pedig sehol másutt. Esetleg éppen etetné őket, darabka nyúlhússal a kézben, amikor az állat visszacsapna és leharapná a kézfejét. [...] Az egész pereputty elveszett. Mind az öt. Visszakövetelhetné ugyan az óbégató öreg kezében rúgkapáló csecsemőt, na de ki nevelné föl? Merthogy az anyja—vele valami nagyon nincs rendben. Most éppen ránézett [ti. Sethe a tanítóra], és ha ezt a nézést látta volna az a bizonyos unokaöcs, nos, hát akkor egy életre megtanulta volna a leckét: nem

lehet akárhogy bánni a rábízottakkal [„creatures”] és mégis bízni a sikerben (149-50).

A fenti hosszabb idézet közvetlenül követi a Sethe tettéről első ízben beszámoló részt. A mindentudó narrátor egyrészt beszámol a mindenkit elborzasztó cselekedetről, másrészt pedig tudósít arról is, hogy mi játszódik le a szereplők tudatában annak kapcsán. Phelan elemzésére támaszkodva arra hívnám fel ennek kapcsán a figyelmet, hogy Morrison oly módon tudja így tehát manipulálni a regény narratív-etikai struktúráját, hogy az – végeredményben – valóban nem teszi lehetővé azt, (ami például Nussbaum etikai irányultságú értelmezés-elméletének egyik sarokköve), hogy egyértelművé legyen a szerző etikai állásfoglalása tehető. Az olvasó nem érezheti sajátjának a tanító beszámolója alapján kialakuló képet, egy olyan képet tehát, amely Sethe magát és tettét is pusztán kvantitatív alapon („Az egész pereputty elveszett. Mind az öt”.) és állati analógiák (vö. a fenti idézet ló- és vadászkutya-képeivel) révén képes csupán közvetíteni, feldolgozni (és így – óhatatlanul is – értékelni). A tanító fejében megforduló gondolatokról a következő, nagyjából-egészéből objektívnek ítélni beszámoló után értesül az olvasó:

Bent, a mocsokban és fűrészporban két fiú vérzett a néger asszony lábainál kuporogva, aki egyik karjával egy csupa vér gyereket szorított a melléhez, míg másik karjával egy újszülöttet tartott a sarkainál fogva. Nem nézett rájuk; egyszerűen meglódította a csecsemőt a tákolmány falának irányába; elvétette és másodszor próbálkozott, amikor Isten tudja honnan – azon idő alatt, amíg a jelenlévők azt bámulták, amit akkor és ott bámulniuk adatott – a még mindig óbégató öreg néger berontott a mögöttük lévő ajtón keresztül

és kiragadta a csecsemőt anyjának ismét dobásra lendülő karjából  
(149).

Ez tehát az első alkalom, hogy az olvasó értesül arról, mi is történt valójában a Bluestone Road 124 alatt azon a bizonyos augusztusi napon, 1855-ben. Ekkor már a könyv felénél járunk és azt jóllehet tudjuk-érzékeli, hogy valami titokra, szörnyű tette fény kell, hogy derüljön, a rengeteg célzás, félmondatos utalás<sup>71</sup> után, mégsem lehet azt állítani, hogy az olvasót nem éri váratlanul a fenti beszámoló.<sup>72</sup> A fenti pár mondat súlyát tovább növeli az a tény, hogy ez az esemény alkotja, tematikus, narratív és pszichológiai síkon is, a több évtizedet felölelő történet magját, ez tehát az eredetpont, amihez még többször és különböző módokon is visszatér majd a narratíva. Ez az esemény határozza meg az összes szereplő további sorsát és ez az az esemény, amelynek kapcsán állást *kell* foglalnia minden érintettnek. Nussbaum értelmezés-elmélete szerint többek között – ám kiemelt jelentőséggel – a narrátornak és így tehát a szerzőnek, de legalábbis az ún. implied authornak. Márpedig ez sem az első, sem pedig a további beszámolók alkalmával nem történik meg. A három, azonos eseményre irányuló elbeszélés azonban jelentősen gazdagítja és módosítja is egyben a narratíva etikai struktúráit: mindhárom, a newtoni alapvetésből megismert szinten. Az imént megismert első beszámoló tehát egy egyértelműen külső nézőpontból való bemutatása a történeteknek. „Külső nézőpont” két értelemben is: egyrészt azért, mert a fehér rabszolgatartók nézőpontjából közvetíti az eseményeket, másrészt pedig abban az értelemben, hogy semmiféle szimpátia legkisebb jele

---

<sup>71</sup> Ld. pl. a következő oldalakat: 12, 14, 15, 19, 37, 38, 42, 45, 70, 73, 96.

<sup>72</sup> Maga Sethe is utal az eseményre, például a következő, Paul D-vel folytatott párbeszédben:

„És mikor a tanító megtalált minket és berontott ide, a törvénnyel és egy vadászpuskával a kezében—  
Megtalált a tanító?

Eltartott egy ideig, de meg. Végül megtalált.

És nem vitt titeket vissza?

Nem, nem mentem volna vissza. Nem érdekelt, hogy ki talált meg. Akármilyen életet éltem volna, csak azt nem. Inkább bevonultam a börtönbe” (42).

sem mutatható ki benne, ilyen értelemben is tehát „külsőnek” nevezhető. A további két beszámoló ismeretében elmondhatjuk azt, hogy általuk egyre „közelebb” kerülünk a központi, magtörténethez, hiszen a második beszámoló, még ha természetesen nem is képes azonosulni a szörnyű tettet elkövető, végső elkeseredésében gyermekét meggyilkoló, magáról feltehetőleg az adott időpontban nem is teljes mértékben tudó anyával<sup>73</sup>, jelentősen más módon adja elő, amiről ő maga is szemtanúként tud beszámolni. A három beszámoló ebben az értelemben arra is lehetőséget ad így tehát, hogy fokozatosan jussunk közelebb az egyik központi jelentőségű karakter, Sethe alakjához, motivációihoz, valóságértelmezéséhez. A narrátor, illetve az implied author – amennyiben elfogadjuk a történet háromféle bemutatásának fenti értelemben vett megközelítését – ily módon, többek között, azt éri el, hogy valamiféle etikai állásfoglalás irányába mozdul el a narratíva. Ily módon „segíti”, irányítja, és végső fokon akár bizonyos szinten meg is határozza az olvasó (etikai) állásfoglalását, de legalábbis viszonyulását. Emlékszünk, Nussbaum értelmezés-elmélete kapcsán, hogy ha ez teljes mértékben és egyértelműen bizonyítható módon így lenne, akkor egy könnyebben értelmezhető helyzettel állnánk szemben, hiszen ezen narratív, formai választások révén valamiféle állásfoglalás irányába látszana elmozdulni a kezdeti stádiumában meglehetősen képlékeny, enigmatikus narratíva. A „képlékeny, enigmatikus” jelzők használatát azért vélem indokoltnak, mert a regény körülbelül feléig nem hogy értékeléssel, de még beszámolókkal sem találkozunk az olvasó a magtörténetet illetően, arra csupán (jóllehet nagyszámú) utalás történik. Nem tudjuk, mi is az a tematikus szinten lévő alapzat, amelyre a

---

<sup>73</sup> Cunningham „összegegyeztetetlen etikai” (158) válasz-lehetőségekként utal a regény központi története által megjelenítettekre. „Jóllehet nem saját hibájából kifolyólag, Sethe mégis olyan helyzetben találja magát, amelyben akárhogyan is dönt, az súlyos, sőt katasztrofális eredményre fog vezetni. [...] Legbensőbb etikai meggyőződéseink és érzelmeink oly módon konfrontálódhatnak, amely a személyiség összezavarodásához, sőt széteséséhez is vezethet [...]” (158).



narratíva épül. Bonyolítja a helyzetet, hogy a rejtély/titok feloldása is oly módon történik – és ez már a minket sokkal jobban érdeklő narratív-etikai struktúra terében történik –, hogy nem egyértelműsítődik a narrátori állásfoglalás. A tematikus (a newtoni szóhasználattal élve „representatív-etikai”) szinten meglévő enigmatikusságot felváltja a jóval kifinomultabb értelmezést megkívánó, „narratív-etikai” szinten helyére lépő enigmatikusság. Úgy vélem, ez a regény legkiemelkedőbb jellemzője. A következőkben azt fogjuk megvizsgálni, hogy a további két beszámoló milyen irányban, mi módon és mely írói eszközök használata révén módosítja az első beszámoló alapján kialakuló képet. Azt a képet tehát, amely egyértelműen külső nézőpontból és elítélő alapállásból számol be Sethe tettéről.

A Stamp Paid által közvetített változat nem amiatt bír fontossággal, mert másról, többről vagy pontosabb ismeretek alapján számolna be ugyanarról, hanem amiatt, *ahogyan* megteszi ezt a beszámolást. Ugyanarról beszél, de más nézőpontból és más alapállásból. Stamp Paid szerepel a fehér rabszolgatartók beszámolójában is, ő az a bizonyos, meg nem nevezett „óbéगतó öreg néger”, aki „kiragad[ja] a csecsemőt anyjának ismét dobásra lendülő karjából” (149). Ő az az idősebb rabszolga, akinek Sethe nagyrészt köszönheti szabadságát (bármilyen rövid életű lett legyen is az). Beszámolója közvetettebb és ezért kevésbé brutális, élei tompábbak, szimpátiája tetten érhető. Ezt a hatást erősíti az a körülmény is, hogy Stamp Paid beszámolóját Paul D-nek címezi, annak az embernek, aki egyrészt maga is rabszolga lévén, nyilvánvalóan más módon fog viszonyulni az elmondottakhoz (ahhoz a titokhoz, amiről ő egészen addig nem tudott), másrészt pedig együtt él az adott időpontban azzal az asszonnyal, akiről a történet szól.

Ezért aztán Stamp Paid nem is mondta el neki, hogyan menekült Sethe, repülő sólyomként felkapkodva gyermekeit; hogyan keltette arca a ragadozó madár csőrének, kezei pedig karmainak képét, hogyan kapkodta fel őket; egyiket a vállára, másikat a hóna alá, harmadikat a karjaiba, negyediket meg csak előreszalajtván a napfénytől és fahulladékoktól eltekintve teljesen üres bódéba. [...]

Kora reggel járt a bódében [Stamp Paid], így tudta, hogy az teljesen üres. Nincs ott semmi, csak napfény. Napfény, forgács, egy lapát. A baltát maga hozta ki. Semmi nincs bent, kivéve a lapátot – meg persze a fűrész (157).

Arról a fűrészről van szó, amellyel Sethe elvágja Beloved torkát. Erről nem ejt itt és most szót Stamp Paid, hiszen nem kívánja további borzalmas részletekkel terhelni az amúgy is hitetlenkedő Paul D-t. Pár sorral lejjebb arról értesülünk, hogy Stamp Paid azon tűnődik, hogy „akárhogy is történt mindez tizennyolc évvel azelőtt, mialatt ő meg Baby Suggs éppen a másik irányba nézett, egy csinos kis rabszolgalány felismert egy kalapot [ti. a közeledő tanítóét] és a bódé irányába rohant, hogy megölje a gyermekeit” (158). A leírt esemény ugyanaz, a róla szóló beszámoló jelentősen különböző. Stamp Paid sólyomhoz hasonlítja a menekülő Sethet, a hasonlathoz kapcsolódó olvasói konnotációk pedig merőben mások, mint a tanító beszámolójában említett ló- és kopó-hasonlatok esetében. Az egykori rabszolgatárs beszámolója olyasféle olvasói-értelemzői következtetések levonását teszi lehetővé, melyek Sethe tettének motivációjaként sokkal inkább – bármennyire elhibázott is, de – anyai ösztöneit sugallja, semmint a tanító beszámolójából megismert vak, állati, emberi ésszel felfoghatatlan reakciót. Sethe ugyanis, amint erre több fény is fog vetülni saját beszámolója kapcsán, bármit

inkább el tud képzelni, bármit inkább meg tud tenni, ha azt el tudja kerülni, hogy gyermekei (és természetesen ő maga is) visszakerüljön a rabszolgasorba, különösen azután, hogy megízlelte a szabadságot (még ha szimbolikusan rövid időre is).<sup>74</sup> Sethe szeretetből öl. Ez a regény központi tétele, ami természetesen így módon egyszer sem kerül kimondásra. Ez az a magtörténet által megjelenített tétel, amelynek kapcsán állásfoglalások születnek, illetve állásfoglalások váratnak el<sup>75</sup>. A megszülető állásfoglalások (ilyen például a tanítóé, Paul D-é, Stamp Paid-é, Sethe-é) között azonban nem leljük nyomát a narrátori állásfoglalásnak, mely azzal a kockázattal jár(hat), hogy (Phelan szóhasználatával) a narratíva „szétesik”. Ez a *Beloved* esetében nem így történik, ami viszont azt is jelenti, hogy Morrison, illetve az „implied author” más módon oldja meg a helyzetet. Nem foglal egyértelműen állást, ám ezzel egyidejűleg és ennek dacára, nem hogy nem hagyja „szétesni” a narratívát, hanem egy egyértelmű állásfoglalásnál jóval kockázatosabb (de véleményem szerint sokkal nagyobb művészi értékkel is bíró) megoldást talál. Ezen megoldás felismeréséhez a narratív-etikai struktúra elemzése látszik a legcélravezetőbb eszköznek.

Stamp Paid beszámolója – különösen annak fényében, hogy az a tanítóét követi – közelebb viszi az olvasót Sethe-hez. Akár úgy is lehet fogalmazni, hogy a három beszámoló – többek között – felfogható akként is, mint egy olyan útvonal három állomása, amely egyre közelebb és közelebb juttatja az olvasót a regény egyik központi nőalakjához, anélkül azonban, hogy bármiféle azonosulásról

---

<sup>74</sup> Sethe szabadsága, melynek a tanító és emberei megjelenése vet véget, pontosan huszonnyolc napig tart.

<sup>75</sup> Az állásfoglalások, mint láttuk és látni is fogjuk még, változatosak. Például: „[Ella] értette Sethe húsz évvel ezelőtti dühét, de reakcióját nem: arról azt gondolta, hogy arrogáns és teljesen rossz irányú volt, Sethe maga pedig túl komplikált. Amikor kiszabadult a börtönből és senkit nem keresett meg és úgy élt, mintha egyedül létezne, Ella is hanyagolta és nem szánt rá időt” (256). Vagy: „Évekkel azelőtt – amikor a 124-es ház étellel volt teli – sok férfi és nő barátja volt: barátok, akikkel meg tudta fájdmát osztani. Aztán már senki sem volt, azóta, mióta a csecsemő szelleme beköltözött a házba – ellenérzésüket pedig a meg nem értettek büszkeségével viszonozta” (96).

beszélhetnénk.<sup>76</sup> Stamp Paid beszámolója ugyanis egyáltalán nem tanúsít egyetértést, még ha azt esetleg meg is lehet kockáztatni, hogy valamiféle megértést viszont igen. Megértést azzal szemben, hogy mi ellen teszi meg egyébként az ő szemében is elborzasztó tettét az elkeseredett anya. Stamp Paid pontosan tudja, hogy a rabszolgalétnél, különösen a szabadság megtapasztalása után, talán még a halál is jobb megoldásnak tűnhet. Mégis: egyrészt van ebben egy feltételezésen alapuló lehetőség, másrészt pedig Sethe nem saját életének vet véget, hanem olyan valakiének, akinek nem feltétlenül lenne ugyanez a véleménye. Ismét nagyon gazdagon értelmezhető kérdéshez értünk ez utóbbi megállapítással. Beloved ugyanis korai halála óta kísértetként van jelen a Bluestone Road 124 lakóinak életében, hogy aztán nem sokkal Paul D felbukkanása után hús-vér alakban is (újra) megjelenjen, annak a fiatal nőnek az alakjában, akire a ház tornáca előtt bukkannak, a mulatságból való visszatérésük után. Beloved viselkedése ugyanis egyértelműen arra enged következtetni, hogy anyját a tizennyolc évvel korábban elkövetett tette miatt gyötri.<sup>77</sup>

Sethe beszámolója az utolsó azok között, amelyek beszámolnak Beloved haláláról. Ez egyben a leghosszabb is és logikusan funkcionál azon folyamatban,

---

<sup>76</sup> A *Beloved* ezen rétegének ily módon való értelmezése arra is lehetőséget teremt, hogy további bizonytalanságunknak adjunk hangot Nussbaum azon tételével szemben, mely egyfajta olvasói azonosulást követel meg, de legalábbis feltételez, fiktív narratívák szereplőivel szemben. Morrison regénye kitűnő példáját nyújtja annak, hogy ezen – amúgy is rendkívül kérdéses – elvárásnak való tudatos meg nem felelés nem hogy nem jelent feltétlenül művészi kudarcot, ellenkezőleg: rendkívül gazdagon értelmezhető narratívát tud létrehozni.

<sup>77</sup> A regénynek ilyen jellegű elemzése külön tanulmányt érdemelne: Morrison rendkívül kifinomult és összetett módon érzékelteti ugyanis, hogy az 1873-ban felbukkanó, magát Belovedként bemutató fiatal nő nem más, mint az 1855-ben anyja által meggyilkolt gyermek „reinkarnációja”, aki fokozatosan ugyan, de annál egyértelműbb módon teszi nyilvánvalóvá Sethe tettét elítélő véleményét. A regényben egyetlen egyszer sem kerül *expressis verbis* kifejezésre, hogy a két személy (az 1855-ből és az 1873-ból megismert Beloved) azonos lenne. A narratíva ebben az esetben is körkörös módon strukturálódik, egyre közelebb és közelebb viszi az olvasót ennek felismeréséhez. Hasonló a helyzet a felnőtt Beloved anyjához fűződő viszonyát illetően. Fokozatosan válik csupán világossá ugyanis, hogy a fiatal nő egyrészt elítéli anyja egykori tettét, másrészt az, hogy ezért gyötri őt, harmadrészt pedig az, hogy mindezt Sethe is felismeri fokozatosan. Felismeri és nem tud megbocsátani önmagának: „Elkezdte észrevenni [ti. Denver], hogy még akkor is, amikor Beloved csendes és álmodozó volt és saját dolgával törődött, Sethe akkor is rákezdett. Magában motyogott, suttogott valamiféle indoklást, valamiféle magyarázatot Beloved számára, arról, hogy milyen is volt és hogyan is történt. Úgy tűnt, Sethe nem igazán akart bocsánatot nyerni; azt akarta, hogy utasíttassék vissza. És ebben Beloved segítségére volt” (252).

melynek során az olvasó egyre közelebbi és közelebbi nézőpontból ismerheti meg a történetet, anélkül azonban, hogy a közelebb kerülés azonosulást jelentene, jelenthetne. A regény narratívája mintegy köröz valami felett, illetve valami körül és Miller következő meglátása alapján ezt általános érvényű megállapításként is kezelhetjük akár. A következőképpen fogalmaz: „A narratívát úgy lehet meghatározni, mint a törvénnyel való végső, közvetlen szembesülés meghatározatlan elhalasztásának eszközét, aminek bekövetkeztetésére [ti. a törvénnyel való szembesülés] pedig végül is a narratíva hivatott [...]. Az ígélet és az ígéletnek való folyamatosan halogatott eleget tevés között a történet maga történik meg” (*The Ethics of Reading* 33). A *Beloved* esetében még csak nem is maga a „történet történik meg”, hanem a róla számot adó beszámoló, az is három, eltérő viszonyulást kiváltó formában.

Amikor saját verzióját adja elő Paul D-nek, Sethe „köröz” a szobában (162).

Körbe-körbe [járt]; kerülgette a dolgot, ahelyett, hogy a lényegre tért volna. [...] Sethe tudta, hogy a körök, amiket leír: a szobában, körülötte [ti. Paul D körül], és az elmondandó körül, nem fognak eltűnni, megmaradnak. Soha nem fog tudni közelebb kerülni hozzá, megvilágítani valaki számára, aki efelől kérdezi. Ha nem értik meg egyből – soha nem lesz képes megmagyarázni. Merthogy az igazság egyszerű volt: nem hosszú mese a végtelen munkáról, a fa ketrecekről, az önzésről, a bokát bénító kötelekről meg az aknákról. Sokkal egyszerűbb: a kertben guggolt és mikor közeledni látta őket és felismerte a tanító kalapját, szárnyak verdesését hallotta. Apró kolibrik bökdösték tűhegyes csőrüket fejkendőjén keresztül a hajába és verdestek szárnyukkal. És ha bármit is gondolt, az az volt, hogy

Nem, Nem. Nemnem. Nemnemnem. Egyszerű. Ő is csak felrepült. Élete minden darabkáját összeszedte, mindenét, ami csak értékes, finom és gyönyörű volt és vitte, húzta-vonta, toltá—keresztül mindenem, el innen, el-ei, oda, ahol nem bánthatják őket. [...] Ahol biztonságban lesznek (162-3).

A biztonságot a halál jelentette. Sethe szeretetből, anyai szeretetből ölt. Ez meg nem bocsátható (lásd a felnőtt Beloved reakcióit), el nem fogadható (lásd Paul D reakcióját), de talán megérthető (lásd Stamp Paid reakcióját). A felfoghatatlant hogyan is lehetne érthetővé tenni?

Felfoghatatlanon természetesen nem csak és kizárólag Sethe ezen tette értendő. Morrison egész művészete az amerikai történelem legfelfoghatatlanabb, traumatikus epizódjáról szól.<sup>78</sup> Egy Margaret Garner nevű fiatal rabszolganő és anyja inkább választja gyermekei számára a halált, semmint a rabszolgaságot. A történet igaz, megtörtént, a korabeli hírforrások is beszámoltak róla annak idején. Morrison erre az esetre építi narratíváját, amikor, ahogy a disszertációban elemzett másik író fogalmaz: „elképzeli az igazságot”. Elképzeli valamit, de nem foglal állást. A történet három különböző formában előadott változata többek között éppen azt mutatja be ugyanis, ami maga a felfoghatatlan. Márpedig a felfoghatatlanról nem tudunk ítélni. Szembesülünk vele, közelebb kerülhetünk hozzá a művészet kivételes eszközei és a képzelet révén, de ítélni – közvetíti Morrison *Belovedja* – nem feltétlenül lehetséges. A regény „narratív-etikai” struktúrájának elemzése sem tudja felmutatni a narrátori, illetve az „implied author” részéről megfogalmazódó etikai értékítéletet. Ellenkezőleg: arra mutat rá, hogy „az etikai értelemben vett felelőtlen cselekedet az lenne, ha azáltal oldanánk fel a

---

<sup>78</sup> Ezt nem csak kritikusai látják így egyöntetűen, hanem maga a művésznő is ezt fogalmazza meg, legutóbb a New York Historical Society „Slavery in New York” programsorozata keretében elmondott beszédében (New York, 2006. március 3.).

problémát, hogy egyértelmű ítéletet hoznánk Sethe tettét illetően" (Phelan 329).

Amellett, hogy a regény „narratív-etikai” struktúrája is ezt látszik erősíteni, a narrátor a következő megállapítást teszi Baby Suggs állásfoglalását illetően: „sem elfogadni, sem elítélni nem volt képes Sethe döntését” (180). Az a Baby Suggs foglalt oly módon állást, hogy nem foglalt állást, aki a regényben a leginkább képviseli a bölcs döntéshozó szerepét és aki, amennyiben az lehetséges és szükséges, mindig állást is foglalt, mindig döntésképes. Newton harmadik, „hermeneutikai-etikai” struktúrája terében tehát, úgy vélem, egy olyasféle olvasói viszonyulás, értelmezés képződik meg a fentiekben vázlatosan és a regénynek csak egy szálát kiemelve elemzett „narratív-etikai” struktúrája alapján, ami az látszik erősíteni, hogy a *Beloved* ezen jellemzője miatt az is a pontosan az ugyanezzel a problémával való termékeny szembesülést fogalmazhatja csak meg. Ez a szembesülés azonban jóval komplexebb értelmezést eredményez, mint bármiféle – egyébként teljesen esetleges – egyértelmű állásfoglalás valaha is eredményezhetne.

A felfoghatatlan, „elmondhatatlan” regényben, illetve a regény megírásának aktusa<sup>79</sup> által való valamiféle megidézése kapcsán elemzi Handley Morrison viszonyát az afrikai (elsősorban nyugat afrikai) kultúra öt [ti. Morrisont] leginkább befolyásoló elemeihez. Ezek egyik legfontosabbika az úgynevezett *nommo*, melynek definícióját úgy adja meg, mint „szavak mágikus hatalmát dolgok létrehozatalában” (677). Fontos tudatosítanunk, hogy ez az afrikai kultúrában<sup>80</sup> szó szerint veendő (ezért is a kiemelés): azt a hitet, meggyőződést jelenti, hogy a

---

<sup>79</sup> Ennek kapcsán érdemes felidézni akár Miller, akár Booth állásfoglalását a tekintetben, hogy milyen etikai jellegű értelmezések adód(hat)nak egy narratívát létrehozó művészi aktus kapcsán. A *Beloved* kapcsán ez különösen így van, két kiemelten fontos tényező miatt is. Egyrészt a regény tematikája miatt, másrészt pedig a megjelenése idején talán a leginkább tomboló „kultúrháború(k)” miatt.

<sup>80</sup> Amikor az afrikai kultúráról beszélek, akkor azt Handley nyomán teszem. Az ő egyik legfontosabb forrása Jahn Jahnheinz 1958-as klasszikusa, a *Mantu: An Outline of Neo-African Culture*.

szavaknak olyan mágikus ereje lehet, amely nem pusztán azt eredményezi, hogy megidéznek jelen nem lévő dolgokat (ami a klasszikus nyugati nyelvfelfogás alapját képezi), hanem létrehozhatnak dolgokat.<sup>81</sup> A *Beloved* esetében, amit Morrison a narratíva szavai által ezek szerint nem pusztán megidéz, hanem létre is hoz, az nem más, mint az afro-amerikai közösség közös múltjának egy szelete (a legfontosabb, máig nehezen túlbecsülhető jelentőségű hatással bíró szelete ráadásul).<sup>82</sup> Az ezen a kapcsolaton (ti. az afrikai hagyomány és Morrison írói stratégiái) alapuló értelmezés nem légből kapott, amint azt a következő Morrison idézet is bizonyítja: „Néha tisztában vagyok azzal, hogy működik az, amit létrehoztam, hogy *nommo* meg lett idézve [...]: hallgatom a regény szereplőinek megnyilvánulásait” („Unspeakable Things” 33).

A *Beloved* (és Morrison egész életműve: szépírói és közszereplői is) a felejtés ellen íródott. Etikai álláspontjának sarokköve a múlt fel- és megidézése, a múlttal való szembesülés, ha tetszik: *nommoban* való hit megtartása. „Ami a történelem során elveszett, azt a Morrison-regény megkísérli feltámasztani – nyelvhasználata által, mely a szót ismét életre kelti; a nyelv által idéz meg valamit, amit az emlékezet már elfelejtett” (Handley 678). E célkitűzés megtestesítője a regénybeli *Beloved*. Alakja azért is sokjelentésű és többértelmű, mert egyrészt megjeleníti ugyan azt, ami az afrikai örökség hagyománya, de azt is, ami elveszett Amerika földjén, amit az amerikai történelem végveszélybe sorolt.<sup>83</sup> *Beloved* hol

---

<sup>81</sup> Ennek alapján kézenfekvőnek tűnne összevetni ezt a felfogást a beszédaktus-elméletekkel, Handley mégsem teszi.

<sup>82</sup> *Beloved* a regény több pontján is olyan emlékeiről ad (töredékes formában) számot, amely emlékek az Afrikából való erőszakos elhurcolásukhoz kapcsolódik, annak is egy archetipikus formájához, amelyről saját, személyes tapasztalata természetesen nem lehet egy, a 19. század közepén született rabszolgálynak. (További rétegeket rak erre még az, hogy az 1855-ben született *Beloved*-ot nem sokkal születése után anyja meg is gyilkolja. Ez a tényező is azt erősíti, hogy *Beloved* alakjában valamiféle archetipikus-közösségi alakot is lássunk.)

<sup>83</sup> A rabszolgatartók azon univerzális gyakorlata tehát, hogy a családokat nem engedték együtt maradni, hogy a gyermekeket elválasztották szüleiktől, hogy ennek eredményeképpen tehát az vált általánossá, hogy még a legközelebbi vérrokonok sem tudtak egymásról, nem voltak tisztában egymás hol- és hogylétével, nagyon is



hús-vér személy, hol látomászerű tünemény; hol látható, hol láthatatlan; hol megtapinthatóan valóságos, hol pusztán nyelvi jelek által megjelenített szövegszerű létező.<sup>84</sup> A regény ekképpen nagyon tudatosan jeleníti meg azt a kettősséget, ami egyrészt köti is Morrison kezét, másrészt viszont lehetőségek széles tárházát is biztosítja számára: az afro-amerikai örökséget.

Azt az örökséget tehát, amely felfoghatatlan és „elmondhatatlan”. Annak a „hatvannál is több milliónak”<sup>85</sup> az örökségét, akiknek oly módon kíván emléket állítani Morrison, hogy *nommo* erejében, mágiájában bízva *létrehozza* múltjukat, de legalábbis annak egy szeletét. A *Beloved* azonban nem afrikai narratíva (még ha sokat is kölcsönöz mind tematikus, mind pedig formai szinten az afrikai kultúrákból), hanem afro-amerikai. Ez azt is jelenti, hogy nem tud, de nem is akar teljes mértékben megfelelni azon „elvárásnak”, hogy maradéktalanul megidézzon valamit, ami egyrészt lesüllyedt a mélybe, másrészt viszont felidézendő és bizonyos értelemben *létrehozandó*. A könyv egész története, mint ahogy *Beloved* alakja is, egyrészt szó szerint veendő, másrészt allegóriaként kezelendő. Nyugati és afrikai hagyomány és világlátás, valóságértelmezés keveredik bennük. Valami elő-elő tűnik, hogy aztán ismét szem elől vesszen. „A 124-es ház mögötti patak mentén [Beloved] lábnyomai hol elő-, hol pedig eltűntek. Annyira ismerősek. Akár gyermek, akár felnőtt próbálja: lába beleillik a nyomba. Ám amint elveszi onnan, eltűnnek – mintha soha senki nem járt volna ott. Lassanként minden nyom elvész”

---

érthetővé válik. Ily módon ugyanis megfosztatott az afro-amerikai közösség minden olyan lehetőségtől, amely elengedhetetlen ahhoz, hogy valódi közösségről, közös múlt és közös hagyományok alapján szerveződő és együtt maradó társadalomról lehessen beszélni. Ha nincs ugyanis meg annak lehetősége, hogy generációról generációra szálljon és így módon életben maradjon a hagyomány, akkor nincs, ami összetarthatná és valódi közösséggé kovácsolhatná emberek csoportját. Ezt tetézte még az a gyakorlat is a rabszolgatartó államokban, hogy a feketék egyáltalán nem járhattak iskolába, nem tanulhattak sem írni, sem olvasni. (Ezért olyan nagy jelentőségű Denver számára a regényben, hogy ő ezt megteheti.) Így válik teljessé az ördögi kör: sem szó- sem pedig írásbeli kultúra nem áll az afro-amerikai közösség számára rendelkezésre.

<sup>84</sup> Nem véletlen természetesen, hogy a regény vége felé alakja látomászerűvé válik és egészen egyszerűen eltűnik, kámforrá változik.

<sup>85</sup> Amint azt a regény sírfelirata [epitaph] tudatja („Sixty Million and more”)

(275). Morrison nyomokat kíván hagyni, kétféle módon is: nyomokat fedez fel és nyomokat hoz létre. A *Beloved* esetén a kettő megkülönböztethetetlen. Nem csupán a nyomok (a nyelvi jelek és az általuk megidézett, illetve létrehozott világ), de az is kérdéssé válik, hogy mi a teendő velük. Ennek legpregnansabb bizonyítéka a regény utolsó két oldalán található, ahol (miután „továbadta” a történetet), a narrátor a következőket mondja: „Ez nem egy továbadandó történet volt. [...] Ez nem egy továbadandó történet volt. [...] Ez nem egy továbadandó történet”.<sup>86</sup>

J. Hillis Miller elméleti és interpretációs belátásai nyomán megállapíthatjuk, hogy, amint Yung-Hsing Wu fogalmaz „Doing Things with Ethics: *Beloved*, *Sula*, and the Reading of Judgment” című esszéjében „a *Beloved* és a *Sula* olyasfajta etikát közvetít [...], amely sem nem eszköz, sem nem cél egy probléma megoldásában, hanem *olvasási probléma*<sup>87</sup>. Annak megállapítása is megkockáztatható, hogy [a két regény] sokkal inkább közvetíti az etikát olvasási problémaként, semmint meghatározó döntéseket hozó szubjektumok problémájaként” (782). *Olasvasási problémán* értelmezési problémát érve: azt tehát, hogy a narratíva, azon nyilvánvaló – annak reprezentatív szintjén – jelenlévő etikai komponense *nem* a legjelentősebb etikai jellegű összetevője a regénynek. Azon a szinten ez nem más és nem több, mint „meghatározó döntéseket hozó szubjektumok problémája”. Wu Homi Bhabha és Drucilla Cornell nyomán arról ír, hogy a *Beloved* esetében a narratíva nem pusztán megjelenít etikaiként (is) értelmezhető, értelmezendő eseményeket, hanem maga hoz létre, képez meg egy

---

<sup>86</sup> A könyv ezen passzusára (is) utal Cunningham, amikor a következőket írja: „Ha együttérző módon figyelünk, akkor felismerjük, hogy Sethe vigaszért, megnyugvásért és lelki békéért folytatott ádáz küzdelme mennyi mindent is taníthat nekünk morális értelemben vett esendőségünkről. Terhei nem a mieink, de története alapvetően *emberi* történet: egy olyan világban kell megtalálnia útját, mely szörnyű veszteségekkel és katasztrófális konfliktusokkal terhes. Túlélése mindannyiunkhoz szól; ez egy továbadandó történet” (140).

<sup>87</sup> Kiemelés tőlem.

önálló, bizonyos értelemben teljes mértékben unikális és autonóm etikai szférát<sup>88</sup>. Performatív nyelvi aktusként is értelmezhető ilyen értelemben tehát, hasonlóan Miller (de Manra alapozó) már ismertetett felfogásához, illetve szintén hasonlóan A. Z. Newton (Levinast is idéző) „narratív etika”-felfogásához.

Mi teremti meg tehát és hogyan jellemezhető a fent említett „unikális és autonóm etikai szféra”? Alapvetően két tényező említhető az első kérdés megválaszolásának kísérlete folyamán. Egyrészt a narratíva maga, különösképpen annak newtoni, „narratív-etikai” értelmében. Mint láthattuk azonban a fejezet első részében, a narratíva megformáltságának milyensége mintegy „felfüggeszti”, lehetetlenné teszi egyértelmű (etikai) állásfoglalás kialakítását. Ez azonban nem jelenti azt, hogy nem is képződik meg valamiféle etikai „alapzat”. Úgy vélem, éppen ez az a jellemzője Morrison regényének, amely azt kiemelkedő jelentőségűvé teszi. Valamiféle meghatározhatatlan, ám egyértelműen jelenlévővel van dolgunk. Olyasvalamivel, mint amilyen a regénybeli Beloved alakja. Ilyen értelemben Beloved testesíti meg a regényvilág etikai alapzatát. Nem pusztán annak révén, hogy alakja és története köré épül a körkörös jellegű, a magtörténethez vissza-visszatérő, attól elszakadni nem képes történetmesélés, hanem annak révén is, hogy mit jelenít(het) meg alakja a regény „sírfelirata” tükrében. A „sírfelirat” ugyanis bizonyos értelemben kivezet, túlmutat a fikatív narratíva akár zártnak is nevezhető világán. A fikatív a nem fikatívval a „hatvan milliónál is több” köti egyértelműen össze. A regényvilág a történelem világával kapcsolódik ily módon össze és annak jelenléte biztosítja a regény mégoly eluzív, ám egyértelműen jelenlévő etikai alapzatát. Amennyiben úgy értelmezzük a regény központi jelentőségű, minden egyebet e köré csoportosító

---

<sup>88</sup> „Az irodalmi etikai [literary ethics] a regény azon képességéből meríti erejét, mely lehetővé teszi azt, hogy megtegye, amit mond [to do what it says]” (784).

eseményét, mint ami a rabszolgaság intézményének leglényegét hivatott megidézni (Morrison szóhasználatát idézve: „rememoration”), akkor különösképpen indokoltnak fog tűnni az eddigi gondolatmenet azon észrevétele, amely amellet érvel, hogy nem feltétlenül fogalmazható meg egyértelmű etikai állásfoglalás Sethe tettét, illetve Beloved alakját illetően.

Az „egyértelmű etikai állásfoglalás” azonban legalább két értelemben is felfogható ebben a kontextusban. Az első jelentése a regény által megteremtett fiktív világra vonatkozik, arra tehát, hogy nem válik egyértelművé a szerzői állásfoglalás, amiről az eddigiekben részletesen is szó esett. A másik jelentés viszont a newtoni értelemben véve és szóhasználattal élve a „hermeneutikai etikai struktúra” terében képződik, azaz az olvasói/értelmezői tevékenység eredménye. Ennek kapcsán érdekes polémiát folytat Wu Bhabhaval. Utóbbi *The Location of Culture* című könyve Morrison regényének szentelt elemzése Wu szerint arra a következtetésre jut, miszerint „Sethe tette egyértelműen etikátlan, mégis felül tud emelkedni ezen az ítéleten, amiatt, hogy a tett alapvető motivációja egy univerzális emberi érték: a szeretet. Következésképpen, Sethe tette ugyan egyértelműen etikátlan, ám amiatt, hogy a tett révén felidéződik a történelem, a gyermekgyilkosság mégis etikai tette válik” (793). Hogyan lehetséges ez? – vetődik fel az első kérdés, amit nyomban követhet egy második is, jelesül az, hogy vajon feltétlenül állást kell-e foglalnia ebben az esetben az olvasónak/értelmezőnek. Kicsit módosítva az utóbbit: állást *tud-e* egyértelműen foglalni az olvasó/értelmező? Mint Bhabha példája mutatja, igen. Tanulságos mégis felidézni, mivel tudja állásfoglalását alátámasztani. Gondolatmenete azt a sémát követi, mely szerint „a rabszolga anya saját személyiségének tulajdonát nyeri vissza a gyermek jelenléte által” (idézi Wu 793). Ez azonban csak abban az

esetben állja meg a helyét (ha egyáltalán megállja), ha a történelem felidézése nem pusztán a „hermeneutikai-etikai” regénystruktúra, hanem a „narratív-etikai” struktúra terében is tetten érhető. Ebben az esetben a történelmi tudás (létrehozása/felidézése) mint *cél* teszi azt lehetővé, hogy Bhabha „felmentse”, sőt „ünnepelje/üdvözölje” Sethe tettét (793). Ez azonban két okból kifolyólag is kérdéses, de legalábbis feltételekhez kötött. Az egyik az, hogy a történelem meg- illetve felidézése mennyiben tekinthető a regény *célj*ának, a másik pedig a gyermek *jelenlétét* illeti.

A Miller-fejezetben ejtettem szót a Melville-novella kapcsán tett megállapításáról, mely szerint „holtteste nem jelenlétét, hanem örökérvényű hiányát [mutatja]” (*Versions of Pygmalion* 172). Hasonló a kísértet „szerepe”, lehetséges jelentése a *Woman Warrior*ban is. Jelenlétük valaminek a hiányára mutat. Beloved alakja esetében a hiány egyrészt természetesen a meggyilkolt gyermekre, annak hiányára utal, másrészt pedig utalhat (Bhabha és mások elemzéseivel egyetértve) a(z afro-amerikai) történelemre. Arra a történelemre, amely valóban szinte kísértetként van jelen az amerikai kollektív tudatban.

Sethe Beloved bocsánatát keresi, annak tudatában, hogy ez egyrészt nem lehetséges, másrészt pedig, még ha az is lenne, nem fogadhatná el ezt a bocsánatot. Pontosabb talán úgy fogalmazni, hogy amit felajánl, az „egy bűn nélküli vallomás [...] mivel Sethe számára a bűnbocsánat nem rejtheti/feledtetheti azt, hogy tette indokolt volt” (Terry Otten, idézi Wu 803). Érzelmei és tette inkompatibilisek egymással, akárcsak a tett esetleges magyarázata (ld. pl. Bhabha) és maga a tett. A magyarázat-keresés (ami aztán egyértelmű etikai állásfoglaláshoz vezet) abban is hibázhat, hogy nem veszi figyelembe a regény befejezését. A történet vége ugyanis az, hogy a közösség elfelejti Belovedot. Arra

hívja fel a regény befejezése a figyelmet, hogy a felejtés szükséges és jótékony hatású (274); sokszor a túlélést teszi lehetővé, annak előfeltétele. Az emlékezés fontos lehet ugyan, de közvetlensége veszélyeket is hordozhat. Emlékezés és felejtés közti választás így tehát, a fentiek tükrében, etikai választásként is értelmezhető, olyan választásként, amely nem egyszerre és mindenkorra ad választ, hanem folyamatosan követeli meg azt, hogy jelen legyen, hogy jelenléte által tudatosítsa az eldönthetetlenséget.

## Összegzés

Az *Introducing Criticism at the 21st Century* című, 2002-ben megjelent kötet tucatnyinál is több, nagyrészt új vagy jelentősen megújult, korábban is létező kritikai iskolát mutat be. Ismerteti többek között a diaszpóra-, a gender és transgender, a káosz-, a trauma-, az öko-, a cyber-, valamint az (im)materiális kritikát. A bemutatott iskolák egyike az etikai kritikáé. Azé a műértelmező irányzaté, amely látványos és sok tekintetben drámai változásokon keresztülmenve, a 20. század utolsó egy-két évtizedében az egyik meghatározó kritikai iskolaként került (ismét) az irodalomtudományi kutatások homlokterébe. Évszázados hagyománnyal a háta mögött ilyen jellegű megújulásra az etikai kritikán kívül talán csak a hermeneutikai műértelmezés volt képes az 1960-as években.

Az amerikai irodalomtudomány (de legalábbis annak humanista vonulata) *doyen*jeként nagyon pontosan érzékelt az effajta elmélet és kritikai gyakorlat (újbóli) színrelépésének jelentőségét Wayne C. Booth. A következőképpen fogalmaz 1988-ban:

Többé már nem színlelhetjük, hogy az etikai kritika *passé* lenne. Mindenütt gyakorolják, sokszor másnak mutatva, sokszor büntudattal és gyakran rosszul: részben azért, mert ez a legnehezebben művelhető kritikai gyakorlat, részben viszont amiatt, mert olyan kevés szót ejtünk arról, hogy miért fontos, milyen célokat szolgál, és hogyan lehet jól csinálni (19).

Az 1980-as évek közepétől alig tapasztalható gyorsasággal ívelt fel az etikai kritika karrierje. A posztstrukturalista iskolák (bizonyos értelmezések szerint pusztán látszólagos) kezdeti elutasító magatartása is átadta helyét az ezirányú érdeklődésnek, aminek talán legmeggyőzőbb – ám több értelmező szemében paradox – megnyilvánulása a dekonstrukció „etikai fordulata” volt. Jóformán tizenöt év sem telik el és az új évezred első éveiben már áttekintő-összegző munkák látnak napvilágot. Ilyenek például a *The Turn to Ethics* (2000), a *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory* (2001) és a *Between Ethics and Aesthetics: Loosening the Boundaries* (2002) című kötetek. Vannak olyan irodalomtudósok is, akiket hitvallásszerű nyilatkozatra ragadtat a fordulat – vélt vagy valós – jelentősége:

Hiszem, hogy szövegek szoros olvasata – mind szerzői, mind az annak ellenszegülő perspektívából – képessé tesz bennünket arra, hogy tisztábban lássunk. Hiszek a szövegek és az emberi életek olvasata között meglévő folytonosságban. Hiszem, hogy a kritikai gondolkodás gyakorlata – nem kizárólag az irodalomkritikaié – tanítható nyelvorientációjú értelmezés segítségével. Hiszek az esztétikaiban. Hiszem, hogy képesek vagyunk imaginárius világokba belépni és arra, hogy ezáltal tanuljunk. Arisztotelészt követve pedig hiszem, hogy az esztétikai, az etikai és a politikai egymástól elválaszthatatlanok (Schwarz 9).

A disszertáció szerényebb állásfoglalásra készíti íróját, mégis remélem, hogy a következő eredményeket elkönnyelhetjük:



(1) A posztmodern kor etikája a baumani „szakadék” imaginárius terében jön létre; a kortárs irodalomtudomány etikai vonulatának vizsgálata is e virtuális térben írható le és értelmezhető tehát a leggyümölcsözőbben.

(2) Sikerült irodalomelmélet- és irodalomkritika-történeti keretbe foglalva bemutatnom, hogy miért és hogyan hozható kapcsolatba irodalom és etika.

(3) A dekonstruktív kritikus, Miller és a neo-arisztotelianus, újhumanista filozófus, Nussbaum ezirányú munkásságát törekedtem összehasonlító módon bemutatni és értékelni. Erre eddig egyedül Robert Eaglestone tett kísérletet, de véleményem szerint a fent említetteknek nálam jóval reduktívabb és szelektívebb, sőt, bizonyos esetekben elfogult olvasata alapján.

(4) Három jelentős (egymástól nagyon eltérő jellegű) amerikai regényt értelmeztem az etikai kritika belátásai alapján. Elemzéseim így egy többretegű, egy „nem narratív” és egy „koncentrikus” narratíva etikai fókuszú olvasataiként értelmezhetőek.

(5) A nussbaumi etikai kritika *pandanjaként* (az esztétikai etizálása) bemutatom, hogy a *Less Than Zero* narratívája miért értelmezhető többek között úgy is, mint ami az etikai esztétizálódásának irányába mutat, és ez hogyan kapcsolható a pragmatista esztétika amerikai hagyományának „reinkarnációjaként” is felfogható shustermani „szomaesztetikához”.

(6) Miller ezirányú munkásságát feldolgozva bemutatom és bírálok az általa létrehozott úgynevezett textualitásra-nyelviségre alapozott etikát.

(7) A Kingston-regény kapcsán bemutatok egy textualitáson, narratíván alapuló identitáskeresési, illetve -teremtési modellt, amely akár

általánosítható következtetésnek is tekinthető bizonyos alkotók és alkotások csoportjával kapcsolatban.

(8) A *Less Than Zero* elemzése folyamán egy minimálesztétikában megtestesülő minimáletikát tárok fel.

(9) Morrison *Beloved*-ja kapcsán, a newtoni „etikai struktúrák” különbözőségére építve bemutatom, hogy a „narratív-etikai” struktúra milyen értelmezési lehetőségeket hoz játékba.

## Bibliográfia

Abádi Nagy Zoltán. *Az amerikai minimalista próza*. Budapest: Argumentum, 1994.

---. "Everyday Values and Contemporary American Minimalist Fiction." *Values in American Society*. Szerk. Frank Tibor. Budapest: Eötvös UP, 1995. 197-212.

Adamson, Jane, Richard Freadman és David Parker, szerk. *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

Allen, Paula Gunn. „Kochinnenako in Academe: Three Approaches to Interpreting a Keres Indian Tale.” *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Szerk. Vincent B. Leitch et al. New York: Norton, 2001. 2108-26.

Almási Miklós. *Anti-esztétika: Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest: T–Twins, 1992.

---. „Sade márki és szerencsétlen öröksége I.” *Magyar Filozófiai Szemle* 15.5-6 (1971): 637-60.

---. „Sade márki és szerencsétlen öröksége II.” *Magyar Filozófiai Szemle* 16.1 (1972): 82-102.

Amerika, Mark, és Alexander Laurence. "Interview with Bret Easton Ellis." Online. Internet. 29 Sept. 2000. Available <http://www.altx.com/interviews/bret.easton.ellis.html>

Arisztotelész. *Poétika*. Budapest: PannonKlett, 1997.

Armstrong, Nancy, „Why Daughters Die: The Racial Logic of American Sentimentalism.” *The Yale Journal of Criticism* 7.2 (1994) 1-24.

Asensi, Manuel. *J. Hillis Miller; or, Boustrophedonic Reading*. Stanford: Stanford UP, 1999.

- Atlas, James. *The Battle of the Books: The Curriculum Debate in America*. New York: Norton, 1990.
- Auster, Paul. *Az illúziók könyve [The Book of Illusions]*. Ford. Pék Zoltán. Budapest: Európa, 2003.
- "Barnes and Noble Chat Transcript." Online. Internet. 29. Sept. 2000. Available <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat2.html>
- Battersby, Eileen. „From the Moral Low-ground: Interview with Bret Easton Ellis.” *The Irish Times* 25 Feb. 1999. Online. Internet. 13 Aug. 2002. Available <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/irish2-99.html>
- Bauman, Zygmunt. *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*. Oxford: Blackwell, 1995.
- . *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell, 1994.
- . *Postmodernity and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Baumgarten, Alexander. *Esztétika*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest: Atlantisz, 1999.
- Beattie, Ann. "Learning to Fall." *The Burning House: Short Stories*. New York: Random House, 1979. 3-15.
- Begum, Khani. „Confirming the Place of 'The Other': Gender and Ethnic Identity in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*." *New Perspectives on Women and Comedy*. Szerk. Regina Barreca. Philadelphia: Gordon and Breach, 1992. 143- 56.
- Benhabib, Seyla. *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Berman, Jessica. „No Consensus on Ethics: New Work in Ethical Criticism.”

Recenzió Geoffrey Galt Harpham *Shadows of Ethics: Criticism and the Just Society*éről és Jeffrey T. Nealon *Alterity Politics: Ethics and Performative Subjectivity*éről. *Modern Fiction Studies* 46.4 (2000): 941-8.

Blair, Barbara. „Textual Expressions of the Search for Cultural Identity.” *American Studies in Scandinavia* 27.1 (1995): 48-63.

Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*. New York: Simon and Schuster, 1987.

Bloom, Harold, szerk. *Deconstruction and Criticism*. New York: Seabury, 1979.

---. "An Elegy for the Canon." *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead Books, 1994. 15-39.

Bocsor Péter és Medgyes Tamás. „Az amerikai minimalizmus.” *Helikon* 49.1-2 (2003): 3-13.

Bókay Antal. *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Budapest: Osiris, 1997.

Booth, Wayne C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: U of California P, 1988.

---. "Why Banning Ethical Criticism Is a Serious Mistake." *Philosophy and Literature* 22.2 (1998): 366-93.

Böhm Gábor, szerk. *Másodfokon: Írások Esterházy Péter Harmonia Caelestis és Javított kiadás című műveiről*. Budapest: Kijárat, 2003.

Bredella, Lothar. "Aesthetics and Ethics: Incommensurable, Identical, or Conflicting?" *Hoffmann and Hornung* 29-53.

Brennan, Timothy. *Wars of Position: The Cultural Politics of Left and Right*. New York: Columbia UP, 2005.

- Brown, Beverly. "Kant for the Eighties: Comments on Miller's 'The Search for Grounds in Literary Studies'." *Oxford Literary Review* 9.1-2 (1987): 137-45.
- Buell, Lawrence. "Introduction: In Pursuit of Ethics." *PMLA* 114.1 (1999): 7-19.
- Butler, Judith. *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia UP, 2002.
- . *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham UP, 2005.
- Carton, Evan és Gerald Graff. „Criticism Since 1940." *The Cambridge History of American Literature*. Szerk. Sacvan Bercovitch. Vol. 8. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 261-471.
- Chavkin, Allan, szerk. *Conversations with J. Gardner*. Jackson: UP of Mississippi, 1990.
- Christian, Barbara. „Beloved, She's Ours." *Narrative* 5 (1997): 36-49.
- Clarke, Jaime. "An Interview with Bret Easton Ellis." Online. Internet. 29 Sept. 2000. Available <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>
- Critchley, Simon. *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Oxford: Blackwell, 1992.
- Cunningham, Anthony. *The Heart of What Matters: The Role for Literature in Moral Philosophy*. Berkely: U of California P, 2001.
- Davis, Todd F. és Kenneth Womack, szerk. *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Charlottesville: UP of Virginia, 2001.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Dewey, John. *Art As Experience*. 1934. n. p. : Perigee Books, 1980.
- D'haen, Theo. "The Return of the Repressed: Ethics and Aesthetics in

- Postmodern American Fiction of the 80s." Hoffmann and Hornung 195-209.
- Diamond, Cora. "Martha Nussbaum and the Need for Novels." Adamson, Freadman, and Parker 39-64.
- Didion, Joan. *Play It As It Lays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970.
- Dreiser, Theodore. *Sister Carrie*. 1900. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1981.
- Edelstein, Marilyn. "Ethics and Contemporary American Literature: Revisiting the Controversy over J. Gardner's *On Moral Fiction*." *Pacific—Coast—Philology* 31.1 (1996): 40-53.
- Eaglestone, Robert. *Ethical Criticism: Reading After Levinas*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1997.
- Eldridge, Richard. „'Reading for Life': Martha C. Nussbaum on Philosophy and Literature." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* Third Series, 2.1 (1992): 187-97.
- Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. 1991. London: Picador, 1992.
- . *Glamorama*. London: Picador, 1999.
- . *Nullánál is kevesebb* [Less Than Zero]. 1985. Ford. M. Nagy Miklós. Budapest: Európa, 1999.
- Esterházy Péter. *Harmonia Caelestis*. Budapest: Magvető, 2000.
- . *Javított kiadás*. Budapest: Magvető, 2002.
- Flannagan, Roy C. „Bret Easton Ellis," *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 292. *Twenty-First-Century American Novelists*. Szerk. Lisa Abney és Suzanne Disherson-Green, CD-ROM, Gale, 2004.
- Freese, Peter. *"America": Dream or Nightmare?; Reflections on a Composite Image*. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1990.
- . "Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*: Entropy in the 'MTV Novel'?" *Modes of*

- Narrative: Approaches to American, Canadian and British Fiction*. Szerk. Reingard M. Nischik és Barbara Korte. Würzburg: Königshausen & Neuman, 1990. 68-87.
- Fukuyama, Francis. *A nagy szétbomlás: Az emberi természet és a társadalmi rend újjászervezése* [The Great Disruption: Human Nature and the Reconstitution of Social Order]. 1999. Ford. M. Nagy Miklós. Budapest: Európa, 2000.
- Garber, Marjorie, B. Hanssen, és R. Walkowitz, szerk. *The Turn to Ethics*. New York: Routledge, 2000.
- Gardiner, Patrick. "Professor Nussbaum on *The Golden Bowl*." *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 15.1 (1983): 179-208.
- Gardner, John. *On Moral Fiction*. New York: Basic Books, 1978.
- , és William Gass. "A Debate on Fiction." *New Republic* 10 Mar. 1979: 25-33.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ford. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell UP, 1988.
- Glowacka, Dorota, és Stephen Boos, szerk. *Between Ethics and Aesthetics: Loosening the Boundaries*. Albany, 2002.
- Goldberg, Samuel L. *Agents and Lives: Moral Thinking in Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Goldman, Marlene. „Naming the Unspeakable: The Mapping of Female Identity in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*." *International Women's Writing: New Landscapes of Identity*. Szerk. Anne E. Brown és Marjanne E. Goozé. Westport: Greenwood P, 1995. 223-32.
- Gordon, Paul. "Lord Jim, Paul de Man, and the Debate between Deconstructive



- and Humanistic Criticism." *Literature—Interpretation—Theory* 9.1 (1998): 65-84.
- Göbel, Walter. "Modelling J. Hillis Miller: Slippage of Identity or Continuity in Flux?" *Anglistik: Mitteilungen des Verbandes Deutscher Anglisten* 6.1 (1995): 103-114.
- Hall, Ronald L. *The Human Embrace: The Love of Philosophy and the Philosophy of Love. Kierkegaard, Cavell, Nussbaum*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 2000.
- Handley, William R. „The House a Ghost Built: *Nommo*, Allegory and the Ethics of Reading in Toni Morrison's *Beloved*." *Contemporary Literature* 36.4 (1995): 676-701.
- Harpham, Geoffrey Galt. „Ethics." *Critical Terms for Literary Study*. Szerk. Frank Lentricchia és Thomas McLaughlin. Chicago: U of Chicago P, 1995. 387-405.
- . "Ethics and Literary Criticism." *The Cambridge History of Literary Criticism*. Szerk. C. Knellwolf és C. Norris. Vol. 9. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 371-85.
- . "Language, History, and Ethics." *Raritan* 7.1 (1987): 126-46.
- Harter, Deborah A. Rev. of *Versions of Pygmalion*, by J. Hillis Miller. *Comparative Literature Studies* 29.3 (1992): 334-8.
- Hartman, Geoffrey. Preface. *Deconstruction and Criticism*. Szerk. Harold Bloom. New York: Seabury, 1979. vii-ix.
- Heller Ágnes. *Általános etika*. Budapest: Cserépfalvi, 1994.
- Hemingway, Ernest. *The Sun Also Rises*. 1926. London: Arrow Books, 1994.

- Heusser, Martin. „Introduction.” J. Hillis Miller. *Hawthorne and History: Defacing It*. Cambridge: Basil Blackwell, 1991. 1-24.
- Hirsch, E. D. *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*. Boston: Houghton Mifflin, 1987.
- Hirsch, Marianne. „Maternity and Rememory: Toni Morrison’s *Beloved*.” *Representations of Motherhood*. Ed. Donna Bassin, Margaret Honey, and Meryle Mahrer Kaplan. New Haven: Yale UP, 1994. 92-110.
- Hoffmann, Gerhard, és Alfred Hornung, szerk. *Ethics and Aesthetics: The Moral Turn of Postmodernism*. Heidelberg: Winter, 1996.
- Hornung, Alfred. “Ethnic Fiction and Survival Ethics: Toni Morrison, Louise Erdrich, David H. Hwang.” Hoffmann and Hornung 209-21.
- Horton, John. “Life, Literature and Ethical Theory: Nussbaum on the Role of Literary Imagination in Ethical Thought.” *Literature and the Political Imagination*. Szerk. John Horton és A. Baumeister. London: Routledge, 1996. 70-97.
- Jahnheinz, Jahn. *Mantu: An Outline of Neo-African Culture*. 1958. Ford. Marjorie Grene. London: Faber, 1961.
- Jameson, Fredric. „Postmodernism and Consumer Society.” *Studying Culture: An Introductory Reader*. Szerk. Ann Gray és Jim McGuigan. London: Edward Arnold, 1993. 192-205.
- Juhasz, Suzanne. „Narrative Technique & Female Identity.” *Contemporary American Women Writers: Narrative Strategies*. Szerk. Catherine Rainwater és William J. Scheick. Lexington: UP of Kentucky, 1985. 173-89.
- Kant, Immanuel. *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése* [Metaphysical Foundations of Morals]. 1785. Budapest: Raabe Klett, 1998.

Kieran, Matthew. "In Defence of the Ethical Evaluation of Narrative Art." *British Journal of Aesthetics* 41.1 (2001): 26-38.

Kingston, Maxine Hong. „Cultural Mis-Readings by American Reviewers." *Asian and Western Writers in Dialogue: New Cultural Identities*. Szerk. Guy Amirthanayagam. London: MacMillan, 1982. 55-65.

---. "Maxine Hong Kingston—Writer" interview with Bill Moyers, *Bill Moyers. A World of Ideas II*, ed. Andie Tucher. New York: Doubleday, 1990.

---. *The Woman Warrior*. 1976. New York: Random, 1989.

Kis János: *A politika mint erkölcsi probléma*. Budapest: Élet és Irodalom, 2004.

Kiss Attila Atilla. „A szerző tevé: avagy az ideológiai púp." *Literatura* 1997.4: 358-67.

Klein, Joshua. "Bret Easton Ellis: American Psycho?" *The Onion*. Online. Internet. 29 Sept. 2000. Available <http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>

Kunow, Rüdiger. "The Return of Historical Narratives in Contemporary American Culture." Hoffmann and Hornung 255-75.

Leitch, Vincent B. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. New York: Columbia UP, 1988.

---. *Theory Matters*. New York: Routledge, 2003.

Li, David Leiwei. "The Naming of a Chinese American 'I': Cross-Cultural Sign/ifications in *The Woman Warrior*." *Criticism* 30.4 (1988): 497-515.

Loesberg, Jonathan. "From Victorian Consciousness to an Ethics of Reading: The Criticism of J. Hillis Miller." *Victorian Studies* 37.1 (1993): 99-121.

MacIntyre, Alasdair. *Az erény nyomában: Erkölcselméleti tanulmány* [After Virtue:

- A Study in Moral Theory]. 1981. Ford. Bíróné Kaszás Éva. Budapest: Osiris, 1999.
- . *A Short History of Ethics: A History of Moral Philosophy from the Homeric Age to the Twentieth Century*. 1989. London: Routledge, 1998.
- Marcuse, Herbert. *Negations: Essays in Critical Theory*. n. p.: Beacon Press, 1968.
- Michaels, Walter Benn. *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century*. Berkeley: U of California Press, 1988.
- Miller, J. Hillis. *Charles Dickens: The World of His Novels*. Cambridge: Harvard UP, 1958.
- . "The Critic As Host." *Deconstruction and Criticism*. Szerk. Harold Bloom. New York: Seabury, 1979. 217-53.
- . *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*. London: Oxford UP, 1963.
- . "The Ethics of Hypertext." *Diacritics* 25.5 (1995): 27-39.
- . *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. New York: Columbia UP, 1987.
- . "The Ethics of Reading: Vast Gaps and Parting Hours." *American Criticism in the Poststructuralist Age*. Szerk. Ira Konigsberg. Ann Arbor: U of Michigan P, 1981. 19-41.
- . *The Form of Victorian Fiction: Thackeray, Dickens, Trollope, George Eliot, Meredith and Hardy*. Notre Dame: U of Notre Dame, 1968.
- . *Hawthorne and History: Defacing It*. Cambridge: Basil Blackwell, 1991.
- . "Narrative." *Critical Terms for Literary Study*. Szerk. Frank Lentricchia és Thomas McLaughlin. Chicago: U of Chicago P, 1990. 66-79.

- . *On Literature*. New York: Routledge, 2002.
- . "Presidential Address 1986: The Triumph of Theory, the Resistance to Reading and the Question of the Material Base." *PMLA* 102 (1987): 281-91.
- . "The Search for Grounds in Literary Study." *Rhetoric and Form: Deconstruction at Yale*. Szerk. Robert Con Davis és Ronald Schleifer. Norman: U of Oklahoma P, 1985. 19-36.
- . Személyes interjú. 2001. június 5.
- . *Thomas Hardy: Distance and Desire*. London: Oxford UP, 1970.
- . *Versions of Pygmalion*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- Miller, Margaret. „Threads of Identity in Maxine Hong Kingston's *Woman Warrior*." *Biography* 6.1 (1983): 13-33.
- Moglen, Helene. „Redeeming History: Toni Morrison's *Beloved*." *Subjects in Black and White: Race, Psychoanalysis, Feminism*. Ed. Elizabeth Abel, Barbara Christian, and Moglen. Berkeley: U of California P, 1997. 201-20.
- Mohanty, Satya P. „Can Our Values Be Objective? On Ethics, Aesthetics, and Progressive Politics." *New Literary History* 32.4 (2001): 803-33.
- . *Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics*. Ithaca: Cornell UP, 1997.
- Moreland, Richard C. „'He Wants to Put His Story Next to Hers': Putting Twain's Story Next to Hers in Morrison's *Beloved*." *Modern Fiction Studies* 39.3-4 (1993): 501-25.
- Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Plume, 1987.
- . „Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American

Literature." *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Szerk. Angelyn Mitchell. Durham: Duke UP, 1994. 368-98.

Moser, Paul K. és Thomas L. Carson, szerk. *Moral Relativism: A Reader*. New York: Oxford UP, 2001.

Mylan, Sheryl A. „The Mother As Other: Orientalism in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*." *Women of Color. Mother-Daughter Relationships in 20th Century Literature*. Szerk. Elizabeth Brown-Guillory. Austin: U of Texas P, 1996. 132-50.

Nagel, Thomas. *Mortal Questions*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

---. *Other Minds: Critical Essays 1969-1994*. New York: Oxford UP, 1995.

---. *The View From Nowhere*. New York: Oxford UP, 1989.

Newton, Adam Zachary. *Narrative Ethics*. Cambridge: Harvard UP, 1995.

---. „Versions of Ethics; Or, The SARL of Criticism: Sonority, Arrogation, Letting-Be." *American Literary History* 13.3 (2001): 603-37.

Nissen, Axel. "Form Matters: Toni Morrison's *Sula* and the Ethics of Narrative." *Contemporary Literature* 40.2 (1999): 263-85.

Norris, Christopher. „Aesthetic Ideology and the Ethics of Reading: Miller and de Man." *Paul de Man: Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*. New York: Routledge, 1998. 102-24.

Nussbaum, Martha C. "Aristotle in the Workplace." Interjú Michael Malone-nal. *A Parliament of Minds: Philosophy for a New Millennium*. Szerk. Micheal Tobias, J. Patrick Fitzgerald és David Rothenberg. Albany: State U of New York P, 2000. 30-45.

---. *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*.

Cambridge: Harvard UP, 1997.

---. "Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism." *Philosophy and Literature* 22.2 (1998): 343-65.

---. "Literature and Ethics." *Encyclopedia of Ethics*. Szerk. Lawrence C. Becker. New York: Garland, 1992. 728-31.

---. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford UP, 1990.

---. "Non-Relative Virtues." Moser és Carson 199-225.

---. "Our Pasts, Ourselves." Rev. of *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, by Charles Taylor. *New Republic* 9 Apr. 1990: 27-34.

---. "Poetic Justice: A Reply to Nancy Sherman." *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 2 (1994): 220-38.

---. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.

---. "Reply to Richard Eldridge." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* Third Series, 2.1 (1992): 198-207.

Olson, Gary A., szerk. *Philosophy, Rhetoric, Literary Criticism: (Inter)views*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1994.

Pan, David. "Wishing for More." *Telos* 76 (1988): 143-54.

Parker, David. *Ethics, Theory and the Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

---. „Introduction: The Turn to Ethics in the 1990s." *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*. Szerk. Jane Adamson, Richard Freadman és David Parker. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 1-17.

Patell, Cyrus R. K. „Emergent Literatures." *The Cambridge History of American*

- Literature*. Szerk. Sacvan Bercovitch. Vol. 7. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 539-716.
- Pérez-Torres, Rafael. „Screen Play and Inscription: Narrative Strategies in Four Post-1960s Novels” Diss. Stanford U, 1989.
- Phelan, James. „Sethe’s Choice: *Beloved* and the Ethics of Reading.” *Style* 32.2 (1998): 318-33.
- Posner, Richard A. "Against Ethical Criticism." *Philosophy and Literature* 21.1 (1997): 1-27.
- . "Against Ethical Criticism: Part Two." *Philosophy and Literature* 22.2 (1998): 394-412.
- Pyle, Andrew, szerk. *Key Philosophers in Conversation: The Cogito Interviews*. London: Routledge, 1999.
- Rainsford, D., és T. Woods, szerk. *Critical Ethics: Text, Theory and Responsibility*. Basingstoke: Macmillan, 1999.
- Rickman, H. P. "Making a Mess of Kant." *Philosophy and Literature* 15.2 (1991): 275-85.
- Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- . *Time and Narrative*. Chicago: U of Chicago P, 1985.
- Sahlin, Nicki. "'But This Road Doesn't Go Anywhere': The Existential Dilemma in *Less Than Zero*." *Critique* 33.1 (1991): 23-42.
- Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. 1951. Harmondsworth: Penguin, 1962.
- Salusinszky, Imre. *Criticism in Society*. New York: Methuen, 1987.
- Schjeldahl, Peter. „Bare Minimal: Views from New York and Los Angeles.” *New Yorker* 3 May 2004: 108-9.
- Scholes, Robert. "The Pathos of Deconstruction." Rev. of *The Ethics of Reading*,



- by J. Hillis Miller. *Novel* 22.2 (1989): 223-7.
- . *Protocols of Reading*. New Haven: Yale UP, 1989.
- Schueller, Malini. "Questioning Race and Gender Definitions: Dialogic Subversions in *The Woman Warrior*." *Criticism* 31.4 (1989): 421-37.
- Schumacher, Michael. „Interjú Bret Easton Ellissel.” Ford. Sággy Miklós. *Helikon* 49.1-2 (2003): 88-101.
- Schwarz, Daniel R. „A Humanist Ethics of Reading.” Davis 3-15.
- Scott, A. O. „In Search of the Best.” *The New York Times*. 2006. május 21. 17-8.
- Sherman, Nancy. “The Heart’s Knowledge: An Essay on Martha Nussbaum’s *Love’s Knowledge*.” *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 2 (1994): 204-19.
- Shusterman, Richard. *Pragmatista esztétika: a szépség megélése és a művészet újragondolása* [Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art]. 2000. Ford. Kollár József. Pozsony: Kalligram, 2003.
- Siebers, Tobin. *The Ethics of Criticism*. London: Cornell UP, 1988.
- . *Morals and Stories*. New York: Columbia UP, 1992.
- Simmons, Diane. *Maxine Hong Kingston*. New York: Twayne, 1999.
- Skenazy, Paul. „Kingston at the University.” *Conversations with Maxine Hong Kingston*. Szerk. Paul Skenazy és Tera Martin. Jackson: UP of Mississippi, 1998. 118-39.
- Sprinker, Michael. “Deconstruction in America.” Rev. of *The Ethics of Reading*, by J. Hillis Miller. *MLN* 101 (1986): 1226-40.
- Su, John J. *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Taylor, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard UP, 1991.

- . *Multiculturalism and "the Politics of Recognition": An Essay*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- . *Philosophical Arguments*. Cambridge: Harvard UP, 1995.
- . *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard UP, 1989.
- Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest: Atlantisz, 1998.
- Toker, Leona, szerk. *Commitment in Reflection: Essays in Literature and Moral Philosophy*. New York: Garland, 1994.
- Travis, Molly. „Speaking from the Silence of the Slave Narrative: *Beloved* and African-American Women’s History.” *The Texas Review* 13.1-2 (1992): 6981.
- TuSmith, Bonnie. „Literary Tricksterism: Maxine Hong Kingston’s *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*.” *Anxious Power: Reading, Writing, and Ambivalence in Narrative by Women*. Szerk. Carol J. Singley és Susan Elizabeth Sweeney. Albany: State U of New York P, 1993. 279-94.
- Wang, Jennie. „The Myth of Kingston’s ‘No Name Woman’: Making Contextual and Intertextual Connections in Teaching Asian American Literature.” *CEA Critic* 59.1 (1996): 21-32.
- Wang, Veronica. „Reality and Fantasy: The Chinese-American Woman’s Quest for Identity.” *MELUS* 12.3 (1985): 23-31.
- West, Nathanael. *The Day of the Locust*. 1939. Toronto: Bantam Books, 1963.
- Wittgenstein, Ludwig. "A Lecture on Ethics." *Philosophical Occasions, 1912-1951*. Szerk. James Klagge és Alfred Nordmann. Cambridge: Hackett, 1993. 37-44.

- Wogowitsch, Margit. *Narrative Strategies and Multicultural Identity: Maxine Hong Kingston in Context*. Austrian Studies in English. 81. Wien: Braumüller, 1995.
- Wolfreys, Julian, szerk. *Introducing Criticism at the 21st Century*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2002.
- Womack, Kenneth. „Ethical Criticism.” Wolfreys 106-25.
- Wong, Sau-ling Cynthia. „Autobiography as Guided Chinatown Tour? Maxine Hong Kingston’s *The Woman Warrior* and the Chinese-American Autobiographical Controversy.” *Multicultural Autobiography: American Lives*. Szerk. James Robert Payne. Knoxville: U of Tennessee P, 1992. 248-79.
- Wu, Yung-Hsing. „Doing Things with Ethics: *Beloved*, *Sula*, and the Reading of Judgment.” *Modern Fiction Studies* 49.4 (2003): 780-805.
- Wyatt, Jean. „Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison’s *Beloved*.” *PMLA* 108 (1993): 474-88.
- Zeitlin, Michael. “Bartleby is Dead.” Rev. of *Versions of Pygmalion*, by J. Hillis Miller. *Canadian Review of American Studies* 24.1 (1994): 113-7.