

„Jog és irodalom” szimpózium

A KÖLTŐI IGAZSÁGSZOLGÁLTATÁSRÓL

HORKAY HÖRCHER FERENC
egyetemi tanár (PPKE BTK)

*És az Isten adott bölcsességet Salamonnak
és igen nagy értelmet és mély szívet,
mint a fűveny, mely a tenger partján van.*

*És szerze háromezer példabeszédet
és az ő énekeinek száma ezer és öt volt.*

Károli Biblia, A Királyokról írt első könyv
(1 Kir. 4, 29; 4, 32)

I. A mese műfaji sajátosságai

Az irodalommal való legelső ismerkedésünk a meséhez köt bennünket. A modern ember számára a mese a gyermek nevelésének eszköze, a kultúra áthagyományozásának módja. Úgy működik, mint egy laboratórium. Tiszta formában tárja ifjú befogadói elé az emberi természet tipikus megnyilvánulási formáit, s azokat a konfliktuslehetőségeket, melyek az emberi együttélést jellemzik. Ugyancsak tanulságos a mese az ember és világa viszonyának megértéséhez, mivel a természettel, a fizikai valósággal és a lélek kísértéseivel való szembesülés lehetőségét is biztosítja. Gnosztikus, fekete-fehérre festett világa segíti a befogadót az itéletalkotásban, a jó és a rossz megkülönböztetésében, az oksági viszonyok, így például bűn és büntetés kapcsolatának feltárásában.

Ám az általunk ismert emberi történelem korábbi szakaszaiban a mese nem pusztán a gyermeki lélek kíváncsiságát elégítette ki, s nem csak az ő félelmeit, ijesztő és csodálatos álmait jelenítette meg. Ha elfogadjuk azt a fejlődéstörténetet, amely szerint a ma ismert klasszikus tündérmesék előzménye a népmese, akkor egyúttal azt is állítjuk, hogy a civilizáció korábbi szakaszaiban a társadalom életének fontos részét képezte a rituális mesemondás. Az irodalom ezen ősfarmáját e történeti konstrukció szerint úgy képzelhetjük el, mint amely a közösség tagjainak közös lelki-pszichológ-

giai igényeit elégítette ki, fiktív formában próbálva eligazítani őket a körülöttük zajló (természeti és emberi) világ olykor bizonyára kaotikusnak, kiismerhetetlennek és igazságtalannak tetsző eseményei között.

A mesével kapcsolatos befogadói beállítódást alapvetően meghatározza e műfaj deklarált eltávolodása a hétköznapi tapasztalatok világától. A mese a legtipikusabban fiktív epikai forma, célja nem több, mint a képzelet számára szükséges muníció biztosítása, elrugaszkodás a valóságtól. Ennek ellenére, a történet szereplőinek és a velük megtörténő eseményeknek a szembetűnő különössége ellenére a mese világának logikája jól érthető, mindenki számára könnyen követhető. Szereplőit minden különösebb jellemzés nélkül könnyedén beazonosítjuk, történetbonyolítása sem igényel különösebben rafinált értelmezési módszereket. Mindnyájan otthonosan mozgunk világában. Ennek a tulajdonképpen meglepő ténynek a magyarázata abban keresendő, hogy a mese műfaját erős sematizmus jellemzi. Vagyis – szemben például a modernkori regénnyel – egyszerű mintákat követ, alkotójának nem célja a történet és szereplőinek egyénítése. A mese narrátora determinisztikus világba kalauzol el bennünket, ahol a szereplők előre kiosztott szerepeket játszanak el, az elvárásoknak mindenben megfelelően, anélkül, hogy akárcsak föl is merülne bennük e logika megkérdőjelezésének lehetősége vagy a történetre való rákérdezés igénye. A befogadó számára nem a mese nem várt fordulatainak izgalma az érdekes, épp ellenkezőleg. Mivel a szereplők bemutatása után már jó előre tudható, milyen véget érhet a történet, a mese közönsége azt várja a történet kibontakozása során mind izgatottabban, hogy hogyan és mikor fog a cselekmény az elvárt/elvárható fordulat irányába beállni. Nem formakényszer ez, a szó szoros értelmében, hanem pusztán műfaji meghatározottság. Ha pedig nem szolgálja ki a mese története e befogadói igényeket, nem tesz eleget a vele kapcsolatos legalapvetőbb elvárásoknak, akkor nem is tudja betölteni hivatását.

A mese műfaj ilyenfajta, kőkeményen érvényesülő logikájának egyik megnyilvánulási formája a költői igazságszolgáltatás igénye a mese odaképzelt befogadója részéről. Azért paradigmátikus ez a befogadói elvárás, mert az igazságosság érvényesülésének igénye nem pusztán egy az elvárt ismert mesekellékek közül. Maga a fent írt logika, vagyis a történet elvárás szerinti bonyolódásának műfajtipikus jellemzője ölt testet ebben az óhajban. Vagyis a műfaj szabja meg magát a költői igazságszolgáltatás elvárását is.

Ha a mese könnyen beazonosítható módon fekete és fehér, jó és rossz küzdelme, akkor a mintakövetés elve valójában egyszerűen e tulajdonságok tényleges érvényesülését követeli meg. A jó természetéhez hozzátartozik, hogy általa a világ jobb lesz, a rossz attól rossz, hogy rossz irányba próbálja fordítani az eseményeket. A jó és a rossz viszonya pedig e fogalmak meghatározásából adódóan az, hogy egyfelől a rossz rátámad a világra, ám másfelől és legkésőbb a történet végére a jó legyőzi a rosszat (különbön nem nevezhető jónak, hisz nem tudja a világot jobbá tenni.). A jó bukása a jó és a rossz fogalmainak felülírását jelentené, de legalábbis az értékek egyértelmű meghatározását lehetetlenítené el. Az is igaz, hogy a jó győzelme sem semmisítheti meg a rosszat, hisz akkor meg a rossz nem szolgálna rá nevére. Vagyis minden mese egy újabb mesét indukál, igaz, mindig és garantáltan a jó győzelmét előlegezve meg.

A mese fekete fehér világának kiindulópontja tehát a rossz támadása a világrend ellen. Elvárt záró pontja pedig a világ rendjének visszaállítása, az értékek hierarchiá-

jának érvényesülése. A világ mesebeli elrendezése az, amit költői igazságszolgáltatásnak nevezünk. A mese műfaja tehát azt az ősi emberi igényt elégíti ki, mely a világ kaotikus viszonyainak elrendezésére vonatkozik. Az igazságérzet fogalma ennek a „világ-elrendezésnek” a minden emberben természetesen felmerülő igényét jelöli. Átala azt szeretnénk elérni, hogy végül is „helyükre kerüljenek a dolgok”. A mese műfaja ezt az igényünket elégíti ki, a költői igazságszolgáltatás mechanizmusával biztosítva az öröknek tételezett (erkölcsi) értékrend helyreállítását.

II. Az igazságérzet¹ fogalma

Az emberben lakozó igazságérzet egyike a legtalányosabb emberi tulajdonságoknak. Mégsem tudjuk elég pontosan meghatározni forrását, eredetét, működési mechanizmusát. Úgy vagyunk vele, mint a széppérezéssel: mindnyájan tapasztaljuk működését magunkban és másokban, ám fogalmilag megragadni vajmi kevés esélyünk van.

Induljunk ki a fogalom két építő kockájából: az igazság és az érzet fogalmából. Shaftesbury² nyomán a skót morális érzék iskola volt, amely alaposabban kidolgozta azt az elképzelést, mely szerint morális kérdésekben ugyanúgy az érzésekre, érzelmekre alapozva döntünk, mint ahogy a széppel kapcsolatos ítéleteinket szoktuk meghozni. Ezért van az, hogy nem igazságértelemről, hanem igazságérzetről beszélünk.

A skót elképzelést legkidolgozottabb formában Hume összegzi. A *Tanulmány az erkölcs alapelveiről* című kötetének³ Az erkölcsi érzés (*Moral sentiment*) című fejezetében arra kíváncsi, hogy „az értelem és az érzelem milyen mértékben befolyásolja a magasztalásra és kárhóztatásra vonatkozó döntéseinket.”⁴ Bár szerinte az emberi motivációk közül a legfontosabb a hasznosság, s azt racionálisan is lehet mérlegelni, e mérlegelés mégsem képes minket egészen az ítéletig elvezetni.⁵ Noha az értelemnek meghatározó feladata van a döntéshez szükséges tények felkutatásában, a tudakozódás után még arra is szükség van, hogy „a kárhóztatás avagy helyeslés érzése feltáruljon bennünk, amely alapján aztán a tettet bűnösnek vagy ártatlannak tartjuk.”⁶

E mechanizmus értelmezésére ő is a természeti szépség megítélésének analógiáját használja. A körről, mint tökéletes idomról szólva hangsúlyozza, hogy „a szépség nem a kör tulajdonsága [...] hanem csupán ezen idom elménkre gyakorolt hatásában [áll].”⁷ Ugyanígy az építészeti motívumok esetében (Hume Palladio és Perrault elméleteire utal vissza) a tárgy vélelmezett „eleganciája és szépsége egyedül a szemlélő

¹ Ezt az érzéket helyesebb lenne igazságosság-érzetnek nevezni. Másfelől az igazság és az igazságosság között nem véletlen a magyarban az etimológiai megegyezés: amit igazságosnak tartunk, azt – absztrakt értelemben – igazabbnak tartjuk annál, ami igaztalan.

² SHAFTESBURY: *Értekezés az erényről és az érdemről*. Budapest: Kossuth, 1994. (Fordította: Aniot Judit)

³ DAVID HUME: *Tanulmány az erkölcs alapelveiről*. Budapest: Osiris Kiadó, 2003. (Ford. Miklósi Zoltán és Babarczy Eszter)

⁴ HUME i. m. 109.

⁵ „[...] a tökéletesen támogatott és feljavított értelem, bár elegendő ahhoz, hogy a tulajdonságok és cselekedetek hasznos és káros hajlama tekintetében útmutatást adjon, egymagában mégsem elégséges az erkölcsi korholás és helyeslés érzésének kiváltására.” HUME i. m. 110.

⁶ HUME i. m. 114.

⁷ Uo.

érezéseiből fakad.”⁸ S hasonló a helyzet Cicero szónoklataiban – a retorika mintegy átmeneti terület az esztétikai és az erkölcsi ítéletalkotás között –: ha a szónoklat „nem kelt bennünk felháborodást vagy részvétet, akkor hiába kérdezzük, hogy miben áll az a bűn és gonoszság, amely ellen oly hevesen kelt ki” a szónok.⁹ Az analógia végkövetkeztetése pedig az, hogy

„[...] a bűn vagy az erkölcstelenség nem valamely tény vagy viszony, amely az értelem tárgya lehetne, hanem teljes egészében a helytelenítés azon érzéséből fakad, amelyet az *emberi természet szerkezete folytán* a barbárság és árulás látványa nyomán *elkerülhetetlenül érzünk*.”¹⁰

Sokan vannak, akik Hume ezen elképzelését a szubjektivitás irányába tett súlyos engedménynek hiszik. E tanulmány mellett kíván érvelni, hogy Hume itt az antik retorikai hagyomány következetes folytatója, amikor az erkölcsi és az esztétikai ítéletalkotásban az érzés működésének hasonlóságaira hívja fel figyelmünket. Az arisztotelianus-cicerói örökség folytatására utal szóhasználata is. Az ember erkölcsi megítélésének kérdését az erénytani hagyomány keretei között tárgyalja, elfogadva azt, hogy az emberi cselekvés tökéletessége az erény, mely az ember számára természeténél fogva öncél. Az erény ugyanis már magában is jó érzést okoz az embernek. Vagyis az erkölcsi érzés funkciója végső soron az erény öncélúságának biztosítása:

„[...] mivel az erény öncél, és saját magáért kívánatos, mindenféle díj vagy jutalom nélkül, pusztán ama közvetlen meglegedettség miatt, amit nyújt, szükségképpen lennie kell valamilyen érzésnek is, amit megérint, valami belső ízlésnek vagy érzésnek, vagy nevezzük is bárminek, amely megkülönbözteti egymástól a jót és a rosszat, amely befogadja az egyiket, és elveti a másikat.”¹¹

A fejezet zárásaként pedig így összegez:

„Az előbbi (ti. az értelem) adja az igazságra és tévedésre vonatkozó tudásunkat, míg az utóbbi nyújtja a szépség és a csúfság, a vétek és az erény érzését.”¹²

Ha Hume gondolatmenetét az igazságérzet fogalmára alkalmazzuk, akkor a következő támpontjaink lehetnek. Mint tudjuk, az igazságosság az antik és a keresztény hagyományban is erény. Vagyis az emberi viselkedés olyan tökéletessége, amely segít abban, hogy kinek-kinek megadjuk azt, ami az övé. Ám erényként az igazságosságot is vissza kell valamiképp igazolnia az emberi természetnek. Ezen visszaigazolás eszköze az igazságérzet, mely elégedettséggel tölt el bennünket, ha úgy érezzük, ki-ki megkapja azt, ami megilleti, és felháborít bennünket, ha ennek ellenkezőjét tapasztaljuk. Hogy miként ébred fel ez az érzés az emberben az igazságosság vonatkozásában,

⁸ HUME i. m. 115.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

¹¹ HUME i. m. 116.

¹² Uo.

arra vonatkozólag a költői igazságról értekező Martha C. Nussbaum egy másik skót bölcselelő, Adam Smith segítségével ad eligazítást.¹³ Ahogy Nussbaum helyesen utal rá, Smith maga is antik szerzőket követ, amikor elméletét kidolgozza. *Az erkölcsi érzelmek elméletében*¹⁴ Smith arra utal, hogy a helyes és igazságos ítélethez szükséges igazság-érzet működése a megfontolt (*judicious*)¹⁵ „szemlélő” (*spectator*)¹⁶ fikciójával tehető érthetővé. Az emberekben meglévő testvériség érzete (*fellow-feeling*)¹⁷ lehetővé teszi a kívülálló számára, hogy akár ismeretlen embertársai érzéseibe is¹⁷ – képzelete merész váltása révén – behelyezkedjen. E képzeletbeli behelyezkedés révén a szemlélő a sajátjához hasonló érzéseket fog találni társa érzésvilágában. Pontosabban a másik megítélésének alapját az fogja képezni, hogy az, amit „ott talál”, mennyiben esik egybe saját érzés- és értékvilágával. Ha ezek összehangzanak, akkor a morális együttérzés válik a döntő érzéssé a vizsgálat eredményeképp, ha viszont nem, akkor a helytelenítés ítéletét megalapozó diszkomfort érzés lesz az erősebb. A helyes ítéletalkotás egyik legfontosabb feltétele ezért, hogy a képzelet munkáját alapos tájékozódással segítse az értelem, s hogy a képzeletbeli manőver során a szemlélő figyelme a legaprólékosabb részletekre is kiterjedjen. Ráadásul, a helyes beleérzésnek fontos feltétele az elfogulatlan-ság, vagyis hogy részrehajlás nélkül tudjon a megfigyelő ítéletet alkotni. Másfelől az is igaz, hogy e „beleérzésnek” az is feltétele, hogy a megfigyelő valóban gondot fordítson a másokra, majdnem úgy, mintha érintett fél lenne annak ügyeiben.

Ezt a smithi távolságtartó *majdnem* érintettséget valló modellt joggal tekinti olyan interperszonális viszonyznak Nussbaum, mint ami a műalkotás és befogadója kapcsolatához hasonló. Maga Smith is hivatkozik irodalmi példákra az elfogulatlan szemlélő leírása során.¹⁸ Például a tragédia és a románc hőseiről beszél, mint akiknek sikere éppoly őszinte örömet okoz nekünk, mint amilyen bánattal telít el bennünket balsorsuk. Itt is a testvériség (*fellow-feeling*) fogalmát használja a skót moralista, mert úgy véli, a szemtanú érzései megegyeznek azzal, amit – beleképzelve magát a hős helyzetébe – hasonló esetben ő maga érezne. Ez az „együtt-érzés” az, amit szimpátiának nevez Smith, ami tehát nem pusztán pozitív érzéseket takarhat, hanem a bajban is társnak mutatja a másikat.

¹³ MARTHA C. NUSSBAUM: *Poetic Justice. The literary imagination and public life*. Boston: Beacon Press, 1995.

¹⁴ *Theory of Moral Sentiments* (a továbbiakban: TMS). Smith és Hume jó barátok voltak, akiknek gondolkodása kölcsönösen hatott egymásra. Persze Hume jóval korábban kezdi pályafutását, így sok tekintetben ő a meghatározó e kapcsolatban. Hume egész fiatalon kiadott *Értekezése* morálfilozófiai könyvének átdolgozásaként jelentette meg a *Tanulmányt* 1751-ben. Smith értekezése pedig 1759-ben jelent meg.

¹⁵ *Judicious – prudens*, gyakorlati bölcsességgel rendelkező. „*Wise and judicious conduct... is frequently and very properly called prudence.*” TMS VI.I.16. A megfontoltság tehát az ugyancsak kardinális erénynek számító okosság, körültekintés szinonimája.

¹⁶ Ezzel a címmel jelent meg Addison és Steele népszerű lapja, 1711–12 között. A lap címében szereplő képzelt alak, Mr Spectator, a szerzők jellemzése szerint szófukar és elgondolkodó „fürkész” volt. Viszonya Smith elfogulatlan szemlélőjéhez érdekes kérdéseket vet fel.

¹⁷ Habermas klasszikus művéből (*A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltása*) tudjuk, milyen jelentősége volt a felvilágosodás korában az időszaki sajtónak és a korabeli irodalomnak az egymást nem ismerő emberek közösségének, vagyis a társadalmi nyilvánosságnak a megteremtésében.

¹⁸ Hogy Smith, a morálfilozófus milyen fontosnak találta a szépírást és a retorikát, arra 1762–63-as, ilyen témájú előadásai utalnak, melyek az összkiadásban meg is jelentek, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* címmel. J. C. BRYCE (ed.): *Adam Smith: Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Indianapolis: Liberty Classics, 1985. (eredetileg Oxford University Press, 1983)

Ahogy *Az erkölcsi érzések* elméletének szerkesztői utalnak rá, a szimpátia révén való érzelmi azonosulás művelete nem azonos a másik ember iránti természetes jóindulat (*benevolence*) fogalmával. Ugyanakkor e képességre akkor tehetünk szert, ha képesek vagyunk elrugaszkodni saját nézőpontunktól, ha tehát képesek vagyunk elvonatkoztatni saját pillanatnyi vagy mindenkori érdekünkötől, egyáltalán – legalább időlegesen – hajlandók vagyunk az én háttérbe szorítására. Ám egyáltalán nem az én (főleg pedig nem annak önzetlen) feladásáról van szó. Helyesebb inkább a gadameri hermeneutika szellemében a befogadó és a mű, a szemlélő és az általa megfigyelt másik között zajló dialógusként elképzelni e viszonyt.¹⁹

III. A történet és befogadója

Ha idáig eljutottunk, érdemes összevetni az első és a második fejezet konklúzióját. Az első fejezetben a mesét mint az epika, a történetmondó irodalmi forma archetipikus példáját kezeltük. Arra utaltunk, hogy befogadója számára a mese egy olyan virtuális világot tesz elérhetővé, amelynek keretei között a befogadó mintegy „lejátszhatja saját élete fontosabb játszmáit”. E lehetőséget pedig épp azáltal biztosítja e műfaj, hogy leszögezi távolságát a mindennapi valóság világától. A mese azért ejt rabul bennünket, mert garantálja világa épségét, érintetlenségét, s azt, hogy benne az értékrend előbb-utóbb minden körülmények között helyreáll. Ezért a mese a kaotikus világ elensúlyja, a tiszta értékrend megvalósulásának kísérleti laboratóriuma.

A második fejezetben azt vizsgáltuk, hogy hogyan határozható meg az a rend igény, melyet a köznapi nyelvhasználat igazságérzetnek nevez, s mely a mesében a költői igazságszolgáltatást oly vasszigorral követeli ki. Vizsgálódásaink arra a belátásra vezettek, hogy az erkölcsi ítéletalkotás szükségszerűen érzelmi döntésen alapul, vagyis egy természet adta érzéken, amit nevezhetünk ízlésnek vagy erkölcsi érzésnek is. Ennek működését a másik helyzetébe való beleérezésként határoztuk meg, amire viszont a megfontolt szemlélő képes. De hasonló munkát végez az irodalmi művek befogadója is, aki hőseivel próbál meg érzelmileg azonosulni.

A következőkben a mesével kapcsolatos elvárásaink és az erkölcsi érzék működésének összefüggését általában a történet, a narratíva befogadásával kapcsolatban fogjuk vizsgálni. Arra leszünk kíváncsiak, hogy az olvasó a történet dekódolása során valójában mit tesz, vagyis milyen folyamat zajlik le közte és a mű közt a megértéshez vezető párbeszéd során. Az a reményünk, hogy egy ilyen elemzés legalább részben fényt deríthet arra is, mi az antropológiai funkciója az ember történetekkel való foglalatosságának, s ebből milyen következtetések adódnak az igazságérzet irodalmi megnyilvánulási és begyakorlási formáira vonatkozólag.

Először próbáljuk nagyon röviden, és csak saját használatra körvonalazni, hogy mit is értünk történeten, vagy ahogy manapság mondják, narratíván.²⁰ Amint a magyar

¹⁹ Az értelmezés beszélgetés-metaforájára még vissza fogunk térni elemzésünkben.

²⁰ A narratíva szó gyökere a latin *narrare*, mely annyit jelent elmond, elbeszél, újra felidéz. A 'narratíva' főnévi alakja, történet értelemben valamikor a XV–XVI. században jelenik meg. A narratív elméletek az irodalom és a nyelvtudomány XX. századi fejleményeként jöttek divatba. Céljuk, hogy az irodalmat a történetmondás kiemelt formájaként értelmezzék, és a történet elvont általános nyelvi-logikai sémáját megalkossák.

történet szó is utal rá, a narratíva olyan beszédaktus, amelyben valami történik. Vagyis tartalma szerint történések, cselekedetek alkotják, mégpedig meghatározott helyen és időben zajló történések és cselekedetek. Ám a történetnek nem csak tartalma van (ez a fabula, a sztori). Mivel valamilyen médiumot felhasználva minden történetet valaki mesél el, közvetít, ezért a történet létmódja a mesemondás, a mondvá levés, a narráció, a discours, a szüzsé. E változatában a fabula konstruált, szerkesztett, nyelviileg kódolt, vagyis nem közvetlenül hozzáférhető. A történet megértése ezért (legalább) két szinten zajlik: egyrészt a nyelvi kódok megfejtésére van szükség, másrészt azokon keresztül a közvetítettet kell rekonstruálni, helyreállítani. Ez utóbbi munkafázis nem lehet tökéletes, hisz a fabula önmagában sohasem létezik, pontosabban önmagában sohasem hozzáférhető, mindig csak elbeszéltként jeleníthető meg.²¹

Ez tehát, természetesen jócskán elnagyolva, a történet fogalmának nyelvi-irodalmi meghatározása. Ha mármint a kommunikáció-elmélet felől közelítünk a történethez, azt kell leszögeznünk, hogy ahol elmesélés, történetmondás zajlik, ott legalább három tényezővel kell számolnunk. Van egy szerző, aki a történetet kitalálja és elmondja. Van az elmondott történet (szöveg, beszédaktus). És van a befogadó, a hallgató, az olvasó. A kommunikációs aktus célja, hogy a történetmondó eljuttasson egy üzenetet a befogadóhoz. Az üzenet történet formájú, ezért megértéséhez a befogadónak a történetet kell megértenie, s csak azon keresztül értheti meg a beszélő üzenetét.

Ha ebben a kommunikációs modellben maradunk, megállapítható, hogy a történet kifelé mutat a beszélő-hallgató interaktusából. Valami olyan előzményt idéz meg, amely vagy tőlük független, vagy őket is magukba foglalja, de nem jelen státusukban, hanem valamely más időpont(ok)ban és helyszín(ek)en. Ebben az értelemben minden narráció fiktív – az itt és mosthoz képest eltávolított, elvonatkoztatott. Ezért a szüzsé és a fabula mellett megjelenhet egy harmadik szint, amit az egyszerűség kedvéért nevezhetünk üzenetnek, s mely az elbeszélés céljára, a kommunikáció közvetlen téloszára vonatkozik, s mint ilyen a befogadó által szintén felfejtendő. Továbbá a narráció szükségyszerű fikcionalitásából (az itt és mosttól való távolságából) fakad, hogy a történeti események, és a ténylegesen pusztán konstruált történet megkülönböztetése nehezzé válik, amennyiben mindkét típusú esemény- vagy történésfajtahoz csak az elbeszélés révén férhetünk hozzá.

A modernításban kialakult írott magaskultúra irodalomfogalma – mely természetesen rendelkezik egy jól körülhatárolható hagyománnyal, mely egész az antikvitásig, azon belül legalább Homéroszig nyúlik vissza – az elbeszélés és az itt és most világa közti határvonalat hangsúlyozta, úgy határozta meg az irodalom terrénumát, mint amelynek nincs referenciája a közvetlenül adott világára. Ám ez az elszigetelése a fiktívnek, az elbeszéltnak, sohasem lehetett tökéletes. A történet ugyanis csak akkor kel életre, ha befogadójára talál. Abban a pillanatban pedig, hogy ez megtörténik, s az értelmezés tárgyává válik, az olvasó/befogadó számára jelentőségre tesz szert. Élete részévé válik, tapasztalati horizontját gazdagítja, nem tudja kiiktatni abból, ami vele megtörténik. Hisz minden befogadott történet minden egyes befogadása során megtörténik. Ezzel a fiktív a valóságosba visszacsatol.

²¹ A fabula és a szüzsé megkülönböztetése a XX. század első felében alkotó úgynevezett orosz formalista iskola teljesítménye.

A történet e játékanak – elvonatkoztatás és visszacsatolás dinamikájának – felismerése és hangsúlyozása miatt válhatott olyan fontossá a retorika felőli megközelítés, mint az irodalomértés újfajta paradigmája. A retorika, mint a hét szabad művészet (vagyis tudomány) egyike, hagyományosan azt vizsgálja, hogy miként hat beszéd (szónoklat) révén a szónok a közönségére, befogadójára. Minden jelentékeny irodalmi mű, elbeszélte történet egyben retorikai teljesítmény is. Hisz hatást tud kiváltani, vagyis fabulálja és szüzséje elvezeti befogadóját egyfajta üzenet tételezéséhez. A történet retorikai teljesítőképessége a német szellemtörténet szerint vetekszik a modern természettudomány meggyőző erejével. A tudomány általánosítás révén a tapasztalati valóság zanzásított, elíteltelített összefoglalóját bocsátja rendelkezésünkre. Általános érvényű, minden körülmények közt igaz tételekre tör, s legtöbbször lemond az elbeszélésről, mint közvetítő eszközről, helyette képleteket, diagrammokat, matematikai összefüggéseket alkalmaz. Az elbeszélés egyik legfőbb hatóereje viszont az, hogy az egyedi és egyszerű szintjén marad, miközben a történelmi narrációval szemben, mint Arisztotelész óta tudjuk, maga is általános érvényűvé tud válni. A partikuláris és az egyetemes érvényű ilyen egyensúlyban tartása pedig igencsak meggyőző erejűvé teszi.

Legyen példánk maga a példabeszéd műfaja. A vallási hagyományok visszatérő eszközéről van szó, legyen bár szó a zsidó-keresztény, a mohamedán vagy a keleti vallások valamelyikéről. A vallási tanító nem (csak) elvont szabályokat fogalmaz meg, törvényeket ír elő. Legfőbb meggyőző eszköze a történetmondás, a példabeszéd. Ilyenkor a tanító elvonatkoztat a közte és tanítványai közti tanítási helyzetről, s egy távoli, oda nem illő példára utal. Ám e távolság nem csökkenti, hanem éppen hogy növeli szövege meggyőző erejét. Mint amikor Salamon király bölcs ítéletéről olvasunk az Ószövetségben. Nem az igazságosság valamilyen elvont doktrínáját kapjuk olvasóként itt, hanem Salamon egy fiktív – bár valóságosnak hitt – helyzettel szembesíti a perlekedő anyákat, hogy a kiseded igazi anyját elsődleges érzelmi megnyilvánulása leplezze le. Ráadásul Salamon bölcsességét az Ószövetség maga is e példabeszéd révén érzékelteti – így Salamon egyszerre alkotója és szereplője saját történetének – s mindkét státusában élő bizonyíték arra, hogy a vallási tanítás példabeszédeken keresztül válhat meggyőzővé.

Vajon mi a magyarázata, hogy ez a fajta tanítási mód a vallási meggyőzésben oly fontos eszközzé vált – lényegében vallási hagyományoktól függetlenül? Valószínűleg az adja alkalmasságát e neki rendelt feladatra, hogy e műfaj azt éri el, hogy a tanítvány, a hallgató képes beleélni magát a történet valamely szereplőjének, vagy egykorú nézőjének helyzetébe, s a képzelt helyzet képzelt életszerűsége végzi el nála a meggyőzés munkáját. Érzelmi azonosulása révén a befogadó a tantörténet „áldozatátul esik”. Igaz, a tanító nem bocsát rendelkezésére egy minden helyzetben bevethető, általános érvényű receptet, az adott morális probléma minden körülménytől független megoldására. Ám helyett egyfajta „bepillantást” enged számára, s a tanítvány „tapasztalatot” szerez, amely lehetővé teszi számára, hogy „elköteleződjék”, vagyis hogy érzelmileg „azonosuljon” a tanító által sugallt nézőponttal, viselkedési mintával. Ezáltal nem pusztán tudásra, de cselekvési motivációra (is) szert tesz – jelleme erősödik, erényei még támadhatatlanabbakká válnak.

Hogy azonban a történet belőle ezt a hatást kiválthassa, a befogadónak is munkát kell végeznie. A példabeszéd nem adja meg magát könnyen. Igenis, ára van értő,

helyes befogadásának. Nemcsak a ráhangolódás szükségeltetik a befogadó részéről. Hanem arra van szükség, hogy rendelkezzen egy olyan ítélőképességgel, kiművelt ízléssel, amely eligazítja a történet útvesztőiben, s rávezeti a történetmondó által szándékolt értelmezésmódra. Ha ki akarjuk élezeni e kérdést, azt is mondhatjuk a történet és értő befogadójának viszonya a huszonkettes csapdájára emlékeztet. Ahhoz, hogy valóban értsük a történetet, egyfajta morálisan érett látásmódra van szükségünk – másfelől a történet célja, épp az olvasó morális érzésének elősegítése. De talán azért van ez így, mert a nevelés mindig is közvetlenül megmagyarázhatatlan „ugrások” révén vezet előre a tanítványt.

IV. A történettől az élettörténetig

A modernitásban a legfontosabb narratív irodalmi műfaj a regény. A képzelet mindazon munkáját, amit az archaikus közösségben a mese végzett el, ma (vagy inkább tegnap) az egyén szintjén a regény végzi/végezte el. Hogyha a virágkoráig fejlődött regény-műfaj igazi morális tétjére vagyunk kíváncsiak, akkor érdemes figyelmünket a XIX. századi angol regényre vetni. Jane Austen művei például megmutatják mindazon lehetőségeket, melyeket a műfaj biztosít a skót morálfilozófia értelmében vett szimpátia (beleérző képesség) gyakorlására. Olyan társadalmi regények szerzője ő, melyek az angol közép és felsőosztály londoni és vidéki életébe engednek bepillantást, elsősorban szerelmi és házassági konfliktusokat feldolgozó történeteik révén. Hősei tapasztalatlan ifjak, akiket az élet megpróbáltatások elé állít, hogy próbára tegye őket. Kalandjaik során elsősorban morális erényeikre derül fény, s sorsuk jellemük hű tükrre lesz.

Bár az irodalomtudósok egy része mereven elzárkózik attól, hogy Austen kisaszony műveit morális parabolákként olvassuk, az írók és a filozófusok vissza-visszatérnek e művekhez, mégpedig saját elvi és gyakorlati problémáikra keresve a választ. Az alábbiakban két XX. századi filozófus, Gilbert Ryle és Alasdair MacIntyre vonatkozó megjegyzéseit használjuk fel annak bizonyítására, hogy ezek az érzékeny szövegek milyen sokféle lehetőséget kínálnak olvasóiknak a morális ítélőképesség begyakorlására.

Az analitikus filozófus Gilbert Ryle 1966-ban közzétett esszéjében²² egyenesen moralistaként mutatja be Austent. Bár nem állítja, hogy filozófusról lenne szó, amellett érvel, hogy az író „olyan általános és elvi jelentőségű gondokkal küzdött az emberi természet és viselkedés vonatkozásában délről, amelyek iránt tényleges filozófusok érdeklődtek és érdeklődnek mind a mai napig északról.”²³ Szerinte a XVIII. századi brit kultúrában egy „fekete-fehér, szent-bűnös” dichotómiára épülő, kálvinsztikus-ágostoni etika állt szemben egy szekuláris és esztétikai alapú arisztotelianizmussal, melyet Shaftesbury nyomán Hutcheson, Butler és Hume terjesztett, igazából nem túl nagy népszerűsége téve szert. Ryle ez utóbbi sorba állítja Austen gondolkodását, anélkül, hogy bármilyen értelemben közvetlen filológiai kapcsolat, hatástörténet mellett kívánná elkötelezni magát. De nemcsak e derűs és játékos oldala köti szerte Austent az arisztotelészi esztétizmushoz. Az a szókincs és fogalmi készlet, amit

²² GILBERT RYLE: Jane Austen and the moralists. *Oxford Review*, 1966/I. Újra kiadva in Uő: *Collected Papers. Volume I. Critical Essays*. London: Hutchinson of London, 1971, 276–291.

²³ RYLE i. m. 276.

használ, szintén antik gyökerű, s használatában megint csak Shaftesbury közvetítő hatását érzékelhetjük. Test és lélek, gondolat és vágy, erény és bűn merev szembeállítása, amely e korszak (a XVIII–XIX. század fordulója) közgondolkodására jellemző Angliában, őtöle meglehetősen távol áll. Az emberi jellemek általa nyújtott leírása nem ilyen lapos és kétdimenziós. Az emberek „vérmérsékletéről, szokásairól, beállítódásairól, hangulatairól, hajlamairól, impulzusairól, érzelmeiről, vonzalmairól, gondolatairól és elmélkedéseiről, elveiről és előítéleteiről, képzeletéről és képzelődéseiről” is ír.²⁴ A morális érzéket kiegészíti a kötelességérzet, a jó érzék, az ízlés, a jó neveltetés, az önuralom, a szellemesség és a kifinomult humorérzék. Szereplőinek képzeletüket kell megregulázniuk, vérmérsékletüket megfegyelmelniük, saját szívüket és hajlamaikat megismerni, magukat kell vizsgálgatniuk, és magukra kell reflektálniuk – Shaftesbury antik ihletettséggű morális eligazításának megfelelően. Ez a plasztikus morális szótár Arisztoteléstől származik át Shaftesburyn keresztül a brit kultúrába.

Míg Ryle értelemezésében Austin az ágostoni-kálvinista morális nyelv alternatíváját megalkotó Shaftesbury örököse, addig Alasdair MacIntyre egyenest a nagy európai morális hagyomány, az erény-etika utolsó képviselőjeként aposztrofálja. MacIntyre Ryle elképzelésével C. S. Lewis nézetét veti össze, aki szerint Austen „lényegileg keresztény író”.²⁵ Vagyis MacIntyre amellet érvel, hogy az író a keresztény és arisztotelianus motívumok szintézisé, vagyis a nagy európai hagyományt, az erény-etika hagyományát képviseli.²⁶

Hogy mit jelent az erény-etikai hagyomány, azt a következő MacIntyre megfigyelésből vezethetjük le: „erkölcsiségen Austen inkább a szenvedélyek nevelését érti”. Az erkölcs tehát valamifajta civilizáló erő, amely képes az ember aszociális szenvedélyeit megfegyelmelni, megnevelni. Vagyis, Gadamer kedvelt kifejezésével, a *Bildung* fogalma határozza meg Austen erkölcsi-írói érdeklődésének irányát – ahogy nagy kortársát, Goethét is, aki a Wilhelm Meister-sorozatban hasonló morális eszményképet körvonalaz, szintén erős antik hatásról téve tanúbizonyságot. A *Bildung* a humanista eszménykép része, amely az ember kiteljesedésének tételét vallja, vagy ahogy MacIntyre szerint fogalmazni, teleologikus szemlélettel közeledik az emberhez. Ezen elképzelés szerint az erkölcsi döntések nem egymástól elválasztott egyszeri esetek megoldási kísérletei, elszigetelt erőfeszítések ellenszegülni a szenvedélyek csábításának, hanem arra irányuló törekvések részei, hogy az egyén képessé váljon életét egy fejlődési ív folyamataként érteni. Hogy világossá váljon a *Bildung*-fogalom mögötti erénytani alapoottságú erkölcsfilozófia fejlődéskonceptiója, a narratív identitás filozófiai elképzelésére kell végül röviden kitérnünk.

²⁴ RYLE i. m. 289.

²⁵ C. S. LEWIS: A Note on Jane Austen. In Uő: *Essays in Criticism. IV.* 1954, 359–371.

²⁶ In ALASDAIR MACINTYRE: *Az erény nyomában. Erkölcselméleti tanulmány.* Budapest: 1999, XVI. fejezet. Az erényektől az erényig, majd ami az erény után következik. (Ford.: Bíróné Kaszás Éva) MacIntyre szerint a Shaftesbury képviselte antikizáló és a keresztény-kálvinista skót hagyomány között nincs is feloldhatatlan feszültség: „Skóciában például Arisztotelész *Nikomakhoszi etikája* és *Politikája* volt a világi erkölcsi szöveg, és békésen megfér 1690-ig és később is azzal a kálvinista teológiával, amelyik pedig máshol ellenségesen lépett föl velük szemben.” Uo. 337. .

V. A narratív identitás alapja: én és a másik

E fogalom értelmezéséhez Paul Ricoeur elemzéséhez²⁷ folyamadunk. Az egyén, életszakasza minden pillanatában, három idődimenzió metszéspontjában találja magát. Pillanatnyi helyzetét múltbéli tapasztalatai és jövőbeli reményei színezik. Ahhoz, hogy e három időszakot össze tudja kapcsolni saját személyében, szükséges a narratíva, egy olyan életbeszélés, mely múltat, jelent és jövőt egy történet keretei között össze tud fűzni. E történet szükségszerű főhőse az én, mely történetében mintegy elsajátítja azokat az eseményeket és cselekvéseket melyek vele, általa vagy körülötte történnek, történnek vagy történni fognak. A történet saját időkezelése révén létrehozza a történeti, vagyis emberi időt, amelyben a világ eseményei értelmet nyernek – az ember szemszögéből. Egyúttal, a történetbe foglalt történések és események megoszthatókká válnak – azok is részesülhetnek belőle, akik nem voltak jelen, vagy más nézőpontból, ezért másnak látták. Az elbeszélte történet nyitja meg a személyközi tudat vagy reflexió világát. A történet révén megalkotott interperszonalitásnak fontos része a saját korunkat megelőző kor tudata, vagyis a történeti múlt, s azok a nyomok, melyeket elődeink hagytak maguk után a mi világunkban. Saját történetünk így más történetek folytatásaként nyerek el értelmüket.

Az ember azért alkot – folyamatosan, és mindig megújítva korábbi kísérleteit – élettörténetet, hogy az egyébként széthúzó, egyszeri eseményeket, történéseket egységbe foglalja, s ezáltal értelmet adjon nekik. Így az egyébként esetleges események szükségszerű, vagy legalább valószínű jelleget öltenek. Ugyancsak fontos feladata a történetnek az ént más emberek viszonylatába helyezni. A velünk megésső történések és saját cselekvéseink ugyanis más emberekkel együtt állnak össze cselekménnyé. A történet részét képezik a benne szereplők is, akik azáltal válnak személyekké, hogy nekik nemcsak cselekvéseket és gondolatokat, érzelmeket stb. tulajdonítunk, hanem ezek maguk is szerves egységbe rendeződnek az elbeszélő perspektívájából szemlélve is. Ehhez arra is szükség van, hogy az egyén a maga és mások cselekedeteit mint dicséretre méltókat vagy helytelenítésre rászolgálókat tudja azonosítani, vagyis, hogy morális értéket tulajdonítson nekik. Az események és az őket elindító, elszenvető vagy szemléltető egyének, személyek mellett nézőpontok és értékrendek is fontos építőkövei a történeteknek. Mindezen tényezők összessége határozza meg a történetet, mely a maga részéről viszont az egyén jellemét alkotja meg.

Ha ezt a fajta önreflexiót közelebbről szemügyre vesszük, azt tapasztalhatjuk, hogy a létrehozására irányuló tevékenység sok szempontból hasonlatos az irodalmi vagy köznap történet (narratíva) befogadásához. Életem szereplőit is – csakúgy mint

²⁷ Ricoeur vonatkozó gondolatainak összefoglalása: PAUL RICOEUR: *Life in the Quest of Narrative és Narrative Identity*. In D. WOOD (ed.): *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. London, 1991. Részletesen PAUL RICOEUR: *Temps et récit*. Vol. I, II, III. Paris: Éditions du Seuil, 1983–1985. (trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer as: *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1984–1988. Saját bemutatásomhoz felhasználtam a Stanford Encyclopedia of Philosophy Paul Ricoeur címszavát. Online változat: <http://plato.stanford.edu/entries/ricoeur/>, letöltve, 2007 január. Magyarul PAUL RICOEUR: *Az én és az elbeszélte azonosság*. In *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest: Osiris, 1999, 373–412. (Ford.: Jeney Éva)

egy történet szereplőit – cselekvéseiken, gondolataikon és érzelmeiken keresztül ismerem meg, úgy, hogy az egyébként esetleges egyszeri eseményeket összeillesztem, a szereplőknek szándékot, intenciót tulajdonítok, és ezek alapján pillanatnyi létmegnyilvánulásait jellemmé formálok magamban a befogadás folyamatában. Ugyanúgy alkotok magamról és a körülöttem élőkről képet azáltal, hogy a velem-velük történő események alapján felépítem jellememet-jellemüket. Élettörténettörténetem konstruálásakor éppúgy, mint egy fiktív történet értelmezésekor, a megismert jellemrajzok fejlődésben maradnak a történet lezárásáig, hisz minden egyes esemény árnyalja a résztvevőkről alkotott korábbi képünket.

Ugyancsak hasonlít egymáshoz e két történet(újra)alkotó gyakorlat abban, hogy az egyes élettörténetek nemcsak egymás részévé válnak, hanem közösen nagyobb egészeket alkotnak. A könyv főszereplője másokkal kiegészülve egy nagyobb egész részesévé válik. Az én egyéni élettörténetem összekapcsolódik családtagjaim, barátaim élettörténetével, és együtt egy nagyobb egész része leszünk. Identitásom tehát nem elszigetelten alakul, hanem szoros és kölcsönös függésben mások jellemével és élettörténetével, így alakítva ki mi-identitásokat és közösségi „személyiség”-formákat.²⁸ Ricoeur egyik legfontosabb visszatérő témája, hogy szemben a kanti autonómia-konceptióval, akkor értjük meg helyesen az emberi személyiséget, ha azt próbáljuk megmérni, mennyiben kész a válaszadásra a másoktól érkező impulzusokra. E téren odáig megy a francia filozófus, hogy kijelenti, csak akkor vagyok képes önálló identitás kialakítására, ha és amennyiben képes vagyok a másokkal való kapcsolat felvételére. Az a narratíva tehát, melyet magamról konstruálok életem tényei (és a velük kapcsolatos hazugságaim és illúzióim) alapján, soha nem monológyszerűek, mert mindig legalább egy másik emberhez fűződő viszonyomban mutatkozom meg e történetben. A hegeli úr-szolga viszony örökségének megfelelően Ricoeur önmagát elbeszélő énje is a másik elismerésére vágyik, és ő az, aki e küzdelemben elfeledkezik a másiktól, a másik hasonló erőfeszítésére nem képes elég érzékenyen reagálni.

Ahogy Ricoeur, úgy MacIntyre is eljut annak hangsúlyozásáig, hogy az egyén erényességének igazi próbája az, hogy képes-e magáról egy konzekvens történetet elmondani. Vagyis, hogy képes-e megteremteni élete narratív egységét. Ezért beszél a tomista arisztotelianus MacIntyre is „egy olyan én fogalmáról, amelynek egysége egy narratíva egységében van, mely a születést, az életet és a halált mint egy elbeszélés kezdetét, közepét és végét kapcsolja össze egymással.”²⁹ Ám ez az egység nem jelent teljes önállóságot, leválást az egyén körüli világról. Épp ellenkezőleg. A történet, mint minden történet ebben az esetben is egy kommunikációs viszony része. Nem monológ, hanem dialógus: az egyén megpróbálja elfogadtatni életét a másikkal, az ál-

²⁸ A mi identitással kapcsolatban lásd Charles Taylor klasszikus leírását két szomszédról, akik megszólítva egymást, kimondják, amit addig külön-külön gondoltak, s a zeneértők közös élményéről, amit „közvetített” közös jónak nevez. Ld. CHARLES TAYLOR: Ütköző szándékok: a szabadelvű-közösségelvű vita. In HORKAY HÖRCHER FERENC (szerk.): *Közösségelvű politikafilozófiák*. Budapest: Századvég, 2002, 163–166. (Ford.: Drienyovszki Lilla) A közösségi „személyiség”-formák jogi elismerése már a római jogban megjelenik, lásd a *corpus, universitas, collegium* jogfogalmait, melyek a mai angol corporate identity előzményeinek tekintendők.

²⁹ MACINTYRE i. m. 276.

tala elmondott történet akkor tekinthető sikeresnek, ha a kívülállót is meggyőzi belső koherenciájáról, értékrendjének egységességéről.

Ezért, mint minden történet, az én magáról alkotott élettörténete is feloldható az elbeszélő és a befogadó beszélgetésének formulájában.³⁰ Egyáltalán, az ember tudatos létmódjához szükségszerűen kapcsolódik a narrativitás, s azon keresztül a dialogicitás.³¹ Ha a narratív identitás értelmében igaz az, hogy életünk történetének szerzői vagyunk, ugyanúgy igaz az is, hogy szereplői is vagyunk ugyanannak, s mások történeteinek is, akik viszont ugyanúgy feltűnnek a mi történetünkben is. Vagyis történeteink kölcsönösen kiszolgáltatottak egymásnak, ezért nem tudjuk teljhatalmúlag írni saját történetünket: „mindig csak társszerzői vagyunk [...] saját elbeszéléseinknek.”³² Hiába szeretnék például invenciózusan kitörölni valamit élettörténetemből: ha életem többi szereplői nem vesznek tudomást ezen írói törekvésemről, erőfeszitésem hiábavalónak fog bizonyulni. Az alkotó ez esetben ki van szolgáltatva szereplőinek.

De van még egy ok, amely miatt nem lehetek teljhatalmú ura saját történetemnek. Az, hogy a nyelv, amelyen történetemet írom, nem kizárólagos tulajdonom. Egy közösségé az, s annak kultúrájába illeszkedik bele. Elődök és utódok határozzák meg lehetőségeimet nyelvhasználatom terén, „élettörténetem [...] beágyazódik azoknak a közösségeknek a történetébe, amelyektől identitásomat kapom.”³³

VI. A költői igazságszolgáltatás az élettörténetben

Az élettörténet ilyenfajta kontextus-függősége az, amit e narratíva esetében költői igazságszolgáltatásnak nevezhetünk. Az alkotó nem tekinthet el az általa használt nyelv szabályaitól, azoktól a meseszövési konvencióktól, melyek az általa választott műfajt meghatározzák az ő korában, saját szereplőitől, s azoktól a befogadóktól, akiknek narratívája szól. Mindezen külső súlyok ránehezednek elbeszélői fantáziájára, s akadályozzák annak szabad származását. Másfelől azonban tökesúlyként is működnek, és biztosítják azt, hogy a benne érintett események és szereplők helyükre kerüljenek. Az alkotói fantázia szabadságának és a kontextus determináló erejének ilyenfajta – mindig dinamikus – egyensúlya az, amit az élettörténet esetében költői igazságszolgáltatásnak nevezhetünk, s mely dramaturgiai érvekkel bár, de kényszerítő erővel mutatja meg nekünk, mi a helyes mérték szerint való életünk egyes konkrét helyzeteiben.

³⁰ Ez a beszélgetésjelleg kimutatható minden egyes emberi cselekvésben is, amennyiben történet tárgyává tehető. Mások cselekvésének morális olvasásáról lásd Ricoeur elképzelését in *From Text to Action* (1986, Eng. tr. 1991) A beszélgetésformáról, mint mások cselekedetének közös morális olvasási formájáról lásd a kodukció (*coduction*) fogalmát, melyet Wayne Booth alkotott a cooperation és a deduction fogalmából. Booth szerint embereket és róluk szóló narratívákat is úgy értékelünk, hogy másokkal beszélgetünk róluk. Az elképzelés gyökeréről lásd Kant *sensus communis* fogalmát, in *Az ítélőerő kritikája*, 39–40. §

³¹ A dialogicitás antik szókratészi elvét újragondolta a fenomenológia, így Buber és Levinas, valamint az orosz formalista hagyományban Bahtyin.

³² MACINTYRE i. m. 286.

³³ MACINTYRE i. m. 296.

