

14
1968

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

A STRUKTURALIZMUSRÓL

✱

TANULMÁNYOK

✱

KÖNYVEK

Pütr

1968 | 1

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő Bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10—12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1968/1. XIV. ÉVFOLYAM

Megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HIR-
LAPIRODÁNÁL, Budapest V., József nádor tér 1
és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám egyéni:
61.257, közületi: 61.066. MNB egyszámlaszám: 8.

Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon: 111-010. Csekkbefizetési számla
05,915,111-46. MNB egyszámlaszám: 46.

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN: Budapest
V., Váci utca 22., Telefon: 185-612.

Előfizetési díj egy évre 32,— Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat nyomdába érkezett: 1968. I. 9.

Példányszám: 1250

Terjedelem: 15,75 (A/5) ív

68.64898 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25.380

307.204

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

XIV. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

MAJORITY



MAJORITY

Tartalom

1968. január—december

XIV. évfolyam

<i>Barbu, M.</i> : A struktúra szó jelentéseiről a matematikában.....	29
<i>Barthes, T.</i> : A strukturalista aktivitás.....	101
Bevezetés (A strukturalizmusról) (<i>Miklós Pál</i>).....	3
<i>Carnap, R.</i> : Struktúraleírások.....	25
<i>Deugd, C. de</i> : A romantika mint nemzetközi mozgalom egysége.....	221
<i>Goldmann, L.</i> : A jelentéssel bíró struktúra fogalma a kultúra történetében.....	87
<i>Ingarden, R.</i> : Szélgjegyzetek Arisztotelész Poétikájához.....	46
Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek.....	181
Az irodalom és a társművészetek.....	321
<i>Jakobson, R.—Lévi-Strauss, Cl.</i> : Charles Baudelaire A macskák c. verse.....	61
<i>Köpeczi Béla</i> : A szocialista realizmus mint nemzetközi irodalmi irányzat.....	252
<i>Levin, H.</i> : A realizmus elterjedése.....	241
<i>Lotman, Ju. M.</i> : A struktúra fogalmának nyelvészeti és irodalomtudományi elhatárolásáról.....	77
<i>Miklós Pál</i> : Az összehasonlító művészettudomány nehézségei és lehetőségei.....	323
<i>Mukařovský, J.</i> : A csehszlovák művészetelmélet fogalmai.....	51
<i>Sebag, L.</i> : A történelem és a strukturalista elemzés.....	95
A strukturalizmusról.....	1
<i>Wellek, R.</i> : A szimbolizmus elnevezése és fogalma az irodalomtörténetben....	202—220
<i>Zsirmunszki, V. M.</i> : Az irodalmi áramlatok mint nemzetközi jelenségek....	183—201

DOKUMENTUMOK

<i>Adorno, T. W.</i> : A művészet és a művészetek.....	419
<i>Dmitrijeva, N.</i> : Az élet elébe.....	350
<i>Greene, Th. M.</i> : A művészet kategóriái.....	387
<i>Hartmann, N.</i> : Az esztétikai tárgy ontológiájáról.....	369
<i>Ingarden, R.</i> : A kép és az irodalmi műalkotás.....	396
<i>Lukács György</i> : Az esztétikai szféra (mű, műfaj, általánosságban vett művészet) kontinuitása és diszkontinuitása.....	342
<i>Munro, Th.</i> : Irodalom, próza, vers, költészet.....	378
<i>Vajda György Mihály</i> : Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története.....	258
<i>Walzel, O.</i> : A művészetek kölcsönös megvilágítása.....	404

SZEMLE

<i>Barlay László</i> : Adorno antinómiái.....	503
<i>Bonyhai Gábor</i> : Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halál-fugájának struktúrájában.....	525
<i>Hankiss Elemér</i> : Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek.....	281
<i>Krejčí, K.</i> : Preromantikus tendenciák a XVIII. és XIX. századi nemzeti felújulás irodalmában.....	275
<i>Kristeva, J.</i> : Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény.....	115
<i>Leenhardt, J.</i> : Irodalomszociológia és szemantika.....	126
<i>Nemeskürty István</i> : Örök kölcsönhatás: film és irodalom.....	492
<i>Németh Lajos</i> : A modern képzőművészet és a társművészetek.....	465

<i>Rónay László</i> : A huszadik századi zene és irodalom fejlődésének párhuzamos jelenségei	447
<i>Szegedy-Maszák Mihály</i> : Az irodalom és a zene párhuzamos vizsgálatáról.....	433
<i>Sziklay László</i> : A szláv irodalmak és azok értelmezése a többi irodalomban.....	285
Színház és irodalom (Összeállította: <i>Vujicsics D. Sztoján</i>)	477
<i>Varannai Aurél</i> : Artaud és a színpad bűvésze	487
<i>Varga László</i> : Egy regény-elmélet tanulságai	106
<i>Voigt Vilmos</i> : A szóbeliség és az írott irodalom.....	284

KÖNYVEK

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae (<i>Hopp Lajos</i>).....	308
Albrechtova, G.: Zur Frage der deutschen antifaschistischen Emigrationsliteratur in Tschechoslowakischen Asyl (<i>Darabos Pál</i>)	156
Anger, A.: Literarisches Rokoko (<i>Hopp Lajos</i>)	553
Bakcsi György: Orosz századforduló. Az orosz irodalom 1890 és 1917 között (<i>Sziklay László</i>)	565
Bonner Mitchell: Les manifestes littéraires de la belle époque 1886—1914. (<i>Pór Péter</i>)	296
Barocco europeo e barocco veneziano (<i>Hopp Lajos</i>).....	310
Le baroque au théâtre et la théâtralité du baroque (<i>Gyenis Vilmos</i>).....	290
Bereza, H.: Doświadczenia z lektur prozy obcej (<i>Pályi András</i>).....	568
Berger, B.: Der Essay. Form und Geschichte (<i>Mádl Antal</i>).....	147
Bibliografia przekładów z literatury węgierskiej w Polsce (<i>Sziklay László</i>).....	306
Bourin, A.—Rousselot, J.: Dictionnaire de la littérature française contemporaine (<i>Hopp Lajos</i>)	171
Cahiers d'analyse textuelle (<i>Fodor István</i>).....	145
Charpentrat, P.: Le mirage baroque (<i>Gyenis Vilmos</i>).....	552
Cohen, J. M.: Poetry of this Age. 1908—1965 (<i>Kodolányi Gyula</i>)	302
Cohen, J.: Structure du langage poétique (<i>Fodor István</i>).....	140
Czech and Slovak Short Stories (<i>Sziklay László</i>).....	559
Dans la vigne de Jules Renard (<i>Vigh Árpád</i>)	569
Destins du Roman (<i>Ferenczi László</i>).....	149
Edschmid, K.: Lebendiger Expressionismus (<i>Bonyhai Gábor</i>).....	554
Egri Péter: James Joyce és Thomas Mann (<i>Zemplényi Ferenc</i>).....	570
Empson, W.: Milton's God (<i>Szegedy-Maszák Mihály</i>).....	160
Etiemble, R.: Le Sonnet des Voyelles. De l'audition colorée à la vision érotique (<i>Rába György</i>)	566
Fayolle, R.: La Critique (<i>Ferenczi László</i>).....	554
Frycz, K.: O teatrze i sztuce (<i>Pályi András</i>).....	568
Furmanik, St.: Slowo i obraz (<i>Pályi András</i>).....	559
Gerhardt, M. I.: Old Men of the Sea (<i>Sipos Gábor</i>).....	571
Гладков, Ф.: Воспоминания современников (<i>Urbán Nagy Rozália</i>)	301
Goethe-Almanach auf das Jahr 1967 (<i>György József</i>)	292
Goethes Leben und Werk in Daten und Bildern (<i>György József</i>).....	292
A Goethe-szótár első kötete (<i>Benkő László</i>)	170
Goffin, R.: Fil d'Ariane pour la Poésie (<i>Ferenczi László</i>).....	159
Guillemin, H.: Éclaircissements (<i>Rába György</i>)	297
Guma, S. M.: The form, content and technique of traditional literature in Southern Sotho (<i>Páricsy Pál</i>).....	574
In Sachen Heinrich Böll. Ansichten und Einsichten (<i>Bernáth Árpád</i>).....	572
Istoria oraşului Bucureşti (N— —s).....	577
Из истории советской эстетической мысли (<i>Miklós Pál</i>)	549
Якименко, К.: Творчество М. А. Шолохова (<i>Urbán Nagy Rozália</i>)	158
Jakobson, R.: Une microscopie du dernier Spleen dans les Fleurs du Mal (<i>Gáldi László</i>)	141
Jancsó Elemér: A felvilágosodástól a romantikáig. Tanulmányok (<i>Hopp Lajos</i>)... ..	168
Janneau, Gu.: Dictionnaire des styles (<i>Hopp Lajos</i>).....	171
Jean Paul: Ein Lesebuch für unsere Zeit (T. <i>Erdélyi Ilona</i>).....	168
A Junges Deutschland és kora (T. <i>Erdélyi Ilona</i>)	561
Kesteloot, L.: Anthologie négro-africaine (<i>Páricsy Pál</i>)	309

Кирпотни, В.: Достоевский в 60-ые годы (<i>Bakcsi György</i>)	295
Kommerell, M.: Briefe und Aufzeichnungen 1919—1944 (<i>Vároczi Zsuzsa</i>)	569
Korespondencia Jána Hollého (<i>Sziklay László</i>)	560
Krausová, N.: Epika a román (<i>Sziklay László</i>)	304
Krausová, N.: Príspevky k literárnej teórii (<i>Sziklay László</i>)	304
Księga pamiątkowa ku czci Konrada Gorskiego (<i>Hopp Lajos</i>)	306
Lemaitre, H.: La poésie depuis Baudelaire (<i>Ferenczi László</i>)	298
Lettis, R.—Morris, W. E.: A Wuthering Heights Handbook (<i>Szegedy-Maszák Mihály</i>)	294
Лихачев, Д.: „Слово о полку Игореве“ героический пролог русской литературы (<i>Iglói Endre</i>)	557
Lichatschow, D. S.: Die Kultur Russlands während der osteuropäischen Frührenaissance (<i>Székely Tiborné</i>)	289
Linnér, S.: Dostoevskij on Realism (<i>Medgyes Péter</i>)	563
Löwenthal, L.: Das Bild des Menschen in der Literatur (<i>Bonyhai Gábor</i>)	551
Martino, P.: Parnasse et Symbolisme (<i>Rába György</i>)	297
Mathematik und Dichtung (<i>Petőfi S. János</i>)	134
Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczyslaw Brahmer (<i>Hopp Lajos</i>)	559
Mittenzwei, W.: Bertolt Brecht. Von der „Massnahme“ zu „Leben des Galilei“ (<i>Vajda György Mihály</i>)	303
Многонациональный советский роман (<i>Székely Tiborné</i>)	301
A német irodalom a XX. században (<i>B. Varga József</i>)	153
O современной буржуазной эстетике (<i>Fodor István</i>)	146
Az orosz és szovjet kultúra a szegedi lapokban. 1890—1944 (<i>Sziklay László</i>)	298
Pageard, R.: Littérature négro-africaine (<i>Páricsy Pál</i>)	309
Pickering, E. P.: Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter (<i>Bonyhai Gábor</i>)	551
Pražák, R.: Josef Dobrovský als Hungarist und Finno-ugrist (<i>Fried István</i>)	166
Propp, VI. Ja.: Morfologia della fiaba (<i>Baróti Tibor</i>)	555
Raimondi, E.: Tehniche della critica letteraria (<i>Szabolcsi Miklós</i>)	303
Ribner, I.: Patterns in Shakespearian Tragedy — Jacobean Tragedy (<i>Szenczi Miklós</i>)	161
Sebag, L.: Marxisme et structuralisme (<i>Miklós Pál</i>)	131
Sensibilità e razionalità del Settecento (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	311
Šćel, M.: Pregled novije hrvatske književnosti (<i>Lőkös István</i>)	150
Specht, E. K.: Sprache und Sein (<i>Bonyhai Gábor</i>)	142
Spence, G. W.: Tolstoy the Ascetic (<i>Bakcsi György</i>)	564
Srinivasa Iyengar, K. S.: Indian Writing in English (<i>Fenyő István</i>)	573
Steiger, G.: Ideale und Irrtümer eines deutschen Studentenlebens 1817—1820. (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	313
Sternheim, C.: Zeitkritik (<i>Szondi Béla</i>)	155
Stock, N.: Poet in Exil. Ezra Pound (<i>Szegedy-Maszák Mihály</i>)	152
Structuralisme et marxisme: La Pensée, No. 135 (<i>Miklós Pál</i>)	130
Lo strutturalismo linguistico. Il Verri, No. 24. (<i>Gáldi László</i>)	133
Studia Litteraria (<i>Rigó László</i>)	307
Sziklay László: Adam Mickiewicz (<i>Csapláros István</i>)	293
Sziklay László: Az ifjú Hviezdoslav (<i>Rejtő István</i>)	562
Советское литературоведение и критика (<i>V. A. Libman</i>)	299
Taborski, B.: Nowy Teatr Elżbietański (<i>Pályi András</i>)	289
Текстология произведений советской литературы (<i>Iglói Endre</i>)	575
Thomas Mann's Adresses (<i>Szondi Béla</i>)	157
Todorov, T.: Littérature et signification (<i>Miklós Pál</i>)	544
Turczel Lajos: Két kor mezsgyéjén (<i>Fried István</i>)	305
Über Formalismus (<i>Bonyhai Gábor</i>)	143
Vaupoticé, M.: Hrvatska suvremena književnost (<i>Lőkös István</i>)	150
Venturi Fr.: Le origini dell'Enciclopedia (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	166
Victor, W.: Goethe im Gespräch (<i>György József</i>)	293
Volgin, V. P.: A társadalmi eszme fejlődése Franciaországban a XVIII. században (<i>Hopp Lajos</i>)	558
Węgierski bądź Dacki Simplicissimus (<i>Hopp Lajos</i>)	291
Zimmermann, B. H.: Gottlieb August Wimmer (<i>Fried István</i>)	169
Zola. Europe, 1968. avril—mai (<i>Vigh Árpád</i>)	567
Zweig, A.: Über Schriftsteller (<i>Szondi Béla</i>)	572

HÍREK

VI Congresso dell'Associazione Internazionale degli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (<i>T. Erdélyi Ilona</i>).....	174
IX Corso Internazionale d'Alta Cultura della Fondazione Cini (<i>Szauder József</i>).....	173
Onzième Stage International d'Etudes Humanistes (<i>Hopp Lajos—Komlowszky Tibor</i>)	578
Az összehasonlító irodalomtudomány oktatása az Egyesült Államokban (<i>Szegedy-Maszák Mihály</i>)	582
Szovjet—magyar szimpozium a világirodalomtörténet néhány módszertani kérdéséről (<i>Vajda György Mihály</i>)	579
Venezia e il Levante fino al secolo XV. (<i>Hopp Lajos</i>).....	315

A strukturalizmusról

Folyóiratunknak ezzel a számával szeretnénk legalább részben kielégíteni az érdeklődést, amely hazánkban is felébredt az irodalommal foglalkozók köreiből a strukturalizmus iránt. A strukturalizmus néven ma jobbra filozófiai irányzatot kellene értenünk — legalább is a mai nyugati, polgári irodalomtudomány és kritika erről igyekszik meggyőzni bennünket. A szocialista országok szellemi életében azonban legfeljebb a strukturális módszerek tapasztalatai, tanulságai lehetnek érdekesek, amint erről csaknem egybehangzóan vallanak szovjet, cseh és lengyel irodalomtudósok, valamint francia és olasz marxista irodalmárok.

A bevezetőben összefoglaló tájékoztatást kísérelünk meg adni a strukturalizmus születéséről, értelmezéséről a különböző tudományágakban s az ilyen jellegű kutatások értékeléséről. A mellékelt dokumentumanyagot úgy állítottuk össze, hogy figyelembe vettük mindazt, amit ezekről a kérdésekről folyóiratunk előző számaiban (esetleg más magyar folyóiratokban) megtalálhat az érdeklődő. (Ingarden elméletével, a szovjet strukturalistákkal pl. egy-egy korábbi számunk foglalkozott — ezért itt kisebb helyet kaptak.) A dokumentumokkal nem annyira a történeti áttekintést kívánjuk szolgálni, hanem megismertetni azokat a különböző strukturalista dramákat, amelyek kapcsolatban állnak az irodalommal, vagy hasznára lehetnek az irodalom kutatásának. (Ilyennek számítjuk a matematikai gondolkodás struktúra-szemléletét bemutató tanulmányt is.) Emellett közlünk néhány példát is a strukturális analízisre. Teljességre már csak azért sem törekedhettünk, mert a strukturalizmus irodalma napjainkban is állandóan bővül: a folytonosan egymásra licitáló írásokat ma még áttekinteni is lehetetlen. Folyóiratunk azonban ezután is foglalkozik majd ezekkel a kérdésekkel.

A szerkesztő bizottság

DU STRUCTURALISME

Tout en tenant compte de l'intérêt qui se manifeste à cet égard parmi les spécialistes de la littérature, nous consacrons ce numéro de notre revue au problème du structuralisme. Nous rencontrons dans la science de la littérature en Europe Occidentale des courants qui considèrent le structuralisme comme une philosophie, destiné à l'explication de tout phénomène littéraire. Nous croyons — et des marxistes des pays socialistes et capitalistes sont en majorité de cet avis — que de notre point de vue c'est la méthode structurelle qui pourrait apporter des éléments nouveaux pour l'étude de la littérature. Dans une préface qui précède les documents nous avons essayé de faire l'historique du structuralisme, de faire connaître ses manifestations dans les différentes disciplines et surtout de suivre sa carrière dans l'histoire de la critique littéraire. Les documents servent à faire connaître les différents courants structuralistes ayant rapport à la littérature. Nous donnons aussi quelques exemples de l'analyse structuraliste. Malgré les efforts que nous avons déployé de donner une idée d'ensemble du structuralisme, nous sommes conscients du fait qu'on ne peut pas épuiser ce sujet, d'autant moins que la discussion autour de ce problème est loin d'être terminée. Nous promettons donc à nos lecteurs de revenir, le cas échéant, avant tout à la question de l'application de la méthode structurelle dans le domaine littéraire.

Comité de rédaction

О СТРУКТУРАЛИЗМЕ

Этим номером нашего журнала мы хотим хотя бы отчасти удовлетворить тот интерес, который возник в литературных кругах нашей страны к структурализму. Под структурализмом сегодня надо понимать скорее философское направление, по крайней мере, в этом пытается нас убедить современная западная буржуазная критика и литературоведение. В духовной сфере социалистических стран однако, самое большее, могут быть интересны опыт, выводы структуральных методов, как об этом единодушно высказываются советские, чешские и польские литературоведы, а также французские и итальянские литературы — марксисты.

Во введении мы пробуем дать общую информацию о возникновении структурализма, о его толковании в различных отраслях науки и об оценке исследований такого типа. Относящиеся к этим вопросам документы мы подобрали, приняв во внимание все то, что уже появлялось в связи с рассматриваемым вопросом в предыдущих номерах нашего журнала (или в других венгерских журналах). Например, теорией Ингардена, советскими исследованиями по структурализму мы занимались в одном из предыдущих номеров нашего журнала, поэтому здесь они получили меньше места. Подбирая документы, мы стремились не столько к историческому обзору данного вопроса, сколько старались представить те структуралистские течения, которые находятся в связи с литературой. (Такой, например, мы считаем помещенную в данном номере статью о структуральном мышлении в математике.) Публикуем мы также несколько примеров структурального анализа. Естественно, мы не могли представить всю данную проблему исчерпывающим образом, поскольку литература, занимающаяся вопросами структурализма, постоянно растет, появляются все новые и новые статьи, которые нет возможности даже просто перечислить. Наш журнал и в дальнейшем намеревается заниматься этими вопросами.

Редколлегия

Bevezetés

I.

Napjainkban az irodalomtudomány egyik legtöbbet emlegetett tudományos fogalma a *struktúra* s talán a legtöbbet vitatott és emlegetett tudományos irányzata a *strukturálisizmus*. A fogalom és a reá rakódó, köréje épülő szemlélet nemcsak az irodalomtudományban, hanem a társadalomtudományok legtöbbjében — a nyelvtudományban, szociológiában, az etnológiában, a pszichológiában, a művészettörténetben — megtalálható ma, s aránylag könnyű belátni, hogy nem is jelenthet mindenkiben azonos tartalmat. Azok a folyóiratszámok, amelyekkel napjainkban a legtöbb rangos irodalomtudományi orgánus is lerója adóját a strukturálisizmus felvirágzásának, már-már divatjának — a L'Arc, a Les Temps Modernes, a Kursbuch, a Voproszi lityeraturi, az Esprit, a La Pensée stb. — az eleven érdeklődés mellett a fogalom és a róla elnevezett irányzat különböző lehetőségeit mutatják be a különböző tudományágakban, ami teljesen érthető dolog. A figyelmesebb olvasó számára azonban hamarosan világossá válhat, hogy magán a bázisfogalmon s így a belőle kiépített irányzaton sem értik mindenütt ugyanazt, lényeges különbség mutatkozik az irodalomtudományi alkalmazásba vett struktúrafogalom és strukturálisizmus között akkor is, ha a francia *Nouvelle Critique* néven is ismert iskola és a szovjet irodalomtudományban a tartui egyetemen működő csoport tevékenységét, nyilatkozatait és műveit állítjuk egymás mellé. S ez a különbség nem csupán világnézeti, filozófiai, ismeretelméleti jellegű, tehát nem olyan természetű, mint pl. a dialektika törvényeinek s szemléletének az idealista és a materialista filozófiában való alkalmazása esetében, hanem olyan, mintha emezek dialektikán sem ugyanazt értenék. Bonyolítja a dolgot az is, hogy a struktúra fogalmának alkalmazása ma már több évtizedes történettel, fejlődéssel felhalmozódott kísérleti és tapasztalati anyag variálásával és felülvizsgálatával történik, s a fejlődés folyamatában is több struktúrafogalom volt használatban. Lényegesen különbözik pl. Ingarden struktúrafogalma attól a struktúrafogalomtól, amelyet Wellek használ szintézisében — bár Wellek Ingardenra hivatkozik — Ingarden maga mutatja ki az elvi különbségeket kettejük fogalmai között.

Azokban a tudománytörténeti és tudományelméleti kérdésekben, amelyekben a fentiekben jellemzett helyzet miatt meglehetősen nehéz eligazodni, folyóiratunknak ezzel a számával kívánunk némi tájékozódási lehetőséget nyújtani. Erre a célra alkalmasnak látszik — immár hagyományossá vált — dokumentáló eljárásunk: szemelvényeket — lehetőleg teljes, zárt gondolatmeneteket — közlünk a strukturálisizmus történetéből és mai irányzataiból. A szemelvények bevezetéseként pedig megkísérlem az alábbiakban összefoglalni és a lehetőségekhez képest rendszerezni, jellemezni — a teljes-

ség igénye nélkül — a strukturalizmus fogalomrendszerét és irányzatait — mert, mint jeleztem, nem egy irányzatról van szó. Szükségesnek látszik a tudománytörténeti összefoglalás mellett a módszertani és filozófiai világnézeti szempontú tipologizálást is megkísérelni, vállalva az ilyen általánosítások minden hátrányát, már csak azért is, mert hiszen ennek a tájékoztatásnak is, mint folyóiratunk egész tevékenységének, az a voltaképpeni célja, hogy a magyar marxista irodalomtudomány munkásai számára biztosítsunk anyagot, kitekintési lehetőséget, s ezért, ezért is, reflexióink mélyén az a kérdés húzódik meg, hogy mit s hogyan tudunk hasznosítani a magunk számára ezekből a kísérletekből és eredményekből, hogy marxista elvi, világnézeti felfogásunkból és az arra alapozott tisztas eredményekből kiindulva tovább haladhassunk, megkezdett utunkat folytassuk, de ne mondjunk le más tudományos műhelyek, iskolák számunkra hasznosnak ítéltől sem.

II.

A strukturalizmus történetét kezdhethetnénk azon a ma már megszokott módon, hogy ti. visszavezetjük az elfeledett ősökre, évszázadok vagy akár évezredek homályából kiásott művekre, mondván, hogy íme, már Leibniz *Monadológiájában* olyan gondolatokat találunk, amelyek rokoniak a strukturalizmus szemléletének, vagy hogy íme, a szó maga a latin *struere* igének a származéka. . . Mi azonban itt nem a struktúra terminus történetét akarjuk adni, s nem is magának a szemléletmódnak — a totalitásnak, mint összefüggő egésznek a gondolatára alapozott szemléletmódnak — a kibontakozását, hanem a par excellence strukturalizmusét, azét a tudományos irányzatét, amely a struktúra terminust sajátos modern fogalomná tette, s a rá épülő szemléletmódot heurisztikájának és módszertanának alapvető princípiumává emelte. Ez az irányzat pedig lényegében a mi századunk szülötte, s mi közvetlen őseire, a múlt század legnagyobb gondolkodóira és kiváló szaktudósaira — Marxra és Engelsre, a nyelvtudós Saussure-re és az őstörténész Morganra — is csupán utalhatunk itt.

A struktúra terminus ugyanis, rokonaival, a rendszerrel (szisztéma), a formával, az organizáció vagy organizmus terminusokkal együtt a múlt században jelenik meg általánosítottabb formában és értelemben. Eredetileg az építészet terminusa volt, s ott (a XVII. századtól, mondják a szorgalmas terminológia-búvárok) 'szerkezet', 'ácsolat', 'gerendázat' értelemben, tehát az épületnek mintegy a csontvázát jelölve, szerepelt. A XIX. században hozza létre a tudományok fejlődése az igényt a szót átvitt értelmére: Spencer az *organizmus* vonatkozásában, Morgan a rokonsági *rendszerekről* szólva fogalmaz meg ilyen gondolon épülő koncepciót, hogy azután Marxnál és Engelsnél megjelenjék maga a *struktúra* terminus is, a *totalitás* gondolatának, a dialektika alapvető szemléleti kategóriájának egyik terminus technikusaként. Hadd idézzünk itt egy szemléletes példát Engelstől, aki *A család, a magántulajdon és az állam eredete* c. művében előbb Morgant, majd Marxot idézi a rokonsági rendszer kialakulásával kapcsolatban és távolabbi perspektívákra is utalva: „A család — írja Morgan — az aktív elem; sohasem vesztglő, hanem az alacsonyabbrendű formától a magasabbrendű felé fejlődik, ugyanolyan mértékben, amilyenben a társadalom emelkedik az alacsonyabb fejlődési fokról a magasabbra. A rokonsági rendszerek ezzel szemben passzívak, csak

nagyobb időközönként tükrözik vissza a fejlődést, amelyen a család az idők folyamán átment; és csak akkor változnak gyökeresen, amikor a család már gyökeresen átalakult.” — „Ugyanígy van — teszi hozzá Marx — a politikai, jogi, vallási, filozófiai rendszerekkel általában.” (MEVál. II. 188.) A legismertebb Marx-szöveg ebben a vonatkozásban *A politikai gazdaságtan bírálatához* előszavában összefoglalt tömör „vezérfonal” (de hozzá kell tenni, hogy a magyar fordítás szövegében szereplő 'szerkezet' szó helyén az eredetiben 'Struktur' áll). Nem szorul részletes bizonyításra, hogy itt a struktúra (szerkezet) a totalitás kategóriájának egyik konkretizált heurisztikai és módszertani fogalmaként szerepel már s nem pusztán metaforikusan, szemléletes kifejezésként. (Jegyezzük meg, hogy az 'alépitmény' 'Unterbau' és 'felépitmény' 'Überbau' szavakat Marx szövegeinek francia nyelvű fordításaiban szokás 'infrastructure' és 'superstructure' terminusokkal visszaadni.)

A struktúrafogalom és -szemlélet éppen Marx és Engels művei alapján lett a századfordulón kibontakozó új tudomány, a szociológia egyik fontos elemévé, a szociológia sok képviselőjénél, a nem marxistáknál is, alapvető gondolatok központi magjává — Durkheimtől Max Weberig számos nevet sorolhatnánk itt el. (L. erről R. Bastide tanulmányát a *Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales*. Ed. par. R. Bastide. Mouton, 'S-Gravenhage 1962. c. kötetben: „Introduction à l'étude du mot structure”, 9—19.) A strukturalizmus irányzattá mégsem a szociológiában vált, hanem a nyelvtudományban. Még ezt megelőzően azonban számos tudományban megjelenik, s a század tudományos felfogásának egyik, eleinte elszigetelt kísérletként, majd lassanként általános jellemzőként feltűnő vonása lesz.

A húszas években jelenik meg a struktúra fogalma és a strukturalista heurisztikai felfogás a filozófia és a pszichológia területén. A filozófiában Rudolf Carnap kezd ebben az időben foglalkozni olyan deskriptív feladatok megoldásával, amelyeknél a rendszeren kívüli tényezőket nem lehet, vagy nem kell figyelembe venni, amelyek tehát zárt rendszerek s mint ilyenek irrandók le, kizárólag belső viszonyaik, összefüggéseik segítségével. (L. a mellékelt részletet Carnap könyvéből a dokumentumok között.) A pszichológiában is ebben az időszakban jelennek meg a „Gestaltpsychologie” irányzatát képviselő gondolatok, amelyeknek summája az, hogy az egész (pl. az egész tudat, az egész pszichikum) nem vezethető le a részekből, az egész nem egyenlő a részek puszta összegével, annál több és más. (Vö.: D. Lagache írásai a *Sens et usages*. . . kötetben, 81—88.)

Nagyon távol esik tárgyunktól a struktúra-fogalomnak a matematikában és a természettudományokban befutott pályája. A matematika fejlődésében betöltött rendkívül jelentős szerepét, bár a matematika voltaképp mindig rendszerek vizsgálatával foglalkozott, ugyancsak a legújabb fejlődésben, az ún. absztrakt algebra kibontakozásával nyerte el, azaz olyan algebrának a létrejöttével, amelynek elemei már nem szükségképp számok, hanem tetszőleges természetű elemek. (Erről l. Kalmár László: *Matematikai és nyelvi struktúrák*. Ált. Nyelv. Tan. II. 1964. 11—74, valamint Petőfi S. János: *Modern nyelvészet — tájékoztató összefoglalás*. Kézirat gyanánt. TIT Országos Titkársága kiadásában, 1967. — Végül l. a dokumentumok közt közölt tanulmányt a *Les Temps Modernes* N^o 246 alapján.) Nemcsak a matematikában, hanem fizikában is egyre inkább uralkodóvá vált ez a szemléletmód. A fizikus Eddingtont idézhetjük, aki a harmincas években megjelent könyvében már abban látja a természettudomány feladatát, hogy

bizonyos kapcsolatoknak a sémáját tanulmányozza, olyan sémát, amelynek a jelentése „elvonatkoztatható a kapcsolatok szubjektumának eredeti természetétől. A struktúra: kutatásunk tárgya” — jelenti ki. (*New Pathway in Science*. New-York, 1935. Idézve M. Guhman nyomán: l. alább.)

Ennek a szemléletmódnak a hódítását és a fogalomnak magának az előzményekhez képest megváltozott értelmét szemléltethetjük A. Lalande filozófiai szótárának első (1926) és második kiadásában (1932) szereplő definíciókkal; az első kiadásban a pszichológiára vonatkoztatva adja a *struktúra* címszó alatt ezt a definíciót: „elemek kombinációja, amelyet egy relatíve statikus szempontból szemlélt mentális élet juttat kifejezésre”, a második kiadásban viszont ezt a definíciót kiegészíti egy másikkal is: „ellentétben egy egyszerű elem-kombinációval, olyan szilárd jelenségekből alakult egész, amelyeknek mindegyike a többiektől függ és csakis az azokkal való relációban és azok által lehet az, ami”. (Idézve R. Bastide nyomán, im. 13.)

A szovjet tudomány, amely első lépéseit teszi a század húszas éveiben, ebben az időszakban több olyan, egymástól többé-kevésbé független tudományos munkát mondhat a magáénak, amelyek mindegyike vagy kifejezetten a struktúrafogalommal és szemléletével dolgozik, vagy lényegében annak megfelelő tudományos szemléletmódot képvisel. Ez utóbbit reprezentálja A. Szkařimov műve, a bilinák genetikája és poetikája (Szaratov, 1924.) és Vladimir Propp mesemorfológiája (*Morfológia szkazki*, Leningrad, 1928.), amelyben száz orosz tündérmese szereplőinek funkcióját elemzi, éppen olyan hipotézis alapján, amely a mesevilágot s a meséket magukat is rendszereknek tekinti; valamint ide sorolható az orosz formalista iskola képviselőinek számos elemzése és elméleti írása (leginkább példázza ezt E. J. Henbaum elemzése Gogol *Köpenyéről*) és a formalistákhoz nem sorolható, de velük feltétlenül rokon Mihail Bahtyin, akinek Dosztojevskij „sokszólamú” regénytípusát elemző könyve 1929-ben jelent meg első kiadásban (Problémü tvorcseszta Dosztojevskogo). (Az orosz formalizmusnak és a strukturalizmusnak a gondolati, lényegi, nem történeti összefüggéseire érdekes adalékokkal szolgálnak: Roger Fayolle: *La „Critique Nouvelle”*. La Nouvelle Critique, 176 (mai 1966) és Růžena Grebeničková: *Les formalistes russes et le roman moderne*. La Nouvelle Critique, 180 (nov. 1966), továbbá Julia Kristeva Bahtyin könyveiről írott ismertetése a Critique 239. számában.) Hadd említsek meg itt egy eddig — tudomásom szerint — nem igen ismert ténytet. A szovjet szociológiai irodalomtudományi iskola, amely a húszas években a Szovjetunióban úgyszólván hivatalosnak tekintett, „az igazi marxista iskola” volt, majd a húszas évek végétől kezdve megindult bírálókat özönében hamarosan a megvető tónusú „vulgárszociológiai iskola” nevet és az évtizedekre terjedő elhallgattatást érdemelte ki, uralkodásának utolsó éveiben, amikor több képviselője megkísérelte nézeteit összeegyeztetni a formalistákéval (az ún. „for-szoc-iskola” Szakulinnal az élén), hozott létre olyan — véleményem szerint érdekes, gondolatébresztő — művet, amelyben a struktúrafogalom az irodalmi műalkotás értelmezésénél kulcsfontosságú, szemléleti alapul szolgáló sémaként foglal helyet. G. Poszpelov, aki a Pereverzev-szárnyhoz tartozott, egyik módszertani dolgozatában fejti ki azt a koncepciót, amely szerint a költői művet képek rendszerének lehet felfogni; a képen magán belül pedig rétegeket, illetve síkokat lehet megkülönböztetni. Ilyenformán Poszpelov a képet, mint mondja, többsíkú struktúrának tekinti, amelynek kölcsönös összefüggései megfelelnek az adott kép helyének az egész műben, az egésznek fel-

fogott képrendszerben. (G. Poszpelov: *K metodike issztoriko-lityeraturного isszledovanyija*. In: *Lityeraturovegyenyije*. Szbornyik sztatyej pod. red. V. F. Pereverzeva. Gosz. Ak. Hud. Nauk, 1928. 39—106, különösen 77—78. Az érdekes könyvre Ferenczi László kollégám hívta fel figyelmemet.)

III.

Az első humán tudományos iskola, amely a strukturalizmus nevet kiérdemelte, a prágai nyelvtudományi kör (Cercle Linguistique de Prague, 1926—1938) volt. Ennek az iskolának egyik tagja, a Bécsben tanító, orosz származású N. S. Troubetzkoy, a fonológia művelője, a cseh Vilém Mathesius, B. Havránek nyelvészekkel, valamint az akkor Prágában élő Roman Jakobsonnal fejtette ki először a nyelvészeti struktúra fogalmát. Troubetzkoy egyik tanulmányában (*La phonologie actuelle. Psychologie du langage*. Paris, 1933.) arról is szólt, hogy „a korszaknak, amelyben élünk, jellegzetes, minden tudományos diszciplínában megfigyelhető vonásaként mutatkozik az a tendencia, hogy az atomizmust strukturalizmussal s az individualizmust univerzalizmussal váltsa fel (a szavakat filozófiai értelmükben véve). Ez a tendencia megfigyelhető a fizikában, a kémiában, a biológiában, a pszichológiában, a gazdaságtudományban stb. . .” A prágai strukturalisták ősükként Ferdinand de Saussure-t, aki a genfi egyetemen tanított és Jean Baudouin de Courtenay-t, aki a kazanyi egyetemen működött, jelölték meg. Saussure fogalmazta meg elsőnek azokat a gondolatokat, amelyek a nyelvet mint egységes és szuverén egészet (un tout en soi), mint olyan rendszert (jelrendszert) fogják fel, amely önmagában hordja osztályozásának elvét. — Saussure ugyan sohasem használta a struktúra terminust, de az olyan megállapításai, mint „A nyelv. . . önmagában egész és osztályozási elv.”, vagy „A nyelvi jelenség. . . mindenkor egy megállapodott rendszert és egy fejlődést foglal egyidejűleg magában. . .”, és „A nyelv olyan rendszer, amelynek minden részét a többivel való kölcsönös szinkronizmus összefüggésében lehet és kell vizsgálni.”, magukban rejtik már a struktúrában való szemléletnek minden fontos elemét. (L. bővebben: Ferdinand de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*.” Gondolat. Bp., 1967. 27; 25—26; 113. stb.)

A struktúra terminus tehát a prágai iskolánál jelenik meg, mégpedig először a fonetikai kutatások általánosított, elméleti szintű vizsgálatainak, a fonéma-rendszerek tanulmányozásának alapfogalmaként. (Főként Troubetzkoy műveiben. Összegyűjtve: *Grundzüge der Phonologie*. Prag, 1938.) A nyelvi rendszerek „struktúra-törvényeit” (azaz: szerkezeti törvényeit) kívánják feltárni; ehhez számukra „a fonológiai elemek érzéki tartalma kevésbé lényeges, mint az egymáshoz való kölcsönös viszonyulásaik a rendszeren belül” — éppen ezek a relációk, viszonyok lesznek a rendszer kulcsai: „Ha a fonológia elveit sok, erősen különböző nyelvre alkalmazzuk, hogy feltárjuk fonológiai rendszerüket, s ha ezeknek a rendszereknek a struktúráját tanulmányozzuk, hamarosan észre fogjuk venni, hogy egyes korreláció-kombinációk előfordulnak a legkülönbözőbb nyelvekben, mások viszont sehol sem fordulnak elő. Éppen ezek lesznek a fonológiai rendszerek struktúrájának a törvényei.” (Troubetzkoy: i.m. 243.) Nem nehéz meglátni ebben a tudományos célkitűzésben a matematikai vagy statisztikai törvényszerűségekre való törekvést, s azt, hogy rokonsága a kvantummechanika egzakttságával, egyben absztrakt voltával is egészen nyilvánvaló.

A prágai strukturalista nyelvészek által megkezdett munkát folytatta a Koppenhágában 1939-ben megindult strukturalista nyelvészeti folyóirat, amelynek két vezető tudósa, Viggo Bröndal és Louis Hjelmslev voltak. Nem képviseltek teljesen azonos felfogást. A nagyobb hatást Hjelmslev tette, aki 1944-től vette át a folyóiratot és főként általános nyelvelméleti munkáival vált híressé (pl. a nemrég franciául is kiadott művével: *Le Langage, une introduction*. Éd. de Minuit, Paris, 1966). Hjelmslev strukturalizmusa nagyon jól szemlélteti azt a tendenciát, amely ennek az irányzatnak egyik jellemző típusa: a nyelvnek logikai modelljét hozza létre, voltaképp egy nyelvészeti algebrát: „A nyelv struktúrájának elemei azokra a nagyságokra elmékeztetnek, amelyekkel az algebra végzi műveleteit: a, b, c, x, y, z. . . olyan nagyságok, amelyeket különböző értékekkel helyettesíthetünk az aritmetikában és különböző dolgokat képviselő különböző számokkal a gyakorlati számításban.” (I. m. 59.) Az ő struktúrafogalma voltaképp egy *séma*, a lehetőségek sémája, amellyel a *használatot* állítja szembe (ezzel helyettesítve Saussure „langue” és „parole” oppozícióját): „A nyelvnek minden eleme egy meghatározott kategóriába kerül tehát, olyanba, amelyet definiálnak meghatározott kombinációk bizonyos lehetőségei és bizonyos más kombinációknak a lehetetlensége. Ezek a kategóriák definícióikkal együtt alkotják a nyelv elem-rendszerét, vagyis azt, amit a nyelv struktúrájának hívunk.” (I. m. 66.) Még világosabbá válik ez a tendencia, ha tudjuk, hogy Hjelmslev a nyelvet játékhoz (sakk vagy kártya) hasonlítja, amely olyan kombinációs modellre épül, amely magában foglal egy játék-struktúrát (azaz szabályokat, amelyek megjelölik a játékban megjelenhető figurák számát és kombinációinak módját), valamint a játék használati módját (ahogyan játszani szoktak, ill. ahogyan eddig játszottak). (A sakkjátékhoz még Saussure hasonlította a nyelvet — vö. im. 114—116. — a hasonlat azóta él tovább a strukturalistáknál, nem is egy, hanem több eltérő értelmezéssel, vö.: *Dictionnaire de linguistique de l'École de Prague* par Josef Vachek. Spectrum, Utrecht, 1966.)

1943-ban New Yorkban francia nyelvtudósok kezdeményezésére alakult egy nyelvészeti kör, amelynek folyóirata, a *Word* (1945-től) minden nyelvészeti irányzatot és aspektust befogad. Nem strukturalista iskola tehát, egyáltalán nem is iskola, mégis megemlítjük, mert tagjai közt a strukturalizmusnak olyan képviselői voltak, mint Claude Lévi-Strauss, A. Martinet, Lotz János és főképp Roman Jakobson, a strukturalista nyelvészet egyik alapítója. Jakobson, aki az orosz formalisták körében kezdte pályáját, aztán a prágai körben folytatta, nemcsak nyelvészeti, hanem irodalmi stúdiumokkal is (verstan, stilisztika, poétika stb.) sokat foglalkozott. Nem nevezhetjük a strukturalizmus „ortodox” képviselőjének sem, mert tevékenysége és gondolatrendszere szerteágazó és sokféléte befogadó. Egyik legérdekesebb tanulmányát azonban megemlítjük itt, mégpedig mint a strukturalizmusnak egy oldottabb, áttételes módon alkalmazott koncepcióját. Jakobson az afázia vizsgálatából, annak két fő típusát alapul véve, alakítja ki kettős nyelvszemléletét, amely egyben kettős szimbólumszemlélet vagy művészet szemlélet funkcióját is betöltheti (*Deux aspects du langage et deux types d'aphasies*. In: *Essais de linguistique générale*. Éd. de Minuit, Paris, 1963. 43—67.). Minden nyelvi jel két elrendezési módot foglal magában: egyik a *kombináció* („Minden jel alkatrész-jelekből van összetéve és/v más jelekkel való kombinációban jelenik meg. Ez annyit jelent, hogy minden nyelvészeti egység egységeként egyszerűbb egységek kontextusául is szolgál és/v saját kon-

textusát egy összetettebb nyelvészeti egységben találja meg.” I. m. 48.), másik a *szelekció* („A váltakozó terminusok közötti szelekció magában foglalja azt a lehetőséget, hogy a terminusok egyikével helyettesíthető a másik, amely egy szempontból egyenértékű az elsővel, más szempontból különbözik tőle.” Uo.), másképpen az egyik a *metaforikus* eljárás, a másik a *metonimikus* (lévén a kombinációnak legsűrítettebb kifejeződése a metafora, a szelekciónak pedig a metonímia). Az afázia két fő típusa ugyanis vagy a szelekció vagy a kombináció zavara. Ha mármost ezt az oppozíciót nem csak lingvisztikai, hanem általános értelemben vett nyelvekre (jelrendszerekre) alkalmazzuk, akkor fel tudjuk fedni nemcsak az egyéni stílust, ízlést és jellemző nyelvhasználatot, hanem tipizálni tudjuk vele a költészet, sőt más művészetek stílusát is. Jakobson szerint pl. a metaforikus eljárás dominál az orosz lírai dalokban, míg a hősi eposznak a metonimikus eljárás a jellemzője. Ezt a tipizálást további konkrét példákkal is szemlélteti: a *metaforikus* (tehát a rendszer, a szisztema tengelye, a paradigma és a hasonlóságon alapuló kombináció által jellemzett) eljárás képviselői a romantika, a szimbolizmus a költészetben, a szürrealizmus a festészetben és Chaplin művészete a filmben; a *metonimikus* (tehát a szintagma tengelye, a szintaxis és az érintkezésen alapuló szelekció által jellemzett) eljárás képviselői viszont a hősi eposz és a realista elbeszélés, Griffith filmjei és a kubista festészet. Általában metaforikus a költészet és metonimikus a próza. (Analogiaként említi Frazer két mágiatípusát: a homeopathikus vagy imitatív mágia és az érintkezési vagy tapadási mágia ennek a metaforikus-metonimikus oppozíciónak felel meg. I. m. 66.)

A strukturalizmusnak egy másik elágazása és további útja a nyelv-tudományban Leonard Bloomfield ún. yale-i iskolája, amelynek mai jeles képviselője Z. S. Harris. (E három strukturalista iskoláról is bő tájékoztatást ad Petőfi S. János idézett összefoglalása. Magyar strukturalista nyelvészeti studiumokat az *Általános nyelvészeti tanulmányok* újabb kötetében, főként az utolsó, V.-ben — Szerk. Telegdi Zsigmond, Akadémiai Kiadó 1967. — található az olvasó.)

*

Jakobson írja a prágai iskoláról: „Ezek a törekvések a nyelvnek mint a kommunikáció eszközeinek általánosan felismert szemléletmódjából erednek. . . A két alapvető nyelvészeti művelet — a szelekció és a kombináció, vagy más terminológiával, a nyelv paradigmatis és szintagmatikus aspektusa — tanulmányozásában a paradigmatis aspektus került különösen előtérbe. . .” (L. Petőfi S. János: i. m. 21.) Hozzátehetjük ehhez: a prágaiak, Saussure terminológiájával szólva, többnyire a „langue” jelenségeivel foglalkoztak — kivéve néhány társukat, akik a „parole” jelenségeire specializálták magukat: a prágai strukturalisták között akadtak olyan tudósok, akik a strukturalista nyelvészet tanulságait alkalmazták az irodalomtudományra. Jan Mukařovský műelemzéseiben és az azokra épített irodalomelméleti tanulmányaiban a struktúrafogalmat sajátos irodalomtudományi fogalomként alakította, Felix Vodička pedig irodalomtörténeti alkalmazására tett kísérleteket. (A prágai kör irodalomtudásairól és tevékenységükről l. Sziklay László két tanulmányát: *A cseh strukturalizmus*. Kritika, 1963. 3. és *A prágai iskola*. Kritika, 1966. 11.)

Mukařovský struktúrafogalma kezdetben abban is őrizte a nyelvészettől kapott indítást, hogy az irodalomtudomány és a nyelvészet határterületével,

a stilisztikával foglalkozott. Lényegében „parole”-jelenségek, azaz költői alkotások stílusjelenségei vizsgálatával kezdte el a strukturalizmus alkalmazását az irodalmi jelenségekre. Már ezekben a műelemzésekben is úgy fogja fel az irodalmi műalkotásnak mint egységet képező, viszonylag zárt rendszernek a struktúráját, hogy belehelyezi azt az irodalmi fejlődés — amelyen azonban ebben az időben még stílusfejlődést, irodalmi nyelvfejlődést ért — struktúrájába; felfogása szerint a mű *anyagokból* épül fel az *eljárások* segítségével, ez utóbbiak összegezése a forma. A korai tanulmányokban (pl. Mácha *Május* c. költeményének elemzésében) a hangsúly még az anyagok és eljárások leírásán és elemzésén van, de a művet az irodalmi fejlődésbe helyezi bele (két másik költeménnyel hasonlítja össze) s a fejlődésben elfoglalt helyével, illetve szűken értelmezett esztétikai funkciójával (Mácha költeménye esetében az epikai tárgy lírai jellegű szubjektívizációjával) határozza meg. Az alkotótól azonban — éppen az életrajzi tényeket túlságosan hangsúlyozó pozitívizmussal való szembefordulás miatt — igyekszik a műalkotást elválasztani; a nyelvi, stilisztikai és tematikai tényezőkre összpontosított elemzésben ez sikerül is, de akkor az öntörvényű, önmagában vizsgált műalkotásnak végső értelmezését keresi Mukařovský, kénytelen a *szemantikus gesztus* (az az organizációs elv, amely a műalkotás struktúráját alkotó részeket összefogja) fogalmához folyamodni — ez a fogalom azonban az alkotó személyéhez kapcsolódik s értelmét annak pszichológiai magyarázatában kaphatja meg.

A műalkotásnak ez a kezdeti időkből még a koncepció belső ellentmondásaként feltűnő külső kapcsolata később tudatos törekvéssé válik Mukařovský strukturalizmusában: megerősödik és felfogásának fontos tényezőjévé válik a műalkotásnak nagyobb struktúra-összefüggésekben való elhelyezése és azokból való szemlélete. A külső determináltság elismerése nem csupán genetikus vonatkozásban, hanem hatások, a mű társadalmi funkciója vonatkozásaiban is megjelenik a késői, már a marxizmus hatását is befogadó tanulmányokban (l. a dokumentumok között közölt Mukařovský-tanulmányt). Ezeknek a kulcsfogalma már a *jelentés* és a *funkció*, de nem szűken, kizárólag esztétikai értelemben véve, hanem a nagyobb struktúrákkal való összefüggéseiben is: a jel a valósággal való összefüggésekben, a funkció a társadalom viszonylataiban, illetve pluralitásában. Ezekkel a tanulmányokkal (amelyek, sajnos, magyarul ma még nem hozzáférhetőek) Mukařovský valóban olyan közel került a marxista irodalomtudományhoz (mint Jiří Kraus mondja: *Česká literatura*, 1965. 4.), mint a műközpontú, illetve strukturalista iskolák közül egyik sem.

*

A harmincas években a struktúra fogalmának filozófiai, deduktív jellegű kifejtését, a nyelvészeti iskoláktól lényegében függetlenül, a lengyel Husserl-tanítvány, Roman Ingarden hozta létre (*Das literarische Kunstwerk*. Halle, 1931.). Fenomenológiai kiindulásából következik, hogy teljesen zárt, önmagában felfogott korpusznak tekinti a művet, s mint ilyent kívánja elemezni és önmagából megmagyarázni. Törekvése ebben a kiindulásban rokonítható a Carnap által bemutatott immanens struktúra-deszkripcióval, bár annál tovább kíván lépni. (Ingarden elméletének alapos ismertetését adják Vajda György Mihály tanulmányai: *Fenomenológiai szemlélet az irodalomtudományban és az irodalomban*. Helikon, 1966. 3. és *A fenomenológiai iskola — Az irodalmi mű fenomenológiai elemzésének módszeres elvei*. Kritika, 1966. 12.)

Ingarden struktúrafogalmának, eltekintve most a gazdag és árnyalt, részletes filozófiai kifejtéstől, a mi szempontunkból fontos újdonsága, hogy rétegekből áll (stratiform, rétegelt). Ezeket a rétegeket Ingarden heterogén alakulatoknak tekinti, összefüggéseiket pedig „polifónia”-ként értelmezi: „az egyes rétegek sajátos volta következtében mindegyikük a maga módján lesz az egészben láthatóvá és valami sajátossal járul hozzá az egésznek összhangjához és összjellegéhez, anélkül, hogy ezáltal ennek fenomenológiai egységét megsértené”. (Az idézet Vajda György Mihály cikke nyomán. Kritika, 1966. 12. 30.) Nem nehéz felfedeznünk, hogy a terminus azonossága ellenére lényegesen különbözik ez a struktúrafogalom a nyelvészetétől, ill. a Mukařovskýtól. Legfőképpen abban, hogy a „polifónia” rétegek polifóniája s nem elemek tetszőleges halmazának bonyolult összefüggésrendszere, amelyben törvényszerűséget keresünk, szabályosságot akarunk felfedni; a deduktív eljárással létrehozott struktúra-képlet nem a tényekben magukban keresi meg a rendszert, hanem kívülről vetíti rájuk azt. Nem is óhajt ez a szemlélet törvényszerűséget felfedni, hanem beéri a leírással: mereven elhatárolt jelenséget végül is nem lehet önmagából megmagyarázni, be kell érni a deskripcióval. A kauzalitásról való lemondás, a külső összefüggések figyelmen kívül hagyása, a hierarchikus elrendezettség értelmezésétől való tartózkodás (amelyekre Vajda György Mihály utal idézett tanulmányában) együttesen annyit jelent, hogy Ingarden filozófiailag elmélyített elemzése a struktúrafogalom finomításához ugyan hozzájárult, de a strukturalista szemlélet terén visszafelé tett egy lépést.

Ingarden struktúrafogalma más tudósok, elsősorban az irodalomtudomány képviselőinek gyakorlatában, kritikai munkákban, műelemzésekben rendkívül hasznos deskripciós sémává fejlődött. A német és a svájci irodalomtudomány ún. interpretációs iskolái lényegében ezt a sémát alkalmazták a legtöbb sikerrel — s természetesen használhatóságának határain belül. (Erről lásd Vajda György Mihály: *Irodalomtörténet vagy költészet-tudomány? Világirodalmi Figyelő*, 1961. 1. és Voigt Vilmos: *Az irodalomtudomány svájci iskolája*. Világirodalmi Figyelő, 1963. 2.)

*

Ha érdemben nem is tárgyalhatjuk, mégsem mellőzhetjük itt teljesen az angolszász kritikai iskolát, elsősorban a *New Criticism* néven ismertet, továbbá a vele rokon törekvéseket. Igaz, hogy ezeket sohasem szokás strukturalistának nevezni, de az is kétségtelen, hogy műközpontúságuk a gyakorlatban többnyire olyan elemzésekben valósult meg, amelyeknek — sokszor meg nem nevezett — munkahipotéziseként struktúrafogalmakat vagy -konceptiókat találunk.

John Crowe Ransom szerint a költemény „látszólagos szubsztanciája” a *struktúra*, ezzel állítja szembe a *textúrát* — míg amatt az épület szerkezeti elemeihez hasonlítja, ezt a díszítéséhez (festése stb.); az ő felfogásában azonban a struktúra mint a költemény szerkezete (témája, tárgya, gondolatmenete stb.) csak hordozója az esztétikai értéknek, ami a textúrában, azaz az ornamentációban jelenik meg, amaz a racionális, ez viszont a logikailag irreleváns oldalát alkotja a műnek (amely Ransomnál lényegében mindig költemény, vers). Allen Tate koncepciója, a terminológiai különbségek ellenére rokonságot mutat Ransoméval, új szempont azonban nála a *tenzió* (amely szóval a költe-

mény jelentését foglalja össze) szervezettségének értékképző szerepe: minél teljesebb a költeményben az intenziónak (a „denotatív”, logikai nyelvnek) és az extenzióknak (a „konnotációnak”, a konkrét gazdag ornamentikának) a szervezettsége, annál tökéletesebb az. Ezeknek a terminusoknak metaforikus, laza voltát maga W. K. Wimsatt, az irányzat egy másik neves képviselője is bírálja, de ez vonatkozatható rá is, s a *New Criticism* hasonló struktúra fogalmakat használó — elemzéseikben bravúros megoldásokat produkáló — kritikusaira, így Cleanth Brooksra, vagy az iskola egyik közvetlen ősré, I. A. Richardsra is. (L. errevonatkozólag Robert Weimann könyvét: *Az „Új Kritika”. Az új interpretációs módszerek története és bírálata*. Bp., Gondolat 1965., valamint Szili József cikkét: *A „New Criticism” irodalomesztétikája*. Kritika, 1967. 9.) Az angolszász kritikai iskolákban ezen a téren Murray Krieger törekvései jelentenek leginkább figyelemre méltó kivételt: ő megkíséli a struktúrakoncepciót a történeti szemlélettel egyeztetni s a művet, mint mikrostruktúrát, egy nagyobb kontextusban szemlélni. (Vö.: Murray Krieger: *Critical Historicism: The Poetic Context and the Existential Context*. In: *Literary History and Literary Criticism*. Acta of the IXth Congress of the ILLM, New York, University Press, 280–282.)

IV.

A harmincas években az irodalomtudomány mellett a művészettörténetben is megjelent a strukturalizmus. Minthogy ez kevésbé ismert, rövid kitérővel bemutatjuk két fő képviselőjét és némileg eltérő koncepciójukat.

A művészettudományban is jelentkezett ebben az időben az egyetemességnek az az igénye, amelyet Troubetzkoy emlegetett (s amelyet totalitásigényként is jeleztem), és jelentkezett egy másik törekvés is — amely az irodalomtudományi strukturalizmus kialakulásában és terjedésében is hatott — ti. a tartalom és forma hagyományos kettősségének a meghaladására való törekvés. Az egyik kísérlet a művészettörténetben Hans Sedlmayer nevéhez fűződik. Sedlmayer formaelemzései „struktúraelemzések” néven ismeretesek. A formaelemzésben elődje és tanítómestere Alois Riegl volt, aki már maga is a *Gestaltpsychologie*-vel rokon gondolatokat vallott s aki a mű végső értelmét formájában vélte fellelni. („Világos, hogy a művészettörténész egy bizonyos műalkotás anyagi motívumait és annak felfogását akkor fogja tudni helyesen megítélni, ha arra a belátásra jut, hogy az akarat, amely ahhoz a bizonyos motívumhoz indítékul szolgált, azonos azzal az akarral, amely az illető figurát körvonaláiban és színezésében olyanná és nem mássá alakította.”). Sedlmayer már tudatosan támaszkodik az alaklélektanra; kiindulópontja is a műalkotás „szemléletes jellege”, nála ebben találkozunk össze a mű formai és tartalmi jelentései. A tartalom az ő felfogásában nem a formához adódik hozzá, hanem mintegy a formai fiziognómiából bontakozik ki. Ebből logikusan következik módszerének fő lépése: azokat a puszta tényeket, amelyeket az ikonográfia *deskripciója* állapított meg, *revízió* alá kell venni; fel kell tárni tehát a „kritikai formákat”, azok segítségével azután egy életmű, egy nemzet vagy egy kor *tendenciái* egyszerűen láthatóvá és helyesen értelmezhetővé válnak. Ezek a „kritikai formák” a „legkisebb korszakalkotó primér-jelenségek” regisztrálásával és rendszerezésével határozhatók meg. Sedlmayer felfogását polgári ellenfelei is élesen bírálják részint szubjektivizmusa, részint elfogultan vallásos beállítottsága miatt. A szubjektivizmus egészen önkényes megoldá-

sokra csábítja; meghatározhatatlan s így önkényes a művészettörténész „adekvát” beállítottsága, teljesen egyéniségétől függ, hogy fel tudja-e tenni a megfelelő kérdéseket, amelyekre válaszolva meghatározza majd a „kritikai formákat”. Sedlmayer maga a művészettörténetet vallástörténetnek fogja fel, beállítottságát, kérdéseit és értéktételeit is ez a vallási szempont határozza meg és — egyik bírálója szerint — a módszerbe kívülről beléerőszakolt előítéletként el is torzítja. (Vö.: W. Hofman: *Kunstwissenschaft*. In: *Das Fischer Lexikon, Bildende Kunst 2*. Frankfurt/Main, 1960.)

Jóval racionálisabb és a struktúra-szemléletben magában is következetesebb Erwin Panofskynak, az Amerikában működő, német származású, a Warburg-könyvtárból, az ikonográfia jelentős európai műhelyéből indult művészettörténésznek a felfogása. Panofsky „szintjei” erősen emlékeztetnek Ingarden rétegeire; nyilvánvaló a gondolatrendszeri kapcsolat Ernst Cassirer tiszta formákat, kompozíciós elveket, képmotívumokat, allegóriákat nagyobb közös és általános principiumok megnyilvánulásaként értelmező „formabölcseletével” (*Philosophie der symbolischen Formen*, 1923). Panofsky a műalkotás megközelítésénél három szintet különböztet meg, ezek a szintek fokozatosan közelednek a mű voltaképpeni központja felé: a megközelítést ikonográfiai jellegűnek minősíti, azaz olyanoknak, amely a műalkotás témájával (sujet) vagy jelentésével foglalkozik s nem a formájával. Az első szint a primér vagy természetes jelentéseké. Ezek két nagyobb csoportra oszthatók, és pedig tény-jelentésekre és kifejező jelentésekre: voltaképpen a művészi motívumok világát foglalja össze ez a szint, ide tartoznak a tiszta formák, a természeti tárgyak és eseményekként feltűnő viszonyaik, valamint a kifejező minőségek. Ezt a pré-ikonográfiainak nevezett szintet a gyakorlati tapasztalás rögzíti. A következő szintet a másodlagos vagy konvencionális jelentések alkotják: ide tartoznak a motívumok és kombinációik, de itt már témákhoz (thèmes) vagy fogalmakhoz való viszonyulásaikban — ilyen témák vagy fogalmak a tágabb értelemben vett képek, a történetek, az allegóriák. Ez a szó szoros értelmében vett ikonográfia szintje, ennek leírását végzi a hagyományos ikonográfia. A harmadik a belső jelentések, másképp a voltaképpeni tartalom szintje, amelyhez a Cassirer által szimbolikus értékeknek nevezett jelenségek tartoznak, amelyek tulajdonképp valami „másnak” a szimptomái. Ez a szélesebb értelemben vett ikonográfia, Panofsky terminusával, az ikonológia szintje. Ezen a legbelső szinten, a szimbolikus formákban (Sedlmayernél „kritikai formák”) az emberi szellem nagy témái és fogalmai öltönek testet s bennük táruul fel egy nemzet, egy korszak vagy egy hitvilág alapvető magatartása; ez az alapmagatartás kifejezésre jut már a mű első két rétegében is, de itt nyeri el igazi értelmét. Egy példa: Leonardo *Utolsó vacsorája* az első szinten, a természetes jelenségek szintjén szemlélve csupán ennyi: tizenhárom férfi vacsorázik; a másik, ikonográfiai szinten (konvencionális jelentés) a bibliai fogalomként vett *Utolsó vacsora* ábrázolása, a harmadik, ikonológiai szinten (belső jelentések) pedig dokumentum Leonardo személyiségéről, az olasz reneszánsz civilizációjáról, a vallásos érzésről stb. Érdekes megjegyezni, mert Panofsky struktúra-fogalmának lényegére vet fényt, hogy felvesz ún. határeseteket is, amelyeknél a második, a konvencionális jelentésszint hiányzik, ezeknél közvetlen átmenet van a motívumokról a tartalomra: ilyen az európai tájkép, csendélet és zsánerkép esete. (Vö.: Erwin Panofsky: *Introduction à l'Iconologie*. Preuves, 190. déc. 1966.) Panofsky rokonsága a szellemtörténettel kétségtelen, de (Sedlmayer vallásos elfogultságával és nyílt szubjektívizmusával ellentétben) ro-

konszenzet kelt racionalizmusa és filozófiai igényessége. A polgári művészet-tudomány színvonalas képviselőjének becsülhetjük, aki jelentős kísérletet tett arra, hogy a ténykutatás által felhalmozott, óriási anyagon ismét úrrá legyen a vertikális rendszerezés segítségével s ilyen módon megkísérelhessen újraértékelést vagy értékítéletet létrehozni.

A mi szempontunkból az érdekes itt (elsősorban Panofskyról szólok), hogy ez a struktúrafogalom ismét különbözik az előzőktől, mind a prágaiakétól, mind az Ingardenétól, mindenekelőtt abban, hogy ez mintegy lemond az ontológiai státusról és a struktúrát kizárólag kutatási hipotézisként, hermeneutikai koncepcióként fogja fel (vö.: a csak kétszintű táj, csendélet stb.), nem pedig a vizsgált dolgok ontológiai tulajdonságaként. Ebből következik elnagyoltsága, sémaszerűsége, kizárólag a praktikus szempontok és használhatóság előtérbe kerülése; de a szabályok és összefüggések, törvényszerűségek és belső viszonylatok kutatásának teljes mellőzése is. Azon a deklaráción kívül, hogy a jelentés-szintek összefüggenek, többet nem igen tart fontosnak Panofsky. A másik jelentős különbség az előzményekkel szemben, hogy itt egy kizárólagosan szemantikai struktúraszemlélettel van dolgunk, amelyből más rendszeralkotónak is felfogható tényezők (a képzőművészeti technika, a funkció stb.) ki vannak zárva. Ez is Panofsky struktúrafogalmának sajátos értelmezéséből, hermeneutikai eszközként való felfogásából következik.

V.

Új fejezetet jelent a strukturalizmus történetében Claude Lévi-Strauss francia etnológus tevékenysége. A strukturalizmus mai kibontakozása és egyre szélesebb körökben gyűrűző hatása elsősorban az ő műveire vezethető vissza. Különös, hogy ez a szigorúan szaktudományi jellegű tevékenység ilyen nagy hatást tudjon kelteni, s még különösebb, hogy csak szaktudományi jelentkezése után egy évtizeddel kezdje el ezt a hatást kifejteni. Francois Furet, francia szociológus hívja fel erre a figyelmet s magyarázattal is próbálkozik: szerinte a francia értelmiség szerepe itt a döntő; ez az 1945 óta marxista értelmiség a dogmatizmus felbomlása idején, új tájékozódást keresve, talált rá a strukturalizmusra; Lévi-Strauss etnológiája csak ekkor, ebben a történelmi helyzetben tudta ezt a társadalmi várakozást kielégíteni. (Vö.: François Furet: *Les intellectuels français et le structuralisme*. Preuves, 192. févr. 1967.) Lévi-Strauss először a rokonsági rendszerekre alkalmazta a nyelvészettől kölcsönzött strukturalista modellt. (*Les structures élémentaires de la parenté*. Paris, 1947.) Abból indult ki, hogy ez is viszonypárookban jelentkezik, mint a nyelv: férj-feleség, apa-fiú, fivér-nővér, anyai nagybácsi és nővér fia stb. Amint a nyelv, a rokonság is kommunikációs rendszer; nem spontán módon s tényleges helyzetből bontakozik ki, hanem reprezentációk önkényes rendszereként: nem biológiai módosulás, hanem kötés. A házasság szabályai biztosítják a nők körforgását egy társadalmi csoporton belül és ezzel voltaképp a biológiai eredetű vérrokonságok rendszerét váltják fel a kötések szociológiai rendszerével. A rokonság tehát egyfajta „nyelv”, mert az egyének és a csoportok közt egy bizonyos kommunikációt biztosít. Az, hogy itt az „üzenetet” a csoportnak a nemzetségek között forgalomban levő asszonyai alkotják, s nem a csoportnak az egyének között forgalomban levő szavai, nem változtat a két jelenség lényegbeli hasonlóságán. A nyelv csere, kommunikáció, dialógus, ez megy

végbe a házasságban is. Jeleket váltani vagy asszonyokat váltani végeredményben összevethető jelenségek, s alkalmazható rájuk ugyanaz a strukturalista módszer. A vérfertőzés tilalma az az alapvető szabály, amely a kulturális életet élő embert megszűli. Voltaképp nem egyéb, mint az *adás* (ajándékozás) *szabálya*. Nem annyira az anya, nővér vagy leány feleségül vételének a tilalma, mint inkább arra való kötelezés, hogy az anyát, nővért és leányt *másnak adják*. A nyelv nem mint jelentés, hanem mint kód, minden organizáció prototípusának tekinthető.

Ugyanezt a módszert használja fel a mítoszok elemzésére is. Lévi-Strauss szerint az emberi értelem egységes. A mítikus gondolkodás nem prelogikus (Lévy-Bruhl), hanem logikus gondolkodás, de az érzéki szintjén, olyan osztályozó gondolkodás, amely empirikus kategóriákat (nyers és sült, friss és rothadt, ázott és égett stb.) használ. A nyers és a sült mögött azonban megjelenik a méz és a dohány is (mint „nyersnél kevesebb” és „sülnél több”), felfedezhető az érzéki minőségek logikája mögött a formák logikája is.

A legfontosabb a mítoszban nem a tartalma. Tévedés volna a jelképeket Jung archetípusainak a módjára, külön-külön, önmagukban értelmezni, hiszen nem *autonomok* a *kontextussal* szemben: jelentésük *pozicionális*. A mítosz igazsága a „tartalmuktól megfosztott logikai kapcsolatokban van, másképp: olyan logikai kapcsolatokban, amelyeknek invariáns sajátosságai kimerítik a művelti értéket, minthogy hasonló kapcsolatok állíthatók fel különböző tartalmak nagy számú elemei között.” Így tehát a mítoszoknak objektívításuk és struktúrájuk van. Lévi-Strauss nem azt akarja megmutatni, hogy „hogyan gondolják el az emberek a mítoszokat, hanem azt, hogy hogyan gondolódnak el a mítoszok az emberekben, akár akarjuk ellenére is.” A mítoszok, kétségtelen, mindig egy elbeszélésre vezethetők vissza, egy mesére, amit valaki valamikor elbeszél. Az etnológia számára azonban a beszélő személye nem érdekes. Lévi-Strauss számára egy társadalom mítoszai ennek a társadalomnak a beszédét alkotják, és pedig olyan beszédet, amelynek nincsen személyes megszólaltatója; ezt a beszédet annak a nyelvésznek a módjára gyűjti össze, aki alig ismert nyelvet kezd el tanulmányozni: megkísérli megalkotni grammatikáját, anélkül, hogy azzal törődne, hogy ki és mit beszél azon a nyelven. Egy-egy mítosz-csoport permutálható együttest alkot. Észak- és Dél-Amerika indiánjainak mítoszaiban és meséiben ugyanazokat a cselekményeket különböző elbeszélésekben különböző állatokhoz kapcsolják. Egy terminus értelmét felfogni úgy lehet, hogy a permutációt végigjárjuk minden kontextusban.

Ha a sas nappal jelenik meg, a bagoly pedig éjjel ugyanabban a funkcióban, akkor ebből az következik, hogy a sas nappali bagoly és a bagoly éjjeli sas; ez pedig annyit jelent, hogy az állandó oppozíciót voltaképp a nappal és az éjjel alkotják. Más mítoszokból viszont az derül ki, hogy a sas és a bagoly együttesen állanak szemben a hollóval, mint ragadozók a dögevővel, ugyanakkor éjjel-nappal viszonyában megtartják szembenállásukat; a kacsza viszont mindhármukkal szemben áll, egy új oppozíció viszonyában, amely nem más, mint az ég-föld és az ég-víz pároké. Így, lépésről lépésre haladva meg lehet határozni „a mese univerzumát”, amely oppozíciós terminusokban elemezhető, az oppozíciók pedig különbözőképpen kombinálódnak minden szereplőben — s a szereplő nem egyéb, akár Jakobson fonémája, mint „kiegyenlítő elemek kötege”. Ekkor tehető fel a kérdés: mi az értelme ezeknek a mítoszoknak, miféle végső jelentésre utalnak ezek a jelentések, amelyek itt egymást jelentik?

A válasz az lesz, hogy a mítoszok azt az emberi szellemet jelentik, amely behelyezi őket a világba, amelynek ez a szellem maga is része.

Lévi-Strausst az emberi szellem működése érdekli, a gondolkodás mechanizmusa. Vállalkozásának — mint mondja — az a lényege, hogy megkísérli megérteni azt a módot, ahogyan az indiánok elgondolják az átmenetet a természettől a kultúrához. Azt a természet-kultúra oppozíciót, amelyet pl. a rokonsági rendszerekben vélt feltalálni, ma már nem a realitás sajátosságának tekinti, hanem az emberi szellem által létrehozott antinómiának — ez az oppozíció nem objektíven létező valami, csupán az embereknek van szükségük arra, hogy így rendezzék el a dolgokat, ebben a formában lássák őket. Erre a célra, ahogy mondja, időtlen, történelem-nélküli társadalmat vizsgál. Lemond tehát a történetiségről, de tudatosan vállalja az ebből adódó korlátokat: nem kíván mindenre érvényes magyarázatot adni. Az etnológia speciális feladata, amelyet — kissé mereven — elválaszt az etnográfia (filológia, deskripció és történet) feladataitól, éppen az emberi gondolkodás, az emberi szellem mechanizmusának megértése és feltárása. Ezért is nevezik ezt a diszciplínát más néven kulturális antropológiának. (Vö.: Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*. Plon, Paris, 1958. — Claude Lévi-Strauss: *Mithologiques. I. Le cru et le cuit*. Plon, Paris, 1964; *II. Du miel aux cendres*. Plon, Paris, 1966. — Raymond Bellour: *Entretien avec Claude Lévi-Strauss*. Les Lettres Françaises, 1165 (janv. 1967.) — *L'Arc*, N° 26 (1965): Lévi-Strauss különszám.)

Hogy Lévi-Strauss struktúrafogalma mennyire következetesen valósítja meg a strukturalista nyelvészetnek is kiindulásául szolgáló matematikai rendszerezést és műveleteket, azt terminológiája (permutáció, kombináció, oppozíció stb.) és gyakorlata egyaránt mutatja. Számára a mítosz „olyan beszéd mód, amelyben a »traduttore-traditore« formula értéke gyakorlatilag a zéróhoz közelít” — szemben a költészettel (személytelen és személyes beszéd mód különbsége). De a nyelvészeti analógiákat is következetesen alkalmazza: a nyelvi struktúra konstitutív egységeit a mítoszban is megtalálja (hiszen „beszéd mód” ez is), de a fonémákhoz, morfémákhoz és szemantémákhoz itt még hozzájönnek a *nagyobb* konstitutív egységek, a mithémák (amelyek a mondat szintjén helyezkednek el). Ezek a mithémák mindig viszonytermészetűek, még pedig viszony-nyalábok, viszony-kötegek és a megfelelő funkciót kombinációikban kapják meg. Úgy kell szemlélni a mítoszt, mondja Lévi-Strauss, mint a zenekari partitúrát: egyik tengelyen diakronikusan, másikon szinkronikusan olvassuk — a viszony-nyalábok éppen a függőlegesen egy vonalba eső hangjegyeknek felelnek meg ebben a hasonlatban. Az Oidiposz-mítoszt úgy kell kezelnünk, folytatja a példát, mint egy olyan zenekari partitúrát, amelyet valami perverz amatőr folyamatos melódiává írt át. (*La structure des mythes*. In: *Anthropologie structurale*, 227—255.)

Kétségtelen, hogy Lévi-Strauss a strukturalizmus legtisztább és legszínvonalasabb szaktudományi képviselője. Lévi-Strauss azonban azt vallja, hogy ennek a módszernek az emberi gondolkodás más megnyilvánulásaira, pl. költészetre, festészetre, zenére is alkalmazhatónak kell lennie. Maga is tett arra kísérletet, hogy módszerét költői alkotásra alkalmazza: Jakobsonnal együtt írta meg és tette közzé Baudelaire *A macskák c.* versének elemzését (l. a dokumentumok között). Ez az elemzés is azt mutatja, hogy a strukturalizmust Lévi-Strauss a költészetre alkalmazva elsősorban nyelvészetnek, még pedig grammatikának és szemantikának (és csak mellékesen stilisztikának) tekinti. A modern strukturalizmus francia képviselői azonban — bár Lévi-

Straussra is hivatkoznak — némiképp más úton járnak. (Kiegészítésül megjegyezzük, hogy Lévi-Strauss mellett nagy hatása van Georges Dumézilnek, különösen *Les Dieux des Indo-Européens*. Paris, 1952. c. művének.)

VI.

A francia irodalomtudományi és kritikai strukturalizmus, amelyet *Critique Nouvelle* — Új kritika néven is szokás emlegetni s amely voltaképp a Tel-Quel folyóirat köré csoportosuló, az akadémizmussal, az ún. „critique universitaire”-rel élesen szembe forduló kritikusok csoportját jelenti, elsősorban Roland Barthes, Jean Ricardout, Gérard Genette-t. De ide sorolják a történetfilozófusként számon tartott Michel Foucault-t és az irodalomszociológus, Lukács-követő Lucien Goldmannt is. (Az „új kritika” képviselőiről, vitáiról magyar nyelven is olvashatók összefoglalások, illetve friss tájékoztatók, ilyenek: Simon Jeune: *Az új kritikák és a szociológia*. Helikon, 1966. 4., Szabolcsi Miklós: *Páris, Cerisy és a francia kritika*. Kritika, 1967. 4., valamint Rónay György: *Verselemzés és strukturalizmus*. Új Írás, 1967. 6., újabban: Szabolcsi Miklós: *Strukturalizmus, napi kritika és közönség Franciaországban*. Kritika, 1967. 8., Varga László: *A hagyományos és az új kritika vitája Franciaországban*. Kritika, 1967. 8.)

Minthogy erről az eleven és folytonosan változó kritikai irányzatról ma, vitáinak és divatjának kellős közepén nehéz volna megbízható áttekintést adni, itt kizárólag két képviselőjének nézeteit és struktúra-konceptióját ismertetem. Az egyik pólust képviseli Roland Barthes, aki igen színvonalas, szellemes, új gondolatokat tartalmazó munkáiban (főként tanulmánykötetekben) az irodalmi mű zárt szemantikai struktúráját kívánja elemezni, a másikat Lucien Goldmann, aki viszont a mű struktúráját egy nagyobb, társadalmi struktúrába ágyazva kívánja értelmezni. (Goldmann gondolatkörének mintegy filozófiai kibontását adja Lucien Sebag könyve; a dokumentumok közt mindegyiküknek az írásaiból közlünk részletet.)

Roland Barthes nyelvészeti, szemantikai kiindulópontja ma már keveredik a kibernetika és információelmélet fogalmaival és szempontjaival. Barthes módszertani kereséseinek is az az egyik fő indítéka, amit a művészet-tudományi strukturalizmusnál már láthattunk, hogy ti. a hatalmas és állandóan növekedő tényanyag áttekintése természetszerűleg igényel új módszert az irodalomtudománytól, a hagyományos eszközök csődöt mondtak, új szintézist lehetővé tevő szemléletre van szükség. Ezért szakítanak a történetiséggel (vagy ahogyan ők maguk mondják, a „hagyományos” történetiséggel. Vö.: Szabolcsi Miklós, Kritika, 1967. 4. 14.). Barthes azonban nem nevezi módszernek strukturalizmusát, hanem inkább tevékenységnek, illetve szemléletnek és úgy véli, ez a szemlélet fellelhető a költészetben is. Eklekticizmusának, amely forrásainak heterogén voltából is kitűnik (hivatkozik Lévi-Straussra, a Yale-egyetem nyelvészeti iskolájára, Jakobsonra, az orosz formalista iskolára és külön Vlagyimir Propp mesemorfológiájára), szükségszerű következménye, hogy az ő struktúrafogalma voltaképp csak egy igen rugalmas, metaforikus jellegű szemléleti modell, jelentése egészen általános: rendszerben, viszonylatokban kell szemlélni a jelenségeket. Az eklekticizmus azonban lehet erény is.

Barthes metaforikus jellegű struktúrafogalma azonban lényegében teljesen ellentétes azzal a totalitás-kategóriával, amelyet a strukturalista gondo-

lat mögött feltételeztünk. A gondolatmenet maga is furcsán ellentmondásos: az irodalmi művet úgy tartják elevennek, egyben megelevenedőnek, ha önmagából magyarázzák, ha a történelmi kontextusból — amely szerintük mesterséges és erőltetett — kitépik. Többnyire fel sem merül a kérdés, hogy ha a művet önmagában kell magyarázni, akkor honnan vegyük a viszonyítás fogalmait; a kritika mint metanyelv (az új-kritikusok egyik kulcsfogalma) eleve kívülállást tételez fel. Barthes szerint a struktúra a tárgy hasonmása, mégpedig olyan hasonmása, amely irányított, hogy ezáltal feltárjon valamit, ami a tárgyban magában rejtve maradt, önmagában érthetetlen. Nem szükséges sokat tételődni ezen a rejtélyen: ez a struktúrafogalom voltaképp egy heurisztikai metafora, amely nem tart igényt ontológiai státuszra, de — s ez a meghökkenítő s minden előzővel szembeforduló vonása — a szubjektivitást teszi ontológiája fő vonásává.

Legszembetűnőbb ez abban a tézisben, amelyet az új kritikusok úgy fogalmaznak, hogy a kritika feladata az, hogy tovább írja a művet. Írás és olvasás: egy és ugyanaz a dolog. A kritikus, amikor olvassa a művet, voltaképp tovább írja (az egyszerű olvasó is, csak tehetségtelenül). Ebből a pozícióból válik érthetővé az új kritikának az a furcsa vonása, hogy egyre többet foglalkozik önmagával; lassankint odáig fajult a dolog, hogy az irodalom már csak ürügy arra, hogy a kritika önmagáról beszéljen, s végül az irodalom eltűnik: a kritika marad önmaga alanya s tárgya. Ezt a Tel-Quel folyóirat példázza: kezdetben a „nouveau roman” orgánuma volt, ma már kizárólag az új kritikáé.

Pontosan definiálni még a legigényesebb új-kritikus, Barthes struktúrafogalmát sem lehet: metaforákkal, szellemes költői hasonlatokkal és paradoxonokkal előadott gondolatrendszerének nem is az az érdeme, hogy a struktúrafogalmat is használja, vagy hivatkozik a strukturalizmusra, hanem inkább az, hogy igen finom érzékkel, nagy műveltséggel és sokszor igen találon foglalkozik a dolgok és jelenségek jelentésével. Szemantikai és szemiotikai (általános jeltudományi) kísérletei a legtanulságosabbak — csak épp nem mindig érdemlik ki a strukturalista nevet.

Barthes igényességével és tudományos erényeivel messze felülmúlja azt a Tel-Quel-csoportot, amellyel együtt szokás emlegetni s amelynek gondolkörére azok a negatívumok, amelyeket Barthes-tal kapcsolatban említettünk, fokozottabban érvényesülnek. Mindenekelőtt idealista beállítottságuk, szubjektivizmusuk teszi terméketlenné rendkívüli szóbőséggel és agresszív módon előadott spekulációikat, de az általuk művelt kritika öncélúsága, befelé fordulása sem éppen vonzó vonásuk. Érthető, hogy Lévi-Strauss elutasítja, zsurnaliszta felületességnek bélyegzi azt, hogy velük kapcsolatba hozzák (R. Bellour: *Entretien*; lásd fentebb), s ugyanez a véleménye Jacques Lacan strukturalista pszichoanalíziséről is.

Több joggal lehet viszont strukturalistának nevezni Lucien Goldmann irányzatát, amelyet ő maga keresztelt el *genetikus strukturalizmus*nak. Az ő struktúrafogalma ugyanis tudatos újraalkotása a hegeli és marxi totalitás-kategóriának (természetesen, sajátyszerűen értelmezett, „korrigált” újraalkotása). A társadalom struktúráján Goldmann nagyjából azt érti, amit Marx: a társadalom sajátos belső összefüggésrendszerét, szerkezetét. Szerinte a műalkotás szerkezete és a társadalom szerkezete (vagy struktúrája) között izomorfizmus áll fenn minden jelentős mű esetében: a mű szerkezete a társadalom szerkezetének lényeges vonásait tükrözi, természetesen nem mechanikusan, hanem

olyan művészi vízióként, amelyben a művészi szubjektum, illetve az az ember-csoport, társadalmi csoport, amelynek a szubjektum része, fogalmazza meg lehetséges állásfoglalását az emberi történelem nagy kérdéseivel és kielezett problémáival szemben. (L. tanulmányát a dokumentumok közt.)

Újat ott keres ez a marxizmustól ihletett irodalomszociológiai irányzat, ahol a struktúra fogalmát és a strukturalista szemléletet megkísérli összeegyeztetni a történetiségben való szemlélettel. Ebben az irányban kísérletezik Goldmann is, Lucien Sebag is. De a filozófiának és a szaktudományoknak marxista képviselőinél manapság máshol is tapasztalhattunk ilyen törekvéseket: megtalálni azt a megoldást, amelynek segítségével a strukturalista szemlélet alapvetően szinkronikus jellegét és a történetiség diakroniáját elméletileg is kielégítően lehet egyeztetni, nemcsak azzal a gyakorlattal, amelyet Lévi-Strauss is ajánl: a strukturalista is végezze a maga studiumait, a történész is a magáét, egyik vizsgálja a rendszert, másik a mozgást, változást; Lévi-Strauss hozzáteszi: egymás eredményeinek felhasználása nélkülözhetetlen.

VII.

Azok között a kísérletek között, amelyek a marxista tudomány alapvetően történeti szemléletébe kívánják beleilleszteni a strukturalizmust, külön hely illeti meg a szovjet irodalomtudomány és történettudomány képviselőit, valamint azoknak az országoknak a marxista irodalomtudósait, amelyeknek hagyományai közt ott van a strukturalizmus — ilyenek a cseh (és akiket nem ismerek: a lengyel) irodalomtudósok.

A Helikon a közelmúltban mutatta be a szovjet irodalomtudományban jelentkező strukturalista kísérleteket, Jurij Lotman, V. Zareckij és mások írásait. Ezeknek a marxistáknak a törekvéseiben is azt láthatjuk, hogy egyrészt következetesen ragaszkodnak a marxista alapelvekhez, másrészt igyekeznek felhasználni a strukturalizmusnak és más, termékenynek ígérkező korszerű tudományszintéziseknek — kibernetikának és információelméletnek, szemiotikának és modern nyelvészetnek, sőt a matematikai logikának is — bizonyos eszközeit, eljárásait, illetve szempontjait. Strukturalizmusuk tehát tágabb értelemben veendő vagy voltaképp más nevet érdemelne, az egy Lotman kivételével, aki a nyelvészeti strukturalizmusnak a fogalmait és szemléletét teszi koncepciója alapjává. A szovjet nyelvtudományban természetesen megvannak a szó szoros értelmében vett strukturalista iránynak a képviselői, s a strukturális szemlélet a nyelvtudomány egyik legerősebb és legeredményesebb iskoláját alkotja a mai szovjet tudományban. (Vö.: *Osznovnütje napravlenija sztrukturalizma* — Red.: Guhman i Jarceva, Insztyitut jazükoznanyija. Izd. Nauka, Moszkva, 1964., különösen a bevezető: M. Guhman tanulmánya: *Isztoricseszkije i metodologicseszkije osznovü sztrukturalizma*, 5—15.)

Kevésbé ismertek a történettudomány ilyen természetű kísérletei. M. A. Barg tanulmánya: *A strukturális analízis a történettudományban* (Voproszü filozofii 1964. 10. 83—93.) magyarul: Világtörténet, az MTA Történettudományi Intézete dokumentációs kiadványa, 1965. 7—8. sz.) sajátos módon a legtermészetesebbnek tekinti a struktúrafogalom alkalmazását a történetírásban. Kétségtelen, hogy „bármely történeti jelenséget tudományosan megalapozottnak csak akkor tarthatunk, ha előzőleg már minden kölcsönös kapcsolatában és áttételezésében tanulmányoztunk. Éppen ebben áll a

konkrétság követelménye a történetkutatásban. Más szavakkal: minden jelenséget strukturális egészként kell tanulmányoznunk.” Az utolsó megállapítás azonban éppen arra hívja fel figyelmünket, hogy itt is metaforikus jellegű struktúrafogalommal operál a szovjet történész, nem pedig azzal a matematikai rendszerfogalommal, amely a nyelvészeté.

Úgy tűnik, hogy a történetiség és a struktúrafogalom lényegi egyeztetése ma még elméletileg is elég nehezen megoldható probléma, márpedig a marxista társadalomtudományok számára ennek a kérdésnek a megoldása alapvető fontosságú. Egyelőre azt kell mondanunk, hogy sem a francia, sem a szovjet tudósok ilyen irányú kísérletei nem túlságosan megnyugtatók. A kérdés egyelőre nyitott, éppen a következő struktúrafogalom alapvető jellegéből következően. Sajnos, Mukařovský és iskolája, akiknek kísérletei ezen a téren számomra a legtermékenyebbnek látszanak, nyelvi elszigeteltségük miatt alig hatnak szélesebb körben.

VIII.

Nem könnyű feladat osztályozni a struktúrafogalmakat, de még abban az esetben is tanulságos lehet, ha csak vázlatosan tipologizálhatjuk őket. Roger Bastide a párizsi kollokviumra készített referátumában (*Introduction à l'étude du mot structure*. In: *Sens et usages*. . . lásd fentebb) felhívja a figyelmet arra, hogy a terminusnak két különböző jelentése van: az egyik a látens viszonylatokra utal s így modell jellegű, a másik a reális viszonylatokra s ezért konkrétan tekinthető. (I. m. 19.) Ezt a *tárgyra*, illetve annak csupán *információs konstrukciójára* vonatkozó megkülönböztetést jelöli M. Guhman egyrészt a tárgy ontológiai jellegeként, másrészt a leírás heurisztikai képletéként (ez utóbbinál az adekvátság fokának kérdése fel sem merül). Hozzáteszi, hogy itt voltaképp nem terminológiai, hanem ismeretelméleti különbségről van szó (I. m. 30.). Az elsőre példa lehet a rokonsági terminusok rendszere (Morgannál, Lévi-Straussnál), amely egy nyelven belüli szisztéma ontológiai jellegzetessége, egyben azonban felfedezhető benne a heurisztikai érték is, amely lehetővé teszi a nyelvben létrehozott szisztéma létrehozójának, azaz a valóságos társadalmi szerkezetnek a feltárását is. A másodikra Carnap struktúraleírása lehet példa, amelynél kizárólag tiszta formák és tiszta viszonylatok halmazával végzett elvont műveletek segítségével bontakozik ki egy gondolati jellegű rendszer; az adekvátság foka itt álprobléma, amely fel sem merül, hiszen a tárgy mint megismerésünk tárgya, az idealista kiindulópont következtében, maga is ilyen eljárások eredményének tekintendő.

Ez az ismeretelméleti jellegű különbség azonban nem feltétlenül jár együtt a *tárgy*-struktúra és a *meta*-struktúra megkülönböztetésével. Hiszen a visszatükrözés-elmélet, dialektikus materialista ismeretelmélet alapján is létrehozható meta-struktúra. Annál is inkább, mert a modellfogalmakat és koncepciókat általában ilyenek tekinthetjük. Ebben az esetben tehát a két struktúrafogalom között csupán ontológiai különbség lesz. Ilyen meta-struktúra például Ingarden vagy Panofsky struktúrafogalma: kizárólag a megismerő érteleme osztja fel az irodalmi, illetve a plasztikus műalkotást rétegekre és szintekre; ez azonban ennek a struktúrafogalomnak a heurisztikai és gyakorlati értékéből semmit sem von le — egy materialista ismeretelméleten alapuló műértelmezési módszerben is hasznos, célravezető eljárásként foglalhat helyet. Viszont, megfordítva, kétségtelen, hogy a fonológia struktúra-

fogalma tárgy-struktúrát takar, mégis vannak kétségeink, különösen a csak átlagos matematikai képzettséggel és érzékkel rendelkezőknek (s az irodalomtudósok többsége, gyanítom, mégiscsak ilyen), ennek a struktúrafogalomnak a heurisztikai, méginkább gyakorlati használhatósága felől. Ennek okát viszont már egy másik különbségben kereshetjük.

Joggal beszélhetünk ugyanis az ismert struktúra-koncepciók alapján és a fizika modern ágainak analógiájára egy *szemléletes* és egy *statisztikai* vagy matematikai jellegű struktúrafogalomról. A szemléletes jellegű struktúra-fogalom (rendszerint meta-struktúra, azaz modell) lehetővé teszi a képzelet számára a tárgy rendjének valamilyen vizuális vagy plasztikus, síkba rendezhető vagy térbeli, konkrét megjelenítését. Ilyen szemléletes struktúra-modellek tényleges szemléltetése grafikonokkal, táblázatokkal nagyon gyakori az irodalomtudomány szakirodalmában is (l. például Jacques Ehrmann: *Les structures de l'échange dans Cinna*. Les Temps Modernes, 246 (nov. 1966) vagy John Lotz: *The Structure of the Sonetti a Corona of Attila József*. Stockholm, 1965.) A statisztikai jellegű struktúrafogalom szemléltetésére is akad példa, de ott sohasem lehet szó az egész struktúra szemléltetéséről, csupán annak valamelyik részletét, egy bizonyos mechanizmusát, vagy kapcsolatrendszerének alapsémáját lehet grafikusan illusztrálni. Éppen azért lehetetlen ott a struktúra egészének a szemléltetése, mert azoknál a struktúra-fogalmaknál, amelyeknél a statisztikai jelleg dominál, arról van szó, hogy olyan halmaz jellegű maga a tárgy, hogy struktúrába rendezése csupán matematikai jellegű, az elvontság szintjén mozgó szimbólum, illetve számviszonyokkal lehetséges. Ilyenek a nyelvészeti struktúra-modellek (például szolgál Hjelmlev nyelvészeti algebrája; sok példa van Petőfi S. János id. könyvében: a szemléltetés ezeknél sosem igazi szemléltetés, hanem geometrikus alapséma vagy matematikai képlet, tehát elvont szimbólum formájában történik). Természetesen nem az dönti el egy struktúrafogalom szemléletes vagy statisztikai jellegét, hogy ábrával, sémával szemléltetik-e vagy sem, hanem elképzelhetősége, másképp szólva: törvényszerűségeinek gondolati (logikai, matematikai) vagy pedig érzéki (vizuális, plasztikus) jellege. (l. M. Barbut írását a dokumentumok között.)

Ezzel a különbségtétellel egyben visszautalhatunk ahhoz a különbséghez, amelyet a fogalom történetének vázlatos áttekintésénél már érintettünk: az etimológiai különbség voltaképp ide vezet, a szemléletesség, illetve statisztikai jelleg különbségéhez, hiszen az építmény ácsolata, gerendázata, kézzelfogható, látható csontváza a szemléletes struktúrafogalomnak elvonttal, gondolatival, majd kifejezetten matematikaival és statisztikaival való felváltása hozta létre a voltaképpeni strukturalizmust mint tudományos iskolákat és mint általános tudományos módszer fogalmát.

Ebben a különbségtételben benne rejlik a modern strukturalizmus két másik problémája is. A szemléletes struktúrafogalom alkalmazása a leggyakrabban zárt, természetes határoltóságú jelenségekre történik: ilyen pl. az irodalmi műalkotás; de már nem zárt, hanem véges számú (különbség!) elemekből álló jelenség a nyelv, amelyre a statisztikai vagy matematikai struktúra-modell alkalmazása történik, ti. a nyelv mint „langue” vagy a mítosz; végül a társadalom, a gazdasági rend vagy egy nagyobb irodalomtörténeti, művelődéstörténeti jelenség már nem csak zártnak, hanem végezzámú elemekből állónak sem tekinthető. Az elhatárolás tehát problémát jelenthet akkor is, ha időtlen vagy időfogalmon kívül helyezhető jelenségről van szó (amilyen pl. a műal-

kotás vagy a mítosz), s még inkább akkor, ha időben mozgó, változó, általában időben létező jelenségről van szó. (Természetesen ez a probléma attól is függ, hogy a műalkotás-fogalom maga milyen — ha a művet nem önmagában zárt jelenségnek tekintem, s a történeti stúdium esetében semmiképp sem tekinthetem ilyennek, hanem csakis genezisével és hatásával együtt felfogható központnak, akkor a zárt struktúra-modell használhatatlan, vagy legalábbis új, elhatárolási problémákat vet fel.)

Az elhatárolással kapcsolatban merül fel az immanens és elszigetelt struktúra, illetve a struktúrák rendszere vagy hierarchiája kettős problémaköre. A struktúrafogalomnak mint totalitásnak és kölcsönösen összefüggő bélsó rendnek az értelmezése csak a fogalmon kívül helyezkedve nyeri el igazi értelmét: csak akkor van értelme a bélsó rend feltárásának, a struktúra megismerésének és leírásának, ha egy *pluralitás*ban helyezhető el a megismert jelenség, ha ti. a megismert törvényszerűségek, a struktúra grammatikája transzformációra ad lehetőséget, lehetővé teszi a megismerő értelem számára az átmenetet a vizsgált jelenségről annak *variánsaira*. (Vö.: Jean Pouillon: *Présentation: un essai de définition*-t a folyóirat strukturalizmust tárgyaló különszámához: *Les Temps Modernes*, 246. nov. 1966.) Másrészt a immanens struktúra önmagában, elszigetelten csak formális deskripciót tesz lehetővé, s bár ennek is megvan a maga jelentősége (pl. az irodalmi mű elemzésében), igazi heurisztikai funkciót csak akkor tölthet be, ha nagyobb egységbe, nyilvánvalóan struktúra-egységekbe, struktúra-rendszerekbe helyezhető el és/vagy azokkal szembesíthető, viszonyba állítható. Ez a törekvés a struktúra-koncepciót marxista kiindulási alapról felhasználható irodalomtudósok kísérleteiben a legerőteljesebb, ez jellemzi pl. Lucien Goldmann munkáit, de újabban Jan Mukařovský és tanítványai tevékenységét is. (l. Mukařovský tanulmányát a dokumentumok közt.)

Ezeknél a problémáknál és pozitív megoldási kísérleteiknél kerül elő a strukturalizmus többi kulcsfogalma. A *modell* fogalmát újabban Roger Garaudy próbálja meg a visszatükrözés-elmélet kereteiben elhelyezni. (Vö.: *Ideológiáról, kultúráról*. — A Francia Kommunista Párt Központi Bizottsága vitájának anyaga. Kossuth, Budapest, 1966. 11: „A megismerés »modellek« szerkesztése, és a gyakorlat az egyetlen ismerve e modellek értékének.” Továbbá: *Utószó a „Parttalan realizmus”-hoz*. *Kritika*, 1966. 11. különösen 13.) Ugyanezt a gondolatot már korábban megtaláljuk Jurij Lotmann könyvében is (*Lekciók a sztrukturalnojoj poetyike*. Tartu, 1964. 29—32.), akinek másik fő fogalma a *funkció*, az utóbbi fogalmat használja az irodalomszociológus Goldmann is, különösen pedig Mukařovský dolgozta ki strukturalista koncepciójának fontos alkotórészévé. A modell és a funkció fogalmak azért jelentősek ezekben a strukturalista koncepciókban, mert lehetővé teszik a struktúrának magának az összekapcsolását a rajta kívüli dolgokkal — a modell fogalmában benne rejlik annak a szubjektumnak a fogalma is, aki a struktúra-modellt megszerkesztette s természetesen annak az objektív világnak a fogalma is, amelyet a modell visszatükröz; a funkció fogalmával viszont a struktúrát (hordozó vagy rejtő, mindenesetre) tartalmazó tárgy a társadalmi, történelmi kontextusban, végső soron az emberi gyakorlatban újra elfoglalja helyét s kifejti hatását az individuumban és a társadalomban. Úgy vélem, ebben az irányban kereshető — s a marxista strukturalisták is ezt teszik — a struktúra-szemléletnek és a marxista történetiségnek az összekapcsolása (de nem lényegi összeötvözése!).

Meg kell jegyeznünk, hogy a marxizmus és a strukturalizmus összeegyeztetési kísérletei között olyan is feltűnt az utóbbi időben, amellyel nem tudunk egyet érteni. Roger Garaudy, akinek sok gondolatát, mint a fentebb is említett, a modell fogalmára vonatkozót, igen termékenynek tartjuk, legutóbbi könyvében (*Marxisme du XX^e siècle*. La Palatine, Paris, 1966.) a strukturalizmust filozófiának fogja fel, mégpedig olyannak, amelynek alapvető kategóriája nem a *lét*, hanem a viszony (nem *l'être*, hanem *la relation*). Ilyen módon Garaudy a marxizmus ismeretelméleti (és ontológiai) monizmusát tagadja meg és kettészakítja azt a dialektikus kapcsolatot, amely a marxista felfogás szerint a lét és a cselekvés között, a lények és az általuk alkotott struktúra között van. Hasonlóképp elhibázottnak kell tartanunk Garaudynak azokat a megfogalmazásait, amelyeket nem lehet másképp értelmeznünk, mint a fogalom és a modell viszonyában elkövetett *petitio principii* vétkéét: a fogalom nála másodlagos, mert a modellalkotás a gondolkodásnak — szerinte — legelső fokán is, pl. a mítoszalkotás fokán, döntő vonása („Le rite est une première technique comme le mythe est une première science. . .” — 138). Ezek a kellőképp át nem gondolt ötletek, amelyek annyira jellemzőek a francia kommunista filozófus bátor kérdésfeltevéseire, alaposabb kifejtést igényelnének. Ebben a formájukban el nem fogadhatók számunkra, nem csak terminológiai zavarosságuk (pl. a fogalom és a modell-mítosz különböző szintjeinek összekeverése) és költői túlzásaik (a szertartás és a technika történetileg jól elkülöníthető fogalmainak nagyvonalú hasonlatban való összefogása) miatt, hanem mindenekelőtt azért, mert mi nem nevezhetünk filozófiának egy tudományos módszertant vagy szemléleti elvet, amely eleve elhatárolja magától a világ értelmezését. (Vö: Jean Orcel: *Remarques à propos du livre de R. Garaudy: Marxisme du XX^e siècle.* — Contre la confusion. — La Pensée, N^o 134. août 1967; Garaudy válaszáról egy másik cikkben számolunk be.)

Véleményünket abban summázhatjuk, hogy a struktúrafogalomnak tartalmát és jellegét éppen úgy, mint ontológiai és ismeretelméleti pozícióját az fogja eldönteni, hogy *milyen célra* hozzák létre. Ha a struktúra arra szolgál, hogy egy bonyolult, nehezen áttekinthető felépítésű jelenség belső rendjének törvényszerűségeit feltárja, vagy ha ahhoz segít hozzá, hogy egy sokrétű és többértelmű műalkotás minden rétegének a tudatosítását és a lehetőségig teljes értelmezésének, azaz mélységekig hatoló „olvasásának” a technikáját megtanítsuk az olvasóknak (és általában a közönségnek), akkor *nem végcél, hanem eszköz*: a jelenség (az alkotás) értelmezéséhez vezető út egyik állomása, de nem maga az értelmezés. Ha azonban a struktúra feltárását, a struktúra-leírást önmagában valami végső értelemként, a struktúrát hordozó jelenség teljes értékű és tovább nem fejleszthető magyarázataként kívánjuk feltüntetni, amikor tehát egy belső rend, egy szerkezet szabályai, azaz egy öntörvényű és önmagában befejezett deskripció formula határainál megállnak, akkor ez annyit tesz, hogy a megismerő értelem letette a fegyvert, feladta a küzdelmet.

Jean-Paul Sartre vádjai a strukturalizmus ellen indulatosak és csak részben jogosak (vö.: *L'Arc*, N^o 30. (1966)). Azt veti a strukturalisták szemére, hogy az ember „eltűnésének”, a teremtő alany eltávolításának a műveletével a történelem hitelét tagadják s ezzel végső soron a marxizmust támadják. „Az ember nem gondolkodik. El van gondolva, amiként el van beszélve egyes nyelvészek felfogásában. Ebben a folyamatban az alannak már nincs központi pozíciója, csak egy elem a többi között, minthogy a lényeges a »réteg« vagy,

ha jobban tetszik, a struktúra, amelyben az ember fel van fogva és amely őt létrehozza.” Ez a vád jogos a strukturalizmus „divatjának” címezve és jogos a Tel-Quel csoport legtöbb „strukturalista” irodalomkritikusának és metakritikai szakértőjének nézeteire vonatkoztatva: ők végső értelmezésnek tekintik a struktúrát és a platonizmus kísérteteként tűnik fel gondolatrendszerükben az agnoszticizmus; a strukturalista „divat” polgári publicisztikája pedig pontosan ezekre a nézetekre vetette rá magát (vö.: Pierre Machery: *L'analyse littéraire, tombeau des structures*. Les Temps Modernes, 246. nov. 1966). Semmiképp sem vonatkoztatható azonban Lévi-Straussra és a strukturalizmus korábbi képviselőire, s nem illik a marxista strukturalistákra sem: ezek vagy egy szaktudomány, illetve speciális rész-studium eszközének tekintik a struktúrafogalom felhasználását, mégpedig úgy, hogy a szaktudomány vagy a rész-studium maga korlátozza magát speciális célokra s utasítja el magától, mint kompetenciáját lényegileg meghaladó feladatot, a végső magyarázatot, vagy pedig — ez jellemző a marxistákra — fenntartják, legalább elvileg, az igényüket arra, hogy a struktúrafogalom és -szemlélet alkalmazásával elért eredményeket egy nagyobb, átfogóbb összefüggésben vagy összefüggés-sorban, azaz a társadalom történeti dialektikájában helyezték el s ott keressék végső értelmét, magyarázatát. Ebben az értelemben tartjuk felhasználhatónak és értékes eszköznek — de nem végcélnak — a strukturalizmust mi is.*

MIKLÓS PÁL

* A strukturalizmus irodalma napjainkban szüntelenül gyarapodik; a kéziratok nyomdába adása óta is fontos művek, állásfoglalások láttak napvilágot világszerte erről a „divatos” témáról. Könyvszemlénkben néhány, újabban kezünkbe került munkáról még megkíséreltünk pótlólag számot adni olvasóinknak, de teljességre nem vállalkozhatunk; a viták továbbgyűrűzésének nyomon követése pedig eleve reménytelen vállalkozásnak látszik. A hiányokért tehát olvasóink elnézését kérjük.

A szerkesztőség

Struktúra-leírások

Példa a tisztán strukturális ismertetőjegyekre

Hogyan lehetséges ismertetőjegyekkel ellátni egy meghatározott tárgyterülethez tartozó valamennyi tárgyat anélkül, hogy valamelyik tárgyat rámutatással jelölnék meg, vagy a tárgyterületen kívülről vennék igénybe más tárgyakat? Ennek lehetőségét egy konkrét példán lehet legkönnyebben belátni, s ezt a konkrét példát részletesen fogjuk tárgyalni annak az általánosnak a kedvéért, melyet segítségével megvilágítunk.

Példa. Vegyük szemügyre mondjuk az eurázsiai vasúthálózat térképét. A térképen ne szerepeljenek a valóságos méretarányok, valahogy úgy, mint a menetrendekben. Így a térkép nem adja vissza a távolságok helyes arányait, csak a vasúti hálózat összefüggési viszonyait mutatja meg helyesen (geometriai-lag szólva, csak a hálózat topológiai, nem pedig metrikus tulajdonságait adja meg.) A vasúti térkép példáját valóban fel is használták a topológiai tulajdonságok szemléltetésére; a topológiai tulajdonság fogalmával rokon, de annál általánosabb strukturális tulajdonság fogalmának megvilágítására ugyanúgy alkalmas. Tegyük fel továbbá, hogy a vasútállomásokat pontok markírozzák, a térképen nem szerepelnek azonban sem nevek, sem egyéb bejegyzések, kizárólag a vasútvonalak. Mármost ez a kérdés: ha megtekintjük a valóságos hálózatot, meg tudjuk-e állapítani a térképünkön szereplő pontok nevét? A valóságos hálózatot nehéz szemügyre venni, ezért helyette használjunk egy másodikat, nevekkel ellátott térképet. Tegyük fel, hogy első térképünk még a szokásos menetrendeknél is jobban eltorzítja az arányokat, így hiába keresünk olyan jellegzetes alakzatokat, mint pl. a hosszú szibériai vonal. Egy másik módszerrel azonban többre megyünk. Megkeressük a legmagasabb rendű csomópontokat, tehát azokat, melyekben a legtöbb vonal fut össze. Ilyen csak kevés van. Tegyük fel, hogy hús csomópontot találunk, melyekből nyolc-nyolc vonal indul ki. Ezután mind a hús csomópontot megvizsgáljuk abból a szempontból, hogy hány pont található a következő csomópontig. Aligha valószínű, hogy a hús csomópont mind a nyolc számadata megegyezne, s ezzel a hús csomópontot azonosítani tudtuk. Ha azonban két vagy több csomópont mégis megegyezne, akkor megvizsgálnánk a nyolc-nyolc másodrendű szomszédos csomópont viszonyait egymás között: közvetlen kapcsolatban állanak egymással vagy nem, hány állomás van közben, hány egyenes indul ki az egyes szomszéd csomópontokból stb., s akkor egész biztos találunk a mai, valóságos vasúthálózatban megegyezéseket. Ha azonban olyan vasúthálózattal lenne dolgunk, melyen az eddigi jegyek nem elégségesek a megkülönböztetéshez, akkor lépésről lépésre kellene haladnunk a szomszédos csomópontoktól ezek szomszéd-csomópontjai felé, és így tovább, hogy a fő csomópontoknak újabb és újabb jellegzetességeit találjuk meg. Addig haladunk,

amíg olyan karakterisztikumokra nem bukkanunk, melyek már nem egyeznek meg, még akkor is, ha ehhez az egész hálózatot át kellene vizsgálnunk. Ha térképünk egyetlen pontjának a nevét megállapítjuk, akkor a többi már könnyen azonosítható, mert a szomszédos pontok számára már csak kevés név jön számításba.

Mi a helyzet azonban akkor, ha az egész hálózatot átvizsgáljuk, s még mindig marad két megkülönböztethetetlen pont? Akkor két olyan pontról lenne szó, melyeknek azonosak a struktúrális ismertetőjegyei („homotop” pontok) a szomszédos vasútállomások vonatkozásában. Ebben az esetben megállapítanánk, hogy ezek a vonatkozások nem elégségesek az egyértelmű ismertetőjegyek megszerzéséhez, vagy pedig le kellene mondanunk arról, hogy az illető tárgyterület elemeit kizárólag struktúrális ismertetőjegyekkel rámutatás nélkül jelöljük meg, vagy segítségül kellene vennünk egy vagy több más vonatkozást is. Először olyasféle vonatkozásokat választanánk, mint az országúthálózat, a távbeszélőhálózat stb. alapján fennálló szomszédságreláció. Ha azonban szigorúan meg akarnánk maradni a struktúrális kijelentések határain belül, akkor ezeket a vonatkozásokat nem nevezhetnénk meg, csak az egész hálózat nyíl-figuráinak megadásával lenne szabad őket megjelölni. Fel kell tételeznünk, hogy a földrajzi valóság szemléletéből egyértelműen adódik, hogy az előttünk levő háló az eurázsiai országutak és távbeszélővonalak stb. hálózata. Ennek a további kapcsolatrendszernek a segítségével a vasúthálózat vonatkozásaival teljesen analóg módon megkísérelnénk először megállapítani néhány, majd valamennyi pont ismertetőjegyeit. Senki nem tételezi fel, hogy a választott viszonyok alapján még ezután is maradnának *homotop* pontok. Mivel azonban egy ilyen eset csak a valóságról alkotott képzeleteinknek mond ellent, de nem elgondolhatatlan, az alapprobléma miatt tovább kell kérdeznünk: mi a helyzet az egyértelmű ismertetőjegyekkel akkor, ha még ezek a vonatkozások sem kielégítőek. Eddig csak térbeli viszonyokat használtunk fel, mert ezeknek térbeli sémákban való ábrázolása a térkép segítségével megszokott és a legkönnyebben érthető. Azonban bármely más földrajzi viszonyt segítségül vehetünk, és a helységeket a lakosság számának aránya szerint (nem pedig a lakosság száma szerint), a gazdasági tényezők, az éghajlati viszonyok alapján is vonatkozásba állítanánk egymással. Ha még akkor is maradna két homotop elem, akkor két, földrajzilag megkülönböztethetetlen ponttal lenne dolgunk. Térjünk hát akkor át a vonatkozásoknak egy egészen más fajtájára és vegyük tekintetbe a helységek történelmi viszonyait stb., így végül az összes szaktudomány fogalmait, a fizikai és a kultúrtudományi fogalmakat egyaránt felhasználjuk. Ha az összes rendelkezésünkre álló tudományos viszonyt kimerítettük, és még mindig van két pont, amelyeket nem tudunk egymástól megkülönböztetni, akkor ezek nemcsak a geográfia, hanem egyáltalán a tudomány számára megkülönböztethetetlenek. Hogy szubjektíve különböznek, mert én, mondjuk, az egyik helyen tartózkodom és nem a másikon, az objektíve nem jelent különbséget, ugyanis a másik helyen szintén lehet találni egy személyt, aki hozzám pontosan hasonló és ugyanúgy kijelenti: én itt vagyok, nem pedig ott.

A strukturális ismertetőjegyek általános lehetősége

Fenti példából a következők tűnnek ki. Egy meghatározott tárgyterületen belül tisztán strukturálisan megadott viszonyok felhasználásával végrehajtott strukturáleurítás alapján lehetséges az egyes tárgyaknak tisztán strukturális kijelentésekkel történő jellemzése, ha a tárgyterület nem túl szűk és a relációk strukturája elég komplex. Ahol ez nem lehetséges egyértelműen, ott bővíteni kell a tárgyterületet, vagy pedig további relációkat kell segítségül venni. Ha az összes rendelkezésünkre álló tudományos vonatkozás felhasználásával sem tudunk egy tárgyterület két meghatározott objektuma között különbséget tenni, akkor ezek a tudomány számára teljesen egyformák, ha szubjektíve különbözők is. (Hogy a két tárgy a fenti feltételek teljesülése esetén nemcsak egyforma, hanem szigorú értelemben azonos is, arra itt csak utalunk; ennek az első pillantásra paradoxnak látszó állításnak a megalapozására itt nem térhetünk ki.) Az eredmény tehát az, hogy a tisztán strukturális adatokkal végrehajtott egyértelmű megjelölés általában lehetséges, amennyiben a tudományos megkülönböztetés egyáltalán lehetséges: a strukturális megjelölés csak akkor mond csődöt két tárgy esetében, ha ezek általában a tudomány eszközeivel megkülönböztethetetlenek.

A strukturális ismertetőjegyek módszerével válik tehát lehetségessé, hogy az empirikus tárgyakhoz egyértelműen jeleket rendeljünk, s ezáltal megközelíthetővé tegyük őket a tudományos feldolgozás számára, jöllehet másrészt csak éppen e jelhozzárendelés segítségével határozhatók meg az egyes tárgyak. Ez a módszer tehát a magyarázata „annak a figyelemreméltó ténynek, hogy a megismerés közben mindig két halmaz egymáshoz rendelését hajtjuk végre, melyek közül az egyik elemeit csak ez a hozzárendelés definiálja”

Az itt ismertetett strukturális megjelölés rokon az *implicit definícióval*, ahogyan azt Hilbert a geometria axiómarendszerében alkalmazta, és Schlick általános módszerként és teljes tudományos jelentőségében bemutatta. Az implicit definíció vagy az axiómák segítségével történő definíció lényege az, hogy egy vagy több fogalmat pontosan meghatározunk azzal, hogy bizonyos axiómákat rájuk érvényesnek nyilvánítunk. Az axiómáktól csak az ellentmondásmentességet, tehát egy formális logikai tulajdonságot követelünk meg, mely tisztán logikai módon vizsgálható. Az implicit módon definiált tárgyról tehető kijelentések deduktív úton levezethetők az axiómákból, vagyis tisztán logikai eszközökkel kapjuk meg őket. Az axiómákkal impliciten meghatározott tárgy szigorúan véve nem tárgy (fogalom), hanem tárgyak osztálya, vagy ha úgy tetszik, egy „meghatározatlan tárgy” vagy „nem tulajdonképpeni fogalom” („uneigentlicher Begriff”).

A strukturális megjelölés, ellentétben az implicit definícióval, csak egyetlen tárgyat jellemez (vagy definiál), és pedig egy empirikus, a logikán kívüli területhez tartozó tárgyat (például a vasútállomások tárgyterületén egyetlen vasútállomást). Az ilyen megjelölés érvényességéhez tehát nemcsak a jellemzésre felhasznált strukturális kijelentések ellentmondásmentességét követeljük meg, hanem ezen túlmenően az olyan empirikus tényállást is, hogy a szóban forgó területen egy és csakis egy ilyen tárgy van. A jellemzett tárgyra vonatkozó többi kijelentés azután, ellentétben az impliciten definiált tárggyal, nem mind analitikus, azaz a definiáló kijelentésekből nem mind dedukálhatók, hanem részben szintetikusak, ti. az illető tárgyterületen empirikusan megállapítható tulajdonságokra vonatkoznak.

Minden tudományos kijelentés strukturakijelentés

A strukturális megjelölés fenti vizsgálatából kiderül, hogy egy tudományos kijelentésben előforduló valamennyi tulajdonnév alapján véve (azaz ha a szükséges ismeretek rendelkezésre állnak) helyettesíthető az illető tárgy strukturális megjelölésével, összekapcsolva annak a tárgyterületnek a megadásával, melyre a megjelölés vonatkozik. Ez nemcsak individuális tárgyak, hanem fogalmak, osztályok és relációk nevére is érvényes (mint ezt az úthálózat relációrendszerének példáján láttuk). Így tehát alapján véve minden tudományos kijelentés átformálható olyan kijelentéssé, mely csak strukturatulajdonságokat és egy vagy több tárgyterület megadását tartalmazza.

(Der logische Aufbau der Welt. Hamburg, 1928.¹; 1961.² 14–16.)

(Fordította: Bonyhai Gábor)

A struktúra szó jelentéseiről a matematikában

Struktúra, strukturalizmus, ezek a szavak és a mögöttük rejlő fogalmak a tízes évek óta jelszavakká lettek a humán tudományokban; szinte egy sincs közöttük, amelyiknek bizonyos idő óta ne lenne valamiféle strukturalista iskolája. A Temps Modernes e számának tanulmányai meggyőzik majd az olvasót, ha eddig nem lett volna erről tudomása.

A struktúra fogalmát a matematikusok is használják, és olyan értelemben, amely, úgy gondoljuk, egzakt és könnyen kezelhető keretet biztosít mindazok számára, akik a humán tudományokat kutatják, amennyiben a struktúra terminusaiban akarják kifejezni magukat. A matematikusok ebben egyébként más tudományok szerény szolgáloinak a szerepét játsszák: a maguk létjogosultságát az analízis olyan eszközeinek kidolgozásában találják meg, amelyekre más tudományoknak szükségük van.

A struktúrafogalom használata a matematikusok között szintén új jelenség, bár valamivel régibb, mint a humán tudományokban. Más szóval ez az új eszme a matematikában sem vert gyökeret egy csapásra, lassú érlelődésre volt szüksége, amely körülbelül Galois-tól Bourbaki-ig tartott, hogy elnyerje azt a formát, amelyben ma valamennyi egyetemi hallgató ismeri.

Hogyan keletkezett ez a fogalom; milyen jelentései vannak e szónak? Minden fejtegetésnél jobban meg fogja mutatni egy egyszerű példa.

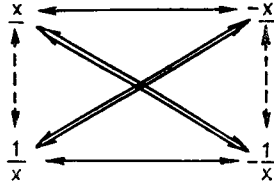
Valamennyien ismerjük a következő „jel-szabályt”: minden számnak van egy ellentettje, és ahelyett, hogy „az x szám ellentettjét venni” amely ellentettet $-x$ -szel jelölünk, azt is mondhatjuk, hogy „megváltoztatni az x jelet”. Az x jelet kétszer egymásután megváltoztatni annyi, mint visszatérni az x -hez. Hasonlóképp, ha az x számhoz (amely zérustól különböző —

ez csak technikai részletkérdés) hozzárendeljük az inverzét $\frac{1}{x}$ -et: az inverz inverze maga az eredeti szám lesz.

A két műveletet kombinálhatjuk is: van egy x szám, veszem az ellentettjét $-x$ -et, majd az ellentett inverzét $-\frac{1}{x}$ -et; illetőleg fordítva is eljárhatok,

és vehetem először az inverzét $\frac{1}{x}$ -et, majd az inverz ellentettjét $-\frac{1}{x}$ -et. Könnyen belátható, hogy akármelyik sorrendet választjuk is e két művelet végrehajtására, az eredmény ugyanaz lesz.

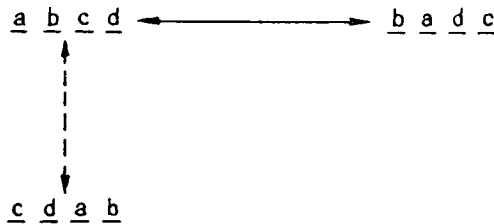
Az eddig elmondottak a következő diagramon foglalhatók össze:



A \longleftrightarrow nyíl a „venni az ellentettjét” involutív műveletet jelöli (amelynek a megismétlése az eredeti állapotba vezet vissza): x ellentettje $-x$, $-x$ ellentettje x ; $\frac{1}{x}$ ellentettje $-\frac{1}{x}$, $-\frac{1}{x}$ ellentettje $\frac{1}{x}$. A \dashrightarrow nyíl a „venni az inverzét” involutív műveletet jelöli, a \longleftrightarrow nyíl pedig a két megelőző „szorzatát”: venni az ellentett inverzét (vagy, ami ezzel azonos, az inverz ellentettjét). Megjegyzendő, hogy ez a legutóbbi művelet is involutív, ami a diagramból is látszik: a $-\frac{1}{x}$ -ből el tudok menni az x -ig az $\frac{1}{x}$ -en keresztül, azaz befutva egy \longleftrightarrow és egy ezt követő \dashrightarrow nyilat. De épp ilyen út vezet x -ből $-x$ -be, majd $-x$ -ből $-\frac{1}{x}$ -be, tehát végül is x -ből $-\frac{1}{x}$ -be. Épp úgy jutok el tehát $-\frac{1}{x}$ -ből x -be, mint x -ből $-\frac{1}{x}$ -be.

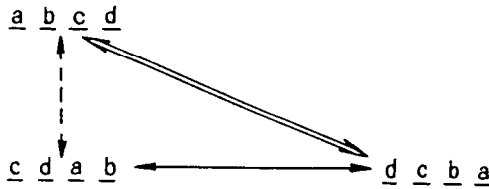
Nézzük most a következő kis játékot: adva van négy betű, a, b, c, d , ebben a sorrendben. A játékszabály a következő: meghagyhatjuk a betűket az $a b c d$ sorrendben, vagy átrendezhetjük egy másikba, de kettőnként kell felcserélnünk őket. Létrehozhatunk tehát például egy $b a d c$ elrendezést, amelyben egyrészt a és b , másrészt c és d cseréltek helyet: azaz a két első és a két második betű. De felcserélhetők egymással az első és a harmadik, valamint a második és a negyedik; vagy az első és a negyedik, valamint a második és a harmadik betűk is. Ezzel ki is merítettünk valamennyi lehetőséget.

Induljunk ki az $a b c d$ elrendezésből és alakítsuk át az említett első két permutálás szerint:

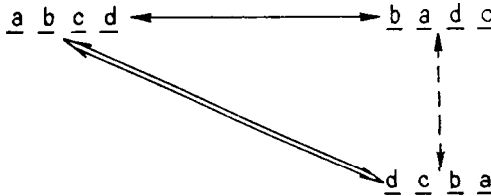


Könnyen megállapítható, hogy mind a két permutálás involutív, bármelyiket ismételjük meg kétszer egymásután, az első elrendezést nyerjük vissza. Másrészt, ha most a $c d a b$ -n hajtjuk végre az első permutálást (felcserélvén az első, valamint a második két betűt egymás között) a $d c b a$ elrendezést nyerjük, vagyis azt, amelyhez az $a b c d$ elrendezéstől a harmadik

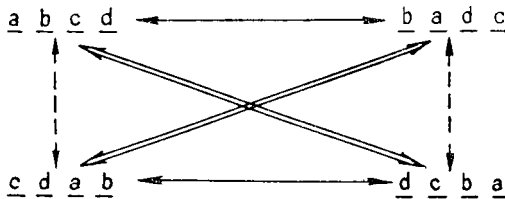
permutálási szabály alkalmazásával (első és negyedik, második és harmadik betű felcserélése) juthatunk el. Nyilvánvaló, hogy ez a művelet is involutív.



Ezzel közel jutottunk előző diagramunkhoz, amely egy számból az ellentettjéhez és az inverzéhez való eljutást szemlélteti; könnyen meggyőződhetünk arról, hogy ugyanezt kapjuk, ha az $a b c d$ -ből elindulva az első és második permutálást egymás után végrehajtjuk:



A végső elrendezés ugyancsak $d c b a$, az, amit a harmadik permutálás ad. Ez a permutálás egyébként kölcsönösen megfelelteti egymásnak a $b a d c$ és $c d a b$ elemeket. Így tehát a következő diagramot kapjuk:



ami ugyanolyan, mint amilyen az első példánál volt; csupán a tárgyak változtak meg, amelyekre a nyilakkal jelölt transzformációkat alkalmazzuk, és e transzformációk természete. A transzformációk kombinatorikája azonban ugyanaz, éspedig: a két transzformáció, amelyeket jelöljünk α -val és β -val, a következő transzformációs szabályoknak van alávetve:

1. Mindkét transzformáció involutív: kétszer egymás utáni elvégzésük következménye az, hogy nem változik semmi.

Annak jelölésére, hogy „nem változik semmi” — amit „identikus” transzformációnak nevezünk — vezessük be az I jelet.

Ezzel a jelöléssel felírhatjuk a következő egyenlőségeket:

$$\alpha \alpha = I \quad (\text{ha } \alpha\text{-t } \alpha \text{ követ, nem változik semmi})$$

$$\beta \beta = I$$

2. Ha az első transzformációt a második követi, ez ugyanaz a transzformáció, mintha a másodikat követi az első; ezt a következőképp írhatjuk:

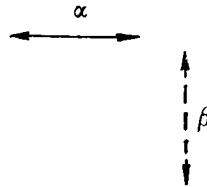
$$\alpha \beta = \beta \alpha \quad (= \gamma),$$

ami azt jelenti, hogy α és β egymás közt felcserélhetőek.

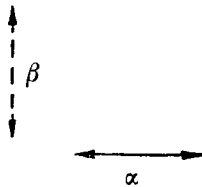
E két szabály elegendő ahhoz, hogy rekonstruáljuk a diagramot. Jelöljük α -t és β -t nyilakkal: ezek két egymástól különböző jelentéssel kell, hogy bírjanak (1. szabály)



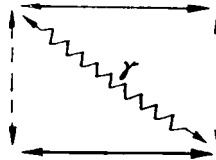
Ábrázoljuk most a második szabályt:
ha β követi α -t



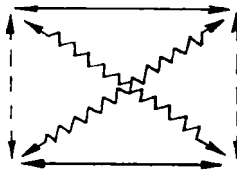
vagy ha α követi β -t



ez ugyanaz a transzformáció:



Ha most az $\alpha \beta$ és $\beta \alpha$ utakat a diagramban minden lehetséges módon végigjárjuk, a következő teljes diagramot kapjuk:



Mindezt azonban, amit e két szabály tartalmaz, nemcsak grafikusán fejezhetjük ki, hanem „algebrikusan” is; ha β követi α -t, vagy α követi β -t, ez ugyanaz a γ transzformáció – mondja a 2. szabály. Mi van akkor, ha γ követi γ -t? A következőt írhatjuk fel:

$$\gamma \gamma = \alpha \beta \alpha \beta = \alpha \beta \beta \alpha \quad (2. \text{ szabály})$$

Az első szabály alapján $\beta\beta = I$ (nem változik semmi).

Innen: $\gamma\gamma = \alpha I\alpha$

αI , ez ugyanaz, mint α , minthogy azt jelenti, hogy az α transzformációt az identikus transzformáció követi, ami nem változtat semmit. Tehát:

$$\gamma\gamma = \alpha\alpha$$

Azonban $\alpha\alpha$ I-vel egyenlő (1. szabály). Tehát:

$$\gamma\gamma = I$$

És mi van akkor, ha α követi γ -t?

$$\gamma\alpha = \beta\alpha\alpha = \beta I = \beta$$

És ha γ követi α -t?

$$\alpha\gamma = \alpha\alpha\beta = I\beta = \beta$$

Szabályainkból levonhatunk tehát egy újabb következményt:

$$\alpha\gamma = \gamma\alpha = \beta$$

Hasonlóképp megmutatható, hogy

$$\beta\gamma = \gamma\beta = \alpha$$

Így az I, α , β , γ , transzformációk következő kompozíciós táblázatához jutunk

	I	α	β	γ
I	I	α	β	γ
α	α	I	γ	β
β	β	γ	I	α
γ	γ	β	α	I

amit igen könnyű megjegyezni: I-t bármelyik transzformációval kombináljuk, nem változtatja meg azt; bármely transzformáció önmagával kombinálva I-t ad; ha az I-től különböző három transzformáció közül bármelyik kettőt kombináljuk egymással, a harmadikat adja eredményül.

Ez a táblázat az úgynevezett Klein-féle csoporttábla; a matematikában közismerten jelentős, és ahogy a következőkben megmutatjuk, ma már különféle más emberi tevékenységek területén is. Meg kell jegyeznünk, hogy eddig a realizálás két módját láttuk, két egymástól jól elhatárolható területen az elemi aritmetikában és négy „tárgy” permutálásánál. Annak megállapítása, hogy a műveletek síkján, illetőleg a műveletek kombinálása síkján e két területre vonatkozóan találhatunk valami közöset, már egy első szintű absztrakció.

A diagramnak vagy a táblázatnak a rekonstrukciójához csupán a transzformáció kombinálásának specifikus szabályait kellett tudnunk, hogy milyen elemekre alkalmazzuk ezeket a transzformációkat, azt nem; tehát azt tudtuk, hogy az α és β jelek transzformációkat jelentenek. A továbbiakban még ezt sem vesszük figyelembe és áttérünk az absztrakciónak egy következő síkjára. Azt mondjuk, hogy I, α , β legyen egy három elemből álló alfabétum.

1. Ebből az alfabetumból különféle szavakat alkothatunk, ha a betűket egymás mellé helyezzük:

$\alpha I \alpha \beta$, $\beta \alpha I \alpha \beta I$ tehát szavak (nevezzük ezt a szabályt az „asszociativitás” törvényének).

2. Ha bármely szóból elhagyjuk az I betűt, a szó nem változik (ez a neutrális elem): xI , Ix , x tehát ugyanaz a szó, bármilyen szó is legyen az x .

3. Ha az α és β betűk bármelyike önmagát követi egy szóban, I-vel helyettesíthető (tehát végső soron elhagyható).

4. Ha egy szóban az $\alpha\beta$ elempár előfordul, behelyettesíthető $\beta\alpha$ -val és megfordítva, anélkül, hogy a szó megváltozna.

Ennek megfelelően az $\alpha I \alpha \alpha \beta$ szó a fenti szabályok alkalmazásának eredményeképp a következőkké alakul: $\alpha \alpha \alpha \beta$, $I \alpha \beta$, $\alpha \beta$.

A $\beta \alpha I \alpha \beta I$ szó pedig : $\beta \alpha \alpha \beta I$, $\beta I \beta I$, $\beta \beta I$, II , I .

Könnyen belátható, hogy a fentiekben egy kalkulust mint egy nyelvet értelmeztünk. Olyan „szintaxis” irányítja, amelynek az előzőekben kifejtett négy szabálya csupán a következő négy szó megalkotását teszi lehetővé: I , α , β és $\alpha\beta$ (vagy $\beta\alpha$). „Grammatikája” az általunk már ismert táblázat, a Klein-féle csoporttábla. Meg kell jegyeznünk, hogy ebben a megfogalmazásban explicite ki kellett mondani két szabályt, az asszociativitás és a neutrális elem létezésének törvényét, amelyek hallgatólagosan megvoltak akkor is, midőn a kalkulust megalkottuk, mert rendeljük csak az α , β , és I elemekhez jelentést, mondván, hogy legyenek ezek transzformációk; következésképp egymás mellé helyezni őket annyit tesz, mint kombinálni egymással a transzformációkat — erről pedig tudjuk, hogy ez asszociatív, és hogy az identikus transzformáció nem változtat semmit. Most azonban nem tulajdonítunk nekik semmiféle jelentést, a mi „nyelvünknek” nincs „szemantikája”.

Használjuk hát végre a „struktúra”, pontosabban az „algebrai struktúra” terminust. Az algebrai struktúra egy halmaz, amelynek elemei *tetszőlegesek* lehetnek, de amelyekre definiálva van egy vagy több *kompozíciós törvény* vagy más néven *művelet* (a mi példánkban egyetlenegy). A mód, amely szerint az elemek kombinálhatók, megadható egy táblázattal (vagy táblázatokkal, ha több művelet van értelmezve), amely minden elempárhoz hozzárendeli kombinációjuk eredményét (a mi példánkban *bináris* kompozíciós törvény van adva, azaz elempárookra vonatkozó; de lehetségesek ternér, sőt négyes, ötös stb. kompozíciós törvények is.) A fentebb mondottak azonban csak akkor érvényesek, ha a halmaz, amelyen az algebrai struktúrát értelmeztük, véges. Ha végtelen, legfeljebb csak táblázat-részletek adhatók meg, mint amilyenek a (végtelen halmazt alkotó) egész számok összeadási és szorzási táblái, melyek az iskolai füzetek borítólapjain találhatóak. Sokkal általánosabb és általánosabban használt eljárás megadni azokat a feltételeket, szabályokat (példánkban a fent felsorolt négy szabály), amelyeknek a művelet(ek) eleget kell, hogy tegyen(ek) és amelyek lehetővé teszik (véges halmazok esetében) a táblázat megalkotását, illetőleg általánosabban elemek azon kombinációinak egyértelmű meghatározását, amelyeket azok létre fognak hozni. A feltételek halmazát, amelyeknek a műveletek eleget kell tegyenek, gyakran a struktúra *axiómáinak* nevezzük.

Ha ezeknek a feltételeknek egyike sem redundáns, azaz nem vezethető le a többiből, az axiómák halmazát a struktúra *axióma-rendszerének* nevezzük.

Más szóval egy algebrai struktúra axióma-rendszere azoknak a feltételeknek a halmaza, amelyek szükségesek és elegendők a táblázat megalkotá-

sához, ha csupán véges halmazokat veszünk figyelembe. Egy struktúrának több axióma-rendszere is lehetséges (több feltétel-rendszer vezethet ugyanahhoz a táblázathoz): a Klein-csoport-hoz, amelyet az algebrai struktúra prototípusaként választottunk, megadható például a következő axióma-rendszer:

1. Adva van négy elem I, α, β, γ , amelyek között értelmezve van egy bináris művelet (jelöljük x és y egymás mellé helyezésével — xy -nal — a művelet eredményét x mint első elem és y mint második elem között).

2. I neutrális elem: $Ix = xI = x$, bármilyen x (a négy elem adott halmazából).

3. A művelet asszociatív: $(xy)z = x(yz)$, bármilyen elemei is x, y, z az adott halmaznak.

4. Minden x elemhez tartozik egy „inverz”, azaz egy olyan x' elem, amely x -szel kombinálva a neutrális elemet adja:

$$xx' = x'x = I$$

5. Minden x elemnek van egy 4-nél kisebb „ismétlési rendszáma”; azaz hozzá van rendelve egy olyan n egész szám (nem szükségképpen ugyanaz két különböző elemre, de mindig kisebb, mint 4, azaz $n = 1, 2$ vagy 3), hogy ha x -et n -szer kombináljuk önmagával egymásután, a neutrális elemet kapjuk.

Valójában ez a szabályrendszer nem alkot egy valódi axióma-rendszert: ugyan redundáns; az érdeklődő olvasó elszórakozhat annak a táblázatnak a megalkotásával, amelyet ez az öt szabály határoz meg, és meg fogja látni, hogy csak egy ilyen van, tudniillik az, amelyet már ismer: a Klein-féle csoport-tábla.

Az algebrai struktúrának fentebb adott definíciója csak egy halmazt vesz figyelembe; bonyolultabb a helyzet, ha több halmazról van szó. Bourbakit idézzük (*Algebre*, 1. fejezet: Algebrai struktúrák, 1951-es kiadás, 41. lap) „Az algebra tárgya azoknak a struktúráknak a tanulmányozása, amelyeket egy vagy több halmaz elemeire vonatkozó egy vagy több belső vagy külső kompozíciós törvény határoz meg.” Megjegyezhetjük, hogy ebben a mondatban, amely a szerző által az „Egy algebrai struktúra definíciója” címmel ellátott paragrafus első mondata, a „struktúra” szó implicit módon a kontextusa által van meghatározva. Bourbaki ezután hamar rátér a fogalmakra, amelyek elválaszthatatlanok ettől a struktúrafogalomtól: ezek az izomorfizmus és reprezentáció.

Nézzük meg először, mi egy reprezentáció. A táblázattal vagy egy megfelelő axióma-rendszerrel megadott Klein-csoport, az elemek közelebbi meghatározása (szemantika) nélkül, egy „absztrakt” csoport. E csoport valamely reprezentációja az a jelentés, amit a csoport elemeihez hozzárendelünk, tehát valójában „konkrét” objektumok, amelyek úgy kombinálódnak, mint az „absztrakt” csoport elemei. Így például, amikor a Klein-csoport I, α, β, γ elemeit úgy interpretáltuk, mint az identikus, valamint az α, β, γ elemeknek megfelelő alábbi permutációkat:

$$\begin{array}{ll} \alpha : a b c d & b a d c \\ \beta : a b c d & c d a b \\ \gamma : a b c d & d c b a \end{array}$$

megadtuk e csoport egy reprezentációját, mint permutáció-csoportot (ez egy általános törvénynek, a Cayley-törvénynek egy speciális esete, amely szerint minden véges csoport megadható permutáció-csoportként).

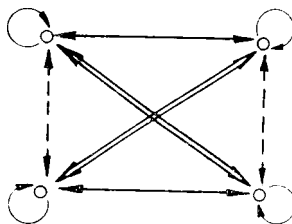
Hasonlóképp, a Klein-csoport másik interpretációja, amit ismerünk, amelyben I az identikus transzformáció, α , β , γ pedig az alábbi transzformációk:

$$\begin{aligned}\alpha : x &\rightarrow -x \\ \beta : x &\rightarrow \frac{1}{x} \\ \gamma : x &\rightarrow -\frac{1}{x}\end{aligned}$$

a (nullától különböző) számok halmazán egy második reprezentációt alkot.

Megfigyelhető a matematikában egy állandó kettős folyamat: a „konkrét”-től az „absztrakt”-hoz (struktúra, szintaxis) és megfordítva, az „absztrakt”-tól a „konkrét”-hoz (reprezentáció, szemantika), ami az absztrakt objektumoknak jelentést ad, ha szabad úgy mondani, segítséget nyújt az intuíciónak és lehetővé teszi a kalkulusok nagyobb hatékonyságát. Igen jó gyakorlat a Klein-csoport műveletei eredményének olvasása függetlenül a táblázattól (az absztrakt csoporttól) vagy a diagramtól (a konkrét interpretációtól: ahol a nyilak jelölik a transzformációkat)

I	α	β	γ
α	I	γ	β
β	γ	I	α
γ	β	α	I



A Klein-csoport két reprezentációja, amit ismerünk, két interpretációt hoz létre, két (szemantikával ellátott) külön nyelv keretében és lehetővé teszi az egyik nyelvről a másikra történő hű fordítást: a szintaxis azonos, csupán a szavak jelentése változik. Most megkíséreljük egy szótár összeállítását: balról, ahogyan az beszél, aki az objektumokat permutálja, jobbról, aki a számokon végzi a műveleteket:

α :	$abcd$ -t $bacd$ -re változtatni	az x számot az ellentettjére, $-x$ -re változtatni
β :	$abcd$ -t $cdab$ -re változtatni	az x számot az inverzére, $\frac{1}{x}$ -re változtatni
γ :	$abcd$ -t $dcba$ -ra változtatni	az x számot ellentettje inverzére, $-\frac{1}{x}$ -re változtatni
I:	nem változtatni semmit	nem változtatni semmit

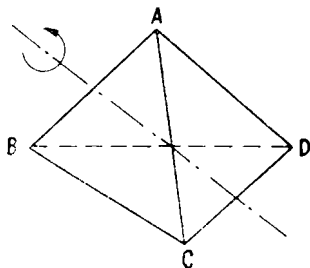
Az ilyen fordításokat *izomorfoknak* nevezzük: két csoport (amit itt a csoportokról mondunk, valamennyi struktúrafajtára mondható) izomorf, ha ugyanazon absztrakt csoport reprezentációi; úgy is mondhatjuk: ha *ugyanaz a struktúrájuk*. Ez azt jelenti, hogy elemeik kölcsönös és egyértelmű megfeleltetésbe hozhatók oly módon, hogy az első csoport bármely két eleme kombinációjának második csoportbeli képe a két elem képének kombinációja legyen.

Az izomorfizmus szó jelentése világos: a forma, a „szintaxis”, a struktúra ugyanaz; amik különböznek, azok nem csupán az elemek jelölésére használt jelek — ez triviális — hanem az elemeknek adható jelentések; és a konvencióknak megfelelően, vagy azoktól eltérően, a lehetséges jelentések közül olyanokat adhatunk nekik, amilyeneket csak akarunk.

Ebből látható, hogy a matematika mennyiben a kommunikáció eszköze — ahogy gyakran mondani szokták: hála a struktúra, a reprezentáció és az izomorfizmus egymáshoz kapcsolódó fogalmainak, tevékenységüket a legkülönbözőbb területeken gyakorló emberek meg fogják majd érteni, fel fogják majd ismerni egyszer, hogy ami tevékenységükben bizonyos szempontból a legjelentősebb: cselekedeteiknek, gesztusaiknak, az általuk végzett műveleteknek a kombinatorikája azonos.

Még világosabban fogjuk látni ez eljárás gazdagságát és hatékonyságát, ha néhány más realizációját is megvizsgáljuk a Klein-csoportnak, amelyről már láttuk, hogy egyrészt kapcsolatban áll a négy elemi aritmetikai feladat elvégzésével, másrészt a permutálással, bizonyos elemek (például kavicsok, mint az antik kalkulusban) helyének megváltoztatásával.

Itt van például egy geometriai. Bizonyára ismerik a tetraédert: négy, nem egy síkba eső pont A, B, C, D, hat ezeket összekötő él és négy háromszög határozza meg. Az AB és CD éleknek (ahogy az ábráról is látható) nincs közös pontjuk; kössük össze a középpontjukat (— · — · —-vel jelölt egyenes):



A tetraédernek egy fél fordulattal történő elforgatása e tengely körül az A csúcsot átviszi B-be, a B-t A-ba, a C-t D-be, a D-t pedig C-be. Ez a félfordulat a csúcsokat tehát az $\alpha : ABCD \rightarrow BADC$ permutálás szerint permutálja. Ha kétszer egymás után teszünk egy-egy félfordulatot, a csúcsok visszakerülnek eredeti helyzetükbe, ez az identikus transzformáció.

Ha megfigyeljük az AC és BD valamint az AD és BC élek középpontját összekötő tengelyek körüli elforgatásokat is, azt kapjuk, mint a β és γ permutációknál. A Klein-csoport tehát a tetraéder szimmetria-csoportjaként is reprezentálható.

Térjünk át most a logika területére; a logikusok „és”-sel és „vagy”-gyal összekapcsolt kijelentésekkel dolgoznak, valamint gyakran az egyes kijelen-

tések tagadásával: ha U egy kijelentés, jelentse NU e kijelentés tagadását. Vizsgáljuk meg a következő kijelentést

$$U = (X \text{ és } Y) \text{ vagy } Z,$$

ahol X, Y és Z kijelentések; azt állítjuk, hogy

$$NU = (NX \text{ vagy } NY) \text{ és } NZ,$$

más szóval egy összetett kijelentés tagadását megkapjuk, ha vesszük az összetevő elemi kijelentések tagadását és az „és” és „vagy” kapcsolóelemeket ellenkezőjükre változtatjuk. De tagadhatjuk az elemi kijelentéseket anélkül is, hogy megváltoztatnánk a kapcsolóelemeket; ez a kijelentéseken végzett új művelet, jelöljük R-rel:

$$RU = (NX \text{ és } NY) \text{ vagy } NZ.$$

Megváltoztathatjuk ezenkívül a kapcsolóelemeket anélkül, hogy tagadnánk az elemi kijelentéseket: legyen ez az S művelet:

$$SU = (X \text{ vagy } Y) \text{ és } Z.$$

Könnyen belátható, hogy

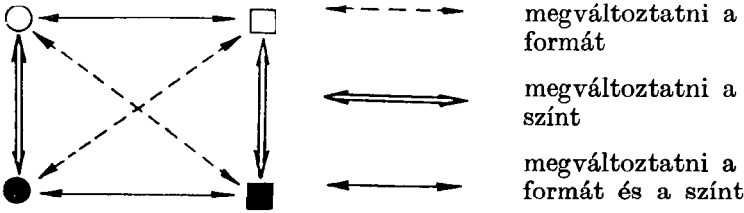
$$RS = SR = N.$$

(Ha S követi R-et, vagy R követi S-et, az N tagadást kapjuk).

Másrészt világos, hogy $RR = SS = NN = I$, ahol I azt jelenti, hogy nem változik semmi: azaz minden művelet involutív, kétszer egymás utáni megismétlése nem változtat meg semmit.

Ismét a Klein-csoporthoz jutottunk, de nem permutáció csoportként történő reprezentációjához (mint a tetraéder esetében), hanem az axiomatikájához. Meg kell jegyeznünk, hogy a Klein-csoportnak ezt az elemi logikai műveletekkel történő reprezentációját néha (főként a pszichológusok) Piaget-csoportnak is nevezik. (Lásd például J. Piaget: *Traité de logique* (P. U. F.))

A kísérleti pszichológusok, mert most már róluk beszélünk, „kísérleti alanyaiknak” gyakran feladják a következő feladatot: adva van egy tárgy, legyen az, mondjuk, fehér és kerek, meg kell változtatni valamelyik minőségét (példánkban a formát vagy a színt). Megváltoztathatják a formáját és átalakíthatják például fehér négyszöggé, vagy a színét, és átalakíthatják például fekete körré. Megváltoztathatják azonban a formáját és színét is egyidejűleg, és átalakíthatják fekete négyzetté. Ha csak két forma van (a kör és a négyszög) és két szín (a fehér és a fekete), csak négy lehetséges állapot hozható létre, és ezt a négy állapotot azok az elemi transzformációk kapcsolják össze, amelyeket az alábbi diagramban összefoglalunk:



Ez ismét a Klein-csoport diagramja.

Térjünk át most egy újabb reprezentációra: az adott tárgy minden lehetséges állapotát az előbbieken két tulajdonság jellemezte (a forma és a szín) és e tulajdonságok mindegyikének két lehetséges értéke volt. Jelöljük xy -nal a tárgy állapotának valamely változását, ahol $x = 0$, ha a forma nem változik és 1, hogyha igen; és $y = 0$, ha a szín nem változik és 1, hogyha igen. Mindaz, ami az egyik állapotot egy másikba átvivő transzformációkkal véghezvihető, a 0 és 1 jeleknek a következő táblázattal megadott kompozíciós szabályaival kifejezhető:

	0	1
0	0	1
1	1	0

Ha $+$ jellel (ez összeadás, amint látni fogjuk) jelöljük ezt a kompozíciós szabályt, azt kapjuk például:

$$01 + 11 = 10$$

Adjuk össze az első összeadandó jegyeit:

$$0 + 1 = 1 \quad \text{a táblázat szerint,}$$

és ez jelentse a forma megváltozását, majd végezzük el ugyanezt a második összeadandó jegyeivel:

$$1 + 1 = 0 \quad \text{a táblázat szerint,}$$

és ez jelentse a szín kétszer egymás utáni megváltozását.

Hasonlóképp: $01 + 01 = 00$ (nem változik a forma és kétszer egymás után megváltozik a szín). Összeállíthatjuk a következő teljes táblázatot:

	00	01	10	11
00	00	01	10	11
01	01	00	11	10
10	10	11	00	01
11	11	10	01	00

Ez a Klein-féle csoporttábla az alábbi izomorfizmus szerint:

I	-nek megfelel	00
α	-nak megfelel	01
β	-nak megfelel	10
γ	-nak megfelel	11

* A 0 és 1 jelek kompozíciós szabályai könnyen megjegyezhetők, ha a páros és páratlan számok összeadásra vonatkozó kompozíciós szabályaira gondolunk:

páros	+ páros	az páros
páros	+ páratlan	az páratlan
páratlan	+ páros	az páratlan
páratlan	+ páratlan	az páros

	Ps	Pn
Ps	Ps	Pn
Pn	Pn	Ps

Az ilyen jellegű aritmetikát gyakran bináris aritmetikaként emlegetik.

A Klein-csoport tehát számpárok bináris aritmetikai összeadásra vonatkozó kompozíciójaként is reprezentálható; ez általánosítható triplettekre (xyz) is:

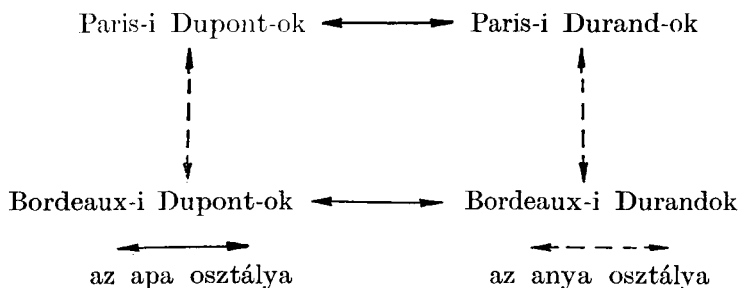
$$011 + 110 = 101$$

vagy számnégyesekre ($xyzt$) stb. Ez az aritmetika számnégyesekre vonatkozóan tényleges szerepet játszik a földjölés bizonyos rendszereiben. (Lásd például R. Jaulin: *A földjölés: formális elemzés*. Megjelent a *Les Cahiers de l'Homme*-ban.)

Amennyiben az etnológiánál, pontosabban e csoport egy etnológiai realizációjánál tartunk, idézzünk egy másik példát ebből a tudományágból. Claude Lévi-Strauss a *Les structures élémentaires de la parenté* (A rokonsági kapcsolatok elemi struktúrái) (P. U. F. 1949) című művében a „Kariera” rendszerről a következőket írja: ebben a rendszerben négy „osztály” van, és a Kariera közösség minden tagja egy és csak egy osztályba tartozik; egy gyermek osztályát kizárólag szülei osztályai határozzák meg. Annak szemléltetésére, hogy ezeket az osztályokat hogy választják ki, C. Lévi-Strauss analógiával él (i. m.) 208) és azt mondja, minden úgy történik, mintha lennének:

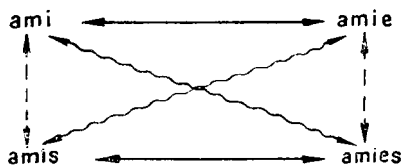
Paris-i Dupont-ok,
Bordeaux-i Dupont-ok,
Paris-i Durand-ok,
Bordeaux-i Durand-ok.

Ez a négy osztály. A szabályok, amelyek segítségével egy gyermek, apja és anyja osztály alapján valamely osztályba besorolható a következő diagrammal szemléltethetők:



Az itt nem jelölt átlós transzformáció az apa anyjának, illetőleg az anya apjának osztályát jelölné.

Mielőtt a Klein-csoport struktúrája realizációinak témájától búcsút vennénk, idézzünk még egy utolsót, mely mindnyájunk számára ismerős a mindennapi gyakorlatból; ez a francia vagy a hozzá hasonló nyelvekben megtalálható grammatikai kategóriák kombinatorikájával kapcsolatos. Egy melléknévnek például általában két neme (hím vagy nő) és két száma (egyes és többes) lehet. Transzformálhatjuk tehát, megváltoztatva a nemét, vagy a számát, vagy mindkettőt, a következő diagram szerint:



Az olvasó bizonyára más, hasonló jellegű példákat is talál.

Eddig csupán egy speciális csoport, a Klein-csoport struktúrájával foglalkoztunk; vannak más algebrai struktúrák is; ilyenek először is azok a csoportok, amelyek egy *struktúrafajta* alkotnak és amelyek a következő közös definícióval határozhatók meg: egy olyan asszociatív bináris művelettel felszerelt halmaz, amelyben van neutrális elem és minden elemnek megvan az inverze. A többi algebrai struktúrafajta közül említsük meg a legjelentősebbeket: monoidok (vagy fél-csoportok) és kvázi-csoportok, amelyek a csoportstruktúra gyengítései (kevesebb axiómájuk van). Gyűrűk, testek, algebrák, vektorterek, modulusok, melyek annak erősítései (több művelet: kettő vagy három, és több axióma). A hálók és Boole-algebrák már a struktúráknak egy másik vonalához tartoznak.

Az algebrai struktúrákon kívül egyrészt kombinatorikus vagy relációs struktúrákról beszélhetünk, amelyekben a struktúra elemei közötti kapcsolatok nem műveletekkel, hanem általában bináris relációkkal vannak megadva, (azaz olyanokkal, amelyek az elemeket páronként kapcsolják össze), amilyenek az osztályozó relációk, a rendezési (hierarchizáló) relációk stb.

Másrészt vannak úgynevezett topológiai struktúrák, amelyek olyan térszemléletünktől kölcsönvett intuitív fogalmakat formalizálnak, mint szomszédosság, közelség, belül levés, kívül levés, határoltság stb.

Ezeknek a különféle struktúráknak az elemzése nem sokkal járulna hozzá tanulmányunk szándékához. Annál jelentősebbnek tartjuk azonban annak megmutatását, miképp hoz létre egy struktúra kisebbeket, megteremtven

ezzel az olyan struktúrák családját (ez terminus technicus: egy kategória), amely hozzá képest másodlagos.

Ehhez természetesen olyan struktúrából indulunk ki, amely már rendelkezésünkre áll a Klein-csoportból. Vizsgáljuk meg csoporttábláját:

	I	α	β	γ
I	I	α	β	γ
α	α	I	γ	β
β	β	γ	I	α
γ	γ	β	α	I

Fordítsuk figyelmünket az I és az α elemekre. Egymás közt kombinálva I-t és α -t adnak:

I	α	β	γ
α	I	γ	β
β	γ	I	α
γ	β	α	I

az alábbi táblázat szerint:

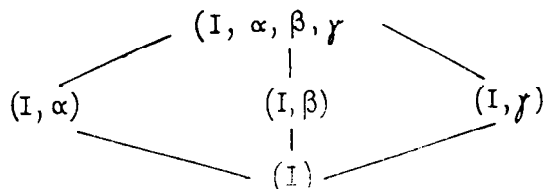
	I	α
I	I	α
α	α	I

ami már ismerős nekünk; hasonló a bináris aritmetikához, a páros és páratlan összeadási táblájához.

Azt mondhatjuk, hogy az I és α elemekből álló halmaz a Klein-csoport egy állandó részét képezi; ha a csoport-műveletnél csupán az I és α elemekre szorítkozunk, szintén csoportot kapunk, ez a Klein-féle csoportnak egy *al-*csoportja.

Az I-re és α -ra tett fenti észrevételünk ugyanígy érvényes I-re és β -ra, valamint I-re és γ -ra is. Minden esetben ugyanazt a kompozíciós táblázatot kapjuk a kiválasztott két elemre vonatkozóan. Ezzel szemben α és β egymás közt kombinálva I-t és γ -t ad; ezek nem képezik a csoportnak állandó részét.

Az olvasó minden további nélkül elfogadhatja, hogy csupán a már idézett három alcsoport, és magából az I elemből álló alcsoport rendelhető a vizsgált csoporthoz. A csoport és alcsoportjai által alkotott halmazt a következő diagrammal szemléltethetjük:



Egy adott algebrai struktúrának megvannak tehát általában a maga al-
 struktúrái. Az I -ről és α -ról tett fenti megjegyzés azonban messzebb vezet; ha
 még közelebbről megvizsgáljuk a csoporttáblát, megállapíthatjuk, hogy az
 I, α, β, γ halmaz két osztályra bontható: I -re és α -ra egyrészt, β -ra és γ -ra
 másrészt,

	I	α	β	γ
I	I	α	β	γ
α	α	I	γ	β
β	β	γ	I	α
γ	γ	β	α	I

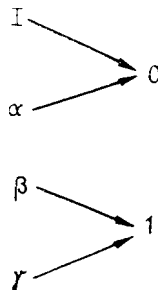
úgy, hogy ezek az osztályok is kombinálhatók egymás között a bináris össze-
 adás szabályai szerint. Tekintsük az (I, α) osztályt mint egyetlen objektumot
 és jelöljük 0 -val; hasonlóképp a (β, γ) osztályt is, és jelöljük 1 -gyel. A követ-
 kező táblázatot nyerjük:

	0	1
0	0	1
1	1	0

Az osztályok kombinációja eredményeül kapott csoportot a Klein-féle
 csoport (I, α) alcsoport által létrehozott *csoport-quotiens*-ének nevezzük;
 hasonlóképp csoport-quotiensnek rendelhetők az (I, β) és (I, γ) alcsoportokhoz is.

Itt az alcsoport és a csoport-quotiens azonos (ugyanaz a struktúrája);
 általában nincs így, ahogyan ezt egy későbbi példán látni fogjuk.

A struktúra, alstruktúra és struktúra-quotiens közötti kapcsolat, rokon-
 ság megfoghatóbb a *homomorfizmus* fogalma segítségével: ezek a formák,
 ezek a struktúrák hasonlóak. De hogyan? Vajon azonos módon? Megalkotva
 a csoport-quotienst, a Klein-csoport (I, α) alcsoportjához hozzárendeltük a bi-
 náris aritmetika 0 elemét; a (β, γ) alcsoporthoz pedig ugyanezen aritmetika
 1 elemét. Így megfelelést létesítettünk a Klein-csoport és a bináris aritmetika
 között, amely szerint a Klein-csoport elemeinek képei az alábbi diagrammban
 foglaltak:



és ez a megfeleltetés ugyanabban az értelemben *tekinti a struktúrát*, mint az izomorfizmus *fentebb* adott definíciója: bármely két elem képeinek kombinációja, az elemek kombinációjának a képe. Például α képe 0, β képe 1. Az α és β elemek kombinációja a kiinduló csoport γ eleme. A γ elem képe 1, ami valóban a 0 és 1 (α és β képeinek) kombinációja a másik csoportban.

Látható, hogy a homomorfizmus homomorfizmust hoz létre abban az értelemben, hogy ez utóbbi sajátos homomorfizmus, amennyiben két rokon struktúra közötti megfelelés a kölcsönös és egyértelmű. De van más módszer is arra, hogy egy adott struktúrával homomorf struktúrákat hozzunk létre, olyan eljárás, amely bizonyos mértékig fordítottja annak, amit a quotiensképzésnél láttunk: ez a struktúrák *szorzatának* a képzése (észrevehetjük a használt terminusok dualitását: quotiens [hányados], szorzat).

Vegyük egyrészt a Klein-csoportot (I, α, β, γ), másrészt a $(0, 1)$ csoportot, és képezzük ezeknek a következő értelemben vett szorzatát (egy „kombinatorikus” szorzatot): ez az xy párok halmaza, ahol x az I, α, β, γ értékek valamelyike, y pedig a 0 és 1 elemek valamelyike. Így a következő 8 ($8 = 4 \cdot 2$) párt kapjuk: $I0, \alpha0, \beta0, \gamma0, I1, \alpha1, \beta1, \gamma1$. Defináljunk most egy műveletet két pár között, és jelöljük Δ -gel: ha xy és $x'y'$ két pár, $xy \Delta x'y'$ egy olyan pár, amelynek első eleme az x és x' elemek Klein-csoporton belüli kombinációja (x és x' mindketten ehhez a csoporthoz tartoznak), másik eleme pedig az y és y' elemeké a $(0, 1)$ csoporton belül.

Például

$$\alpha 0 \Delta \gamma 1 = \beta 1$$

Ebben felismerhetjük azt a műveletet, amelyet a $(0, 1)$ csoportból kiindulva a Klein-csoportra alkalmaztunk a $00, 01, 10, 11$ párok formájában; ebből is láthatjuk, hogy a szorzás művelete valóban fordítottja a quotiensképzésnek, minthogy a Klein-csoport $(0, 1)$ csoport által képzett quotiense éppen a $(0, 1)$ csoport.

Visszatérve a most értelmezett szorzás műveletéhez, csoporttáblája a két kombinálandó csoport táblájának mechanikus olvasásával elkészíthető:

$I0$	$\alpha0$	$\beta0$	$\gamma0$	$I1$	$\alpha1$	$\beta1$	$\gamma1$
$\alpha0$	$I0$	$\gamma0$	$\beta0$	$\alpha1$	$I1$	$\gamma1$	$\beta1$
$\beta0$	$\gamma0$	$I0$	$\alpha0$	$\beta1$	$\gamma1$	$I1$	$\alpha1$
$\gamma0$	$\beta0$	$\alpha0$	$I0$	$\gamma1$	$\beta1$	$\alpha1$	$I1$
$I1$	$\alpha1$	$\beta1$	$\gamma1$	$I0$	$\alpha0$	$\beta0$	$\gamma0$
$\alpha1$	$I1$	$\gamma1$	$\beta1$	$\alpha0$	$I0$	$\gamma0$	$\beta0$
$\beta1$	$\gamma1$	$I1$	$\alpha1$	$\beta0$	$\gamma0$	$I0$	$\alpha0$
$\gamma1$	$\beta1$	$\alpha1$	$I1$	$\gamma0$	$\beta0$	$\alpha0$	$I0$

E tábla alapján megállapíthatjuk a kapott csoport bizonyos quotienszeit; az $(I0, \alpha0, \beta0, \gamma0)$ osztályra, ami egy alcsoport és az $(I1, \alpha1, \beta1, \gamma1)$ osztályra való felosztás quotiensként adja a $(0,1)$ csoportot; az $(I0, \alpha0)$ osztályra, ami egy alcsoport és a $(\beta0, \gamma0)$, $(I1, \alpha1)$, $(\beta1, \gamma1)$ osztályokra való felosztás pedig quotiensként a Klein-csoportot adja. A Klein-csoport és a kapott csoport között is van tehát homomorfizmus.

Ez új csoport alcsoportjaiban és quotienseiben csak azok a csoportok fedezhetők fel, amelyekből létrehoztuk azt; ezután újabb csoportokat alkotunk, képezve ennek szorzatát a már ismert csoportokkal, és ezt a végtelenségig folytathatjuk; így a 2, 4, 8, 16, 32, stb. elemű csoportok kategóriájához jutunk, amelyeknél a kombináció alapja a (0,1) csoport, és amelyek közül bármely kettőt választjuk is ki, azok között mindig homomorfizmus áll fenn.

Léteznek más eljárások is, amelyek segítségével egy adott struktúrából kiindulva új struktúrákat hozhatunk létre; amelyeket itt bemutattunk, azok a legegyszerűbbek és leghasználatosabbak: mindenesetre bepillantást nyújtottak az olvasónak azoknak az eszközöknek a hatékonyságába, amelyeket a matematika más tudományok rendelkezésére tud bocsátani; de tévedés lenne ez optimista hangvételű tanulmány befejezéséeként az „emberi tudomány”-ról álmodni.

A matematikai struktúrák egzakt keretet és a műveletek kényelmes eszközeit nyújtják; ugyanakkor megdöbentő, hogy a tanulmányozott struktúráknak milyen szegényes a szótára és a „szintaxisa”, ez az, ami miatt idéznünk kell a következő analógiát: a természetes nyelvek szintaxisának komplexitása határeset az emberről szóló tudományok struktúráinak gazdagsága és matematika struktúráinak többnyire szegényes volta között. Ez az ellentét nyilvánvalóvá teszi azt a tényt, hogy a matematikai modellek igen nagy hatékonysága azt kívánja meg, hogy olyan egyszerűekké redukáljuk azokat a vizsgált jelenségeket, amelyekre alkalmazni kívánjuk őket, amilyen egyszerű jelenségekkel a humán tudományokban ritkán találkozunk. Amikor a valódi struktúra komplex, mint általában a fizikai tudományok struktúrái, akkor ahhoz, hogy a matematikát, jelenlegi állapotában arra alkalmazni lehessen, az szükséges, hogy meg lehessen közelíteni olyan aspektusból, amely annak csupán néhány számba veendő karakterisztikájára épít; ilyen karakterisztikák meghatározása általában nem áll módunkban a humán tudományokban.

(Les Temps Modernes, (1966.) 246. sz. 791—814.)

(Fordította: Petőfi S. János)

Széljegyzetek Arisztotelész Poétikájához

Céлом ehelyütt nem a történeti vizsgálódás. Nem áll szándékomban, hogy a görög gondolkodás fényében értékeljem Arisztotelészt, vagy megvizsgáljam helyét annak fejlődésében, meghagyva őt egy tőlünk távoli, külön világban. Helyette az a szándékom, hogy közel hozzam Arisztotelész nézeteit a mienkhez, oly módon, hogy kérdéseket teszek fel neki, amelyek ma fontosak számunkra, s ezáltal felfedjem, segítségünkre lehet-e néhány problémánk megoldásában — röviden, mai elveink akár embrionálisan is, megtalálhatók-e az ő gondolkodásában. Ilyen megközelítés útján lehetséges, hogy néhány megfigyelése jelentősebbnek fog tűnni, mint a múlt tudósai előtt, akik nem dolgozták ki világos szövegezésben ezeket a problémákat. Részletesen kitérek Arisztotelész *Poétikájának* néhány megállapítására, azoknak az elveknek tekintetbe vételével, melyeket a két világháború közötti időszakban a lengyel teoretikusok fejlesztettek ki az irodalom tanulmányozására.

I. A mai irodalomelméletet Lengyelországban négy főbb koncepció képviseli:

a) A formalista. Ezt az orosz tudósoktól eredő megközelítési módot Lengyelországban főként M. Kridl, K. Wóycicki és (részben) követőik képviselik. Az irodalmi művet nyelvi alkotásnak (magasan szervezett nyelvi kifejezésnek) tekinti, amely hang- és jelentés-aspektusokból tevődik össze. Ezeket az elemeket azonban nem tisztázta teljesen. Arra törekszik, hogy az irodalmi mű tanulmányozását stilisztikai analízisre korlátozza és redukálja.

b) Az objektív. Az elméletet E. Kucharski indítványozta. Eszerint az irodalmi alkotás „reprezentációk” halmaza, de nem fejt ki ezeknek a „reprezentációknak” a jellegét. A „reprezentáció” szót először K. Twardowski használta, akinek a meghatározása szerint egy bizonyos szellemi tapasztalat, amelyben megkülönböztette egymástól a reprezentáció aktusát, tárgyát és tartalmát. Kucharski érveléséből úgy tűnik, hogy őt inkább a reprezentáció tárgya érdekli, nem fejt ki azonban pontosabban nézeteit. Nyilvánvaló továbbá, hogy Kucharski az irodalmi mű nyelvét egyáltalán nem tekinti a műhöz tartozónak, vagy legalábbis olyan tényezőnek tartja, amely véleménye szerint közömbös.

c) Az az elmélet, amely a művet a valóság külön szférájaként kezeli. Szerzője J. Kleiner. Az irodalmi mű négy „szféráját” különbözteti meg, mint *a)* az egyénített nyelv (a szó mint egész kellék); *b)* a mód, ahogyan ezek a reprezentációkat felfogják és a megismerésben rendezik; *c)* a tartalom — azaz a reprezentált tárgy mint olyan; és *d)* a szerző ereje és szellemi leleményessége, amit az alkotásban és konstrukcióban mutatott meg. Elméletileg azonban itt sincs kidolgozva sem az egyes „szférák”, sem azok kölcsönös kapcsolata. Ez volt az első modern lengyel irodalomelmélet.

d) Az irodalmi műnek kétdimenziós és rétegezett elmélete, amelyet Roman Ingarden fejlesztett ki. Az irodalmi alkotást a szerző szubjektív, alkotó folyamata szándékos termékének tekinti. A nyelvi elem alapvető szerepet játszik a mű szervezetében, esztétikai szerepe azonban csak alárendelt. Az irodalmi mű egy dimenzióban legalább négy réteget tartalmaz: 1. a szó-hangok és a magasabb rendű nyelvi-hang termékek rétege; 2. a jelentésbeli egységek (a szavak jelentése és a mondatok értelme) rétege; 3. az ábrázolt tárgyak (emberek, dolgok, események) rétege; és 4. a sematizált jelenségek rétege.

E rétegek szerkezete és sajátosságai egyúttal szerves kapcsolatokra is utalnak. Összetevőik (különösen a nyelvi termékek) létrehozzák a mű második dimenzióját: részeinek és fázisainak egymásutániségát, s ezen keresztül a műben a saját, quasi-időbeli struktúra megjelenését. A mű így egyidejűleg sokrétegű és sokfázisú. Az irodalmi alkotás számos alapvető tekintetben különbözik másfajta írott munkától. Így például az esztétikai érték ismertető jegyei megjelennek az irodalmi mű valamennyi rétegében, ezek kombinációja hozza létre a számos érték (tulajdonság, minőség) harmóniáját, amely meghatározza a mű művészi tökéletességének típusát és súlyát. Ez az elmélet — a fentebb említettekkel ellentétben — kísérlet arra, hogy megmagyarázza az irodalmi mű valamennyi összetevőjének jellegét, feltárja egyéni szerkezetét és jellemző létezési módját, kapcsolatát a szerzővel és olvasóval, s végül, összefüggését a való világgal.

A formalista elmélet kivételével valamennyi elmélet, amelyet említettem, lengyel eredetű, anélkül, hogy el lettek volna szigetelve a külföldi tudományosságtól, akár úgy, hogy nem merítettek ösztönzést külföldről, akár pedig úgy, hogy nem gyakoroltak hatást a külföldi kutatásra.

Ezek az irodalmi műről kialakított koncepciók számos tekintetben különböznek egymástól, számos vitás kérdésre adnak lehetőséget, melyek közül a legfontosabbak a következők:

I. Hány rétege van az irodalmi műnek? Kucharski egyet ismer el (a „reprezentációk” tárgyi fajtáját), a formalisták kettőt (a nyelv kettős rétegét), Kleiner és Ingarden négyet; de a Kleiner által megkülönböztetett „szférák” közül nem mindegyik azonosítható a mű „rétegeivel”, amiként Ingarden értelmezi azokat, sőt, ez utóbbi véleménye szerint nem is mind tartozik szorosan a műhöz.

II. Elfogadjuk-e, hogy az irodalmi műnek több fázisa van, s következésképpen olyan strukturális jellege, amely közös a zenei alkotással és filmmel, amely lehetővé teszi az idő-struktúra megjelenését a műben s a hozzá kapcsolódó művészi hatásokat?

Kifejezetten egyedül Ingarden fogadja el az irodalmi mű sokfázisú jellegét, s tesz kísérletet részletesebb elemzésére, visszavezetve azt a nyelvi alkotás alapvető sajátosságaihoz: mondatokhoz és mondat-csoportokhoz és az esztétikai jelenségekhez, amelyek fontosak az irodalmi mű számára, s amelyeket azokból származtat, de melyek tulajdonképpen bármilyen írott műben megjelennek. A többi elmélet nem nyilatkozik világosan ebben a tekintetben, bár néhány szerző (pl. Kleiner) olyan jelenségeket és sajátságokat tulajdonít bizonyos fajta irodalmi műveknek, amelyek megengedhetetlenek lennének anélkül, hogy elfogadnák a mű sokfázisú jellegének elvét. (Ennek illusztrálására: Kleiner kifejti az idő alárendelt szerepét a különböző fajta irodalomban, de nem különbözteti meg a műben ábrázolt időt magának a műnek a quasi-időbeli struktúrájától.)

III. Mi az irodalmi mű „anyagi” (kvalitatív) jellege, s ezzel kapcsolatosan, mi létezési módja? Más szavakkal, a mű jellegét tekintve pszichikai-e? Ezt a nézetet vallották egy időben a külföldi, főleg német pszichológusok a múlt század végén, s fogadták el, láthatóan nem tudatosan a lengyel irodalomtörténészek; s a teoretikusok közül Kleiner (legalábbis kutatásainak első szakaszában), s később Kucharski. Kridl álláspontja nem világos, amennyiben nem jelzi, milyen magatartást tanúsítsunk e tekintetben a nyelvi alkotások iránt. Vagy a mű bizonyos fokig fizikai jelenség? Ezt a nézetet vallották a Bécsi Kör neopozitivistái között található „fizikalisták” s őket megelőzően, Lengyelországban néhány logika-tudós — mint például K. Adjukiewicz (korábbi elméletében), aki S. Leśniewskivel és tanítványaival az első világháború után kijelentette, hogy a mondat egy bizonyos „Felirat”, s ezáltal bevezette a nyelv egy tisztán fizikoformalista s ezzel egyidejűleg „gyakorlatias” koncepciójának kezdeteit. Vagy a mű a valóság különálló szférája-e, amint Kleiner indítványozta, anélkül azonban, hogy meghatározta volna, mi legyen egy ilyen szféra? Több megállapítása azonban olyan irányba mutat, hogy visszatér a pszichologizmushoz. Ingarden szintén hajlik arra, hogy az irodalmi műnek egy önálló „realitás-szférát” tulajdonítson, de megpróbálja, hogy pontosan meghatározza jellegét és létezési módját: abban egy sajátos struktúra tisztán szándékolt tárgyát látja, amelynek létezési alapja először a szerző (azaz alkotó ténykedése), másodsor, bizonyos fizikai tárgy (például papírra írt szimbólumok); és harmadszor, gondolati fogalmak és eszmék. Vagy végül, az irodalmi mű bizonyos gondolati tárgy-e, miként E. Husserl *Logische Untersuchungen*-ének alapján Waldemar Conrad állította?

A formalisták egyáltalán nem térnek ki erre a problémára (vagy legalábbis tudomásom szerint nem). Mivel az a megállapítás, hogy az irodalmi mű egy magasan szervezett nyelvi kifejezés, önmagában nem oldja meg a problémát, mivel általánosságban, minden attól függ, mi a „nyelv”, vagy pontosabban, mi a nyelvi alkotás vagy termék? Feltételezhető, hogy a formalizmus a maga uralkodó materialista háttérével, hajlana arra, hogy az irodalmi művet vagy egyféle „pszichikainak”, vagy „anyaginak” tekintse. Kifejezetten azonban nem vetik fel ezt a kérdést.

IV. Különbözik-e az irodalmi alkotás (költészet) lényegesen más írott termékektől — mint például tudományos, politikai, propaganda, s hasonló írásoktól —, vagy nincs köztük alapvető különbség? Számos probléma szorosan összefügg ezzel, s ezeknek a fényében kell az egész kérdést megvizsgálni, bár — szabályként — a figyelem nem korlátozódik megfelelő gondossággal az érintett problémákra és alapelvekre. Közülük, a néhány legfontosabb a következő:

a) Mi az irodalmi műben foglalt állító mondatok alapvető jellege? Ítéletek-e ezek, vagy — Ingarden terminológiájával — quasi-ítéletek, vagy esetleg „feltételezések” (ezt a megjelölést használja a lembergi iskola, Meinong úgynevezett „Annahme”-ja, akinek koncepcióját ez az iskola magáévá tette), ezért olyan mondatok, melyeknek állító funkciója mint Husserl mondaná, „semlegesség” vált.

b) Milyen funkciót tölt be az irodalmi alkotás egyrészt az olvasó, másrészt pedig az író számára? Nyilvánvalóan ez azt a funkciót jelenti, amely a mű különböző sajátosságaiból ered, s megfelel azoknak. Hasonlóképpen azt is kérdezhetjük, mi az irodalmi mű célja (rendeltetése)? Örvendeztesse meg az olvasót, s ezért egy bizonyos „esztétikai” tapasztalatot keltsen benne; vagy

az legyen-e a célja, hogy meggyőzzön vagy tájékoztasson valakit valamiről, s ebből következően bizonyos tájékoztatást vagy ismeretet nyújtson neki a való világról, az író személyéről és életéről, arról a világról, amelyben a mű írásakor élt, és így tovább; vagy, végül, erkölcsi változást eredményezzen-e az olvasóban, nevelje-e, vagy valami speciális szerepet töltsön-e be az emberek közösségi életében, például befolyásolva őket ilyen vagy olyan társadalmi irányban, ilyen vagy olyan társadalmi csoport létrehozására, osztály, faji vagy nemzeti tudat kialakítására? Összegezőként: adjon-e az irodalmi mű mindenből egy kicsit, hogy egy adott mű tulajdonságai határozassák meg, melyik célkitűzését teljesíti jobban vagy kevésbé jól, elsősorban vagy másodlagosan?

c) Mi a költői mű — s különösen a benne ábrázolt világ viszonya a „valósághoz” (azaz, a való világhoz)? Például a költői műben ábrázolt világ 1. „imitáció”, hasonlóság egy véseten kívüli valósághoz; vagy 2. betölti-e, legalábbis részben, a körülöttünk levő világhoz viszonyítva a „reprézentáció” funkcióját (a marxisták ezt a funkciót „tükrözésnek” neveznék); vagy 3. önmagában zárt világ-e, amely a lehetőből és valószínűből áll össze, s ezt egyidejűleg átszövi a vele párhuzamosan jelentkező szükségszerű; vagy, végül 4. önmagában zárt világ-e, amelyben a való világ ábrázolása csak ürügy arra, hogy egy belsőleg integrált teljességet alkosson, célja, hogy önmagában jelentős esztétikai tulajdonságokat tartalmazzon, s ezek eredménye az esztétikai érték megalkotása?

d) Mi az irodalmi mű viszonya a szerzőjéhez? Az-e az író célja, hogy műve „vallomás” legyen, amelynek értékét elsősorban „hűsége” és őszintesége adja; vagy csupán véletlen „kifejezése” egyéni életének és személyiségének, olyan kifejezés, amelynek értékét az „életszerűség”, „plaszticitás” és meglátás foka határozza meg; vagy végül, a művet kizárólag az író művészi törekvései teljesülésének tekintsük-e, amelynek értéke attól függ, mennyire sikerült azt felruházni jelentős esztétikai tulajdonságok halmazával, amelyek rávilágítanak alkotó, művészi víziójára, s miként sikerült megválasztani ezeket a tulajdonságokat, s milyen módszerrel hozta összhangba azokat?

Mindezek a problémák szorosan összefüggenek, s megoldásuk módszerét az irodalmi mű és más írott alkotás közötti megkülönböztetés szabja meg. Itt szükséges emlékeztetnünk arra, hogy a két besorolás közötti mély különbség sem zárja ki közbeeső változatok — vagy ha ezt a szót használhatjuk — hibridek létezését. S fordítva, ilyen közbeeső művek létezése nem támasztja alá azt az érvet, hogy nincs alapvető különbség az irodalmi mű és a tudományos vagy zsurnalisztikus munka között.

Illusztrációként: Akik szerint az irodalmi műnek bizonyos „igazságot” kell nyújtania az olvasónak (s ehhez néha hozzáteszik a „művészi” vagy „költői” jelzőt, bár nem világos, hogy ténylegesen mit is jelent ez), ugyanakkor vitatják, hogy az állító mondatok a költői műben ítéletek, s hogy a benne ábrázolt tárgyak a költőin kívüli valóság hasonmásai, vagy azoknak kellene lenniök, ezeknek a hasonmásoknak az értéke az elért hasonlóság mértékétől függ. Vannak talán mások, akik szerint ezek egyszerűen adott valóságos tárgyakra vonatkozó ítéletek. Nem veszik észre a lényeges különbséget a költői mű (irodalmi alkotás) és más írott, például tudományos munkák között. Továbbá bizonyára arra az álláspontra helyezkednek, hogy a költői mű a szerző lelkiállapotát „fejezi ki”, s ez a valóságban önvallomás jellegű részéről, s műve azáltal válik magasabbrendűvé, mert őszintébb, „közvetlenebb” vagy „iga-

zabb". Mások, ugyanebből a csoportból viszont úgynevezett „őszinteséget” követelnek a művészi alkotástól, mivel a költői művet eszköznek tekintik arra, hogy az olvasót meghatározott módon befolyásolja, akár egy bizonyos erkölcsiség vagy vallás szellemében, akár politikai vagy társadalmi programmal. S ha egyáltalán elfogadják esztétikai értékek létezését egy művészi alkotásban, azokat legjobb esetben úgy tekintik, mint amelyek elősegítik a műművészetén kívüli céljainak elérését.

Akik azonban látják a belső különbséget a költői mű és más írott termékek (mint tudományos munkák) között, nem értenek egyet azzal, hogy az állító mondatok a költői szövegben a szó szoros értelmében vett ítéletek, azt sem hiszik azonban el, hogy az ábrázolt tárgyak a költőin kívüli valóság hasonmásai vagy azoknak kellene lenniök; hűségüket nem tekintik rendkívüli értéknek vagy pontatlanságukat hibának. A művet nem valamiről (az íróról vagy környezetéről) szóló „igazságok” gyűjteményének tekintik, s nem úgy tanulmányozza, mint eszközt, amelynek segítségével tájékoztatást nyerhet az író életéről, s még kevésbé a világról, amelyben élt. Továbbá az irodalmi mű lényeges funkcióját nem az olvasóra gyakorolt erkölcsi hatásban látja, még akkor sem, ha van benne ilyen. Hogy egy műnek bizonyos értéket tulajdoníthassunk, feltételezi, hogy pontosan meghatározzuk sarkalatos esztétikai értékeit, valamint struktúrájának összetevődő (discrete) alapvető kompozícióját.

A fentebb felsoroltakhoz kapcsolódik még egy további probléma, amely nem magával a művészi alkotással kapcsolatos, hanem a rá való reagálásunkkal: nevezetesen, a tudatos cselekvés milyen kombinációival társalgunk bensőségesen a költői művel, s milyen jellegű tapasztalatot kelt bennünk a megismerés pillanatában? Ez a probléma egyrészt az irodalmi mű ismeretelméletéhez vezet, másrészt az esztétikához; széles perspektívát nyit azokra a problémákra, hogy mi a művészet szerepe az egyén és az egész emberi társadalom életében. Általánosságban azonban az e területekre vonatkozó kérdések még kezdetleges állapotban vannak, még azoknál az elméleti iskoláknál is, melyek számára rendkívül fontosak lennének.

A fentebb felvázolt négy főbb vitapont (*de facto* problémakör) a legszembeszökőbb kérdéseket öleli fel, s ezeknek megoldásától függ az úgynevezett irodalomelmélet további fejlődése, s a további, részletes tanulmányok megszervezése ezen a területen. A dolgok ilyen állása esetén talán hasznos visszatekintnünk az európai poétikaként ismert klasszikus művekre, amelyek évszázadokon át meghatározták érdeklődésünk és kutatásaink irányát.

(The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1961. 2. sz. 163–167.)

(Fordította: Kovács József)

A csehszlovák művészetelmélet fogalmai

A *Strukturalizmus az esztétikában és az irodalomtudományban* c. tanulmányban 1940-ben az volt a feladata, hogy a strukturális esztétika akkori helyzetének összefoglaló jellemzését adja. A mai helyzetet illetően ugyanez a feladata annak a tanulmányban, amelyet itt közlünk. Ebben sem kerül sor bibliográfiai felsorolásra, vagy végső fokon az egyes tanulmányok és könyvek tartalmi ismertetésére, hanem néhány alapfogalom elemzésére, amely a jelenlegi csehszlovák művészetelmélet fogalmi rendszerére jellemző. Tudatában vagyunk az ilyen összefoglaló eljárás veszélyének: mindenképpen elkerülhetetlen, hogy sok egyéni törekvés absztrakciójává lesz, és azzal a kockázattal jár, hogy látszólag megváltoztathatatlan állapotként mutatja be azt, ami a valóságban élő és állandóan fejlődő folyamat; de merjük remélni, hogy éppen e veszély tudata kímél meg legalább a lényeges tévedésektől.

Néhány évtized óta a művésztudomány legjellemzőbb fogalma: a struktúráé. Nem áll fenn az a veszély, hogy ez a szó a tudományos gondolkodás mai fokán szokatlannak lássék: a mai társadalom- és természettudományokban egyenesen jellemző a gondolkodásnak egy bizonyos módszerére, amely a fejlődés folyamán a pozitivista gondolkodásmódot váltotta fel. Inkább arra kell felhívni a figyelmet, hogy a csehszlovák művészetelmélet értelmezésében a struktúra fogalma kézzelfogható módon különbözik néhány, csak látszólag hasonló értelmezéstől, mindenekelőtt az ún. holizmustól. A fő különbség abban áll, hogy a *holizmus* elsősorban az összességet hangsúlyozza, s a körülhatároltságot látja az egész leglényegesebb jegyének. Az egész belső differenciáltsága az ő szemében körülhatároltságának, „összességének” a következménye. (Vö. J. C. Smuts: *Die holistische Welt*. Berlin, 1938.) A struktúra fogalma ezzel szemben az egész tényezőinek kölcsönös kapcsolatai által való belső egyesülésén alapul; ezek a kapcsolatok nemcsak pozitívak — egyezések és harmóniák —, hanem negatívak is —, ellentmondások és ellentétek; ezért a struktúra fogalma lényegénél fogva függ össze a dialektikus gondolkodással. A tényezők kapcsolatait, éppen azért, mert azok dialektikusak, nem lehet az egész fogalmából levezetni, velük szemben az egész nem *prius*, hanem *posterius*, megragadásuk ezért nem az absztrakt spekuláció, hanem az empiria feladata. Ezért a strukturális gondolkodás második lényeges tulajdonsága a *noetikai materializmus*, az a meggyőződés, hogy a differenciált valóság a felismerő szubjektumtól függetlenül áll fenn, s hogy a struktúra tényezői között meglevő kapcsolatoknak reális érvényük van. A hagyományos maxima, amely azt állítja, hogy az egész több, mint a részei, a strukturális felfogás számára egyrészt túlságosan szűk. Már Engels rámutatott, hogy „a rész és az egész pl. olyan kategóriák, amelyek már a szerves természetben sem elegendők

— Az elvetett magot — az embriót és a megszületett állatot nem lehet »rész«-ként felfogni, amely elvált az »egész«-től, ebből téves felfogás keletkezne”. (F. Engels: *Dialektik der Natur*. Notizen; Marx és Engels összegyűjtött művei, sajtó alá rendezte a Marx, Engels, Lenin Intézet, Moszkva, 1935. 608.) Másfelől ugyanez a maxima túlságosan tág a strukturális felfogás számára, mert olyan egészeket rendel egymás alá, amelyeknek nincs strukturális jellegük, mint pl. olyan jellegű formákat és alakzatokat, amilyenekkel a formális pszichológia (a Gestaltpsychologie) foglalkozik.

Mivel azok a kapcsolatok, amelyek a struktúra egységét fenntartják, dialektikusak, a struktúrára az állandó mozgás és változás is jellemző: a tényezők belső egyensúlya állandóan felbomlik s újra helyreáll, s a struktúra egysége az energiák kölcsönös kiegyenlítődéseként tűnik. Az, ami a struktúrában az egyik pillanattól a következő pillanatig tart, létezésének dialektikus identitása; minthogy fennállásának minden egyes pillanatában virtuálisan magában foglalja az elmúlt állapot utórezgéseit és a jövő állapot csíráját, el lehet mondani, hogy a struktúra minden egyes pillanatában nem azonos önmagával. Ez persze nem jelenti azt, hogy ennek az állandó változékonyságnak mintegy ellentétképpen nem lehet dialektikus módon feltenni az időben fennálló dolgok állandóságának kérdését is. Itt van mindenekelőtt a részek összessége: nem maguk a részek, hanem a kölcsönhatásuk az, ami állandó változékonyságnak van kitéve — valahányszor látszólag új tényező (rész) bukkan fel a fejlődés folyamán, fel kell tenni a kérdést, milyen formában, esetleg egy másik részhez fűződő milyen felismerhetetlen kapcsolatban volt meg már előbb is. A másik aspektus, amelyből fel lehet tenni a struktúrában levő állandóság kérdését, az, hogy nincs-e valami viszonylag vagy teljesen állandó magában a részeknek egymáshoz való viszonyulásában is, amely változásoknak van kitéve; amennyiben viszonylagos állandóságról van szó, az a struktúra fejlődésének nagyobb korszakokra való periodizációjához vezet; teljes állandóság a fejlődés változatlan, alapvető törvényszerűségeinek kutatásához vezet el.

És most azért, hogy konkréttá tegyük mindazt, amit általánosságban mondtunk, tegyük fel a kérdést: hogyan érvényesül a struktúra fogalma azon az anyagon, amellyel a művészetelmélet dolgozik. Előljáróban mondjuk meg, hogy a strukturális viszonyok összességét nemcsak a műalkotás belső szerkezete alkotja, hanem számos kapcsolata is mindahhoz, ami ugyan a művön kívül áll, de kapcsolatba jut vele; így pl. strukturális jellege van a mű szerzőjéhez, más művészetek alkotásaihoz, más kulturális jelenségekhez stb. fűződő viszonyának. Természetesen nem lehet egyetérteni azzal a holista felfogáshoz közel álló elképzeléssel, hogy az alacsonyabbrendű struktúrák fokozatosan beleilleszkednek a magasabb rendű struktúrákba, s hogy a struktúráknak ezt az egész szisztémáját egy legmagasabbrendű, többé már semmivel sem túlszárnyalható struktúra foglalja össze és forrasztja egybe. (Vö.: Smuts: i. m. 227.) A művészettudományi strukturalizmus ezzel a sematikus konstrukcióval szemben a dialektikus felfogást állítja, amely mindenekelőtt az egyes jelenségek kölcsönös és változékonyságú strukturális kapcsolatait tartja szem előtt, s a struktúra zártságát csak viszonylagosnak tartja. Ugyanezért — a holizmustól eltérő módon a művészettudományi strukturalizmus a továbbfejlődés indítékát nem magán a fejlődési soron belül, hanem a külső fejlődési ösztönzésekben látja meg. A sor autonóm fejlődését csak annyiban veszi figyelembe, hogy a kérdéses sor (pl. a cseh költészet) mennyiben hasonlít át ezeket az ösztönzéseket a maga jellegéhez és addigi állapotához.

Végül is gondolni kell arra, hogy ami magát a művészi alkotást illeti, nemcsak az egyes mű részeinek összessége (így pl. a költői alkotásban a metrikus séma, az egyes nyelvi és az egyes tematikus tényezők kapcsolata) struktúra, hanem hogy egyúttal és tulajdonképpen mindenekelőtt struktúra az egész adott művészet élő hagyománya is. Nagyon szemléletesen bizonyítja ezt a folklór, ahol az, ami tartós és fontos, nem egyesek individuális alkotása, hanem azok a művészi megszokottságok, formulák, amelyek ezt az alkotást lehetővé teszik. Az a falusi asszony, aki nagy ünnepek előtt homokból ábrákat rajzol ki szobája padlóján vagy szappannal képeket fest az ablakára, egyáltalán nem gondol arra, hogy munkája egy pillanat alatt megsemmisül — az ő szemében az a képesség a lényeges, amellyel újra tud alkotni valami hasonlót, valahányszor szükség lesz rá. S a délszláv guszlár, aki látszólag verssorok tízezreit tudta emlékezetben tartani, valójában csak bizonyos hagyományos formulák és bizonyos hagyományos témák összességét ismerte, amelyeket minden egyes előadás alkalmával újraalkotott. S ha a népművészet adta felismerésből kiindulva a „magas” művészetet vesszük szemügyre, amelyben látszólag mindenekelőtt az egyéni alkotások a lényegesek, rájövünk, hogy magának a művészetnek a létét itt sem azok tartják fenn, hanem az „élő hagyomány”, az egész társadalomnak az egyén alkotását túlszárnyaló vagyona. A művészi alkotás önmagában az észlelés egy bizonyos módját kívánja meg, ez viszont éppen azzal van megadva, ami közvetlenül megelőzte az új művészetet a fejlődés folyamán. S ha előfordul, hogy a mű egy másik korban vagy egy másik társadalomban lesz az általános érdeklődés tárgya, mint amelyben keletkezett, másként fog hatni, mint azoknak a körében, akiknek eredetileg szánták. Persze, az erős művészegyéniség rendszerint igen radikális módon tér el az eddigi művészi hagyománytól, de ezek az eltérései igen gyorsan válnak közkinccsé, az egész társadalom művészi tudatának szerves részévé. A művészet leglényege tehát nem az egyes műalkotás, hanem a művészi szokások és normák összessége, a művészi struktúra, amely személy feletti, társadalmi jellegű. Az egyes műalkotás ehhez a személy felett álló struktúrához úgy viszonyul, mint az egyén nyelvi megnyilatkozása ahhoz a nyelvi rendszerhez, amely mindenkiné a nyelvi vagyona s mindenkire kiterjed, aki az adott pillanatban a nyelvet használja. A nyelv és a művészet hasonlóságához még vissza fogunk térni, amikor majd a műalkotásról mint jelről beszélünk. De mielőtt ezt megteesszük, legalább röviden arról a kérdéstről kell beszélnünk, amely a művészet-elméletnek már sok gondot okozott: a forma és a tartalom kérdéséről.

Ha a műalkotás felépítésének és egyáltalán a művészi struktúrájának az elemzése közben ezt a kettősséget fogadnók el a legilletékesebb alapnak, akkor nem tennénk lehetővé az *összes részek* kölcsönös kapcsolatának feltételezését, azokét a kapcsolatokat, amelyek a maguk dialektikus feszültségével tartják egységben a műalkotást: hasadás keletkezne a struktúrán belül. De nincs szükség rá, hogy ennek a meglétét feltételezzük. Igaz ugyan, hogy az általános érzés, amelyet a nézőben a műalkotás kelt, a forma és a tartalom ellentétén alapul — így pl. gyakran előfordul, hogy két formai szempontból rokon mű formai eltéréseit értékeljük: a műélvezők között vannak olyanok is, akik elsősorban a műalkotás tartalmát érzékelik, mások viszont elsősorban a formát veszik tekintetbe, s az álláspontoknak ez a különbsége a művészet fejlődésének tényezője is lehet (a művészi „formalizmus” és „tartalomközpontúság” korszaka). De ha el is ismerjük mindezt, akkor is elengedhetetlen, hogy mint mindent a művészet elméletében, a tartalom és a forma viszonyát is

dialektikusan fogjuk fel, tehát két erő ellentmondásának, amelyben a „formai” és a „tartalmi” elemeket a műalkotás *valamennyi* tényezője magában hordozza. Valójában a gyakorlatban nem könnyű a kettőt elválasztani egymástól, s megmondani pl. azt, hogy a cseh romantika ismert művében, Mácha *Május*-ában a „szerelem” a műnek milyen mértékben egyik alapvető eleme s hogy milyen mértékben ilyen vagy olyan hangzású szó; Mácha költeményének művészi felépítésében és hatásában a „szerelem”-nek mindkét jellemvonásával: jelentésével és formájával, még hangzási formájával is döntő fontossága van. S egy másik példa a festészetből: a szín nyilvánvalóan a kép formai tényezőjének látszik; s mégis, a maga optikai kvalitásával egyúttal tartalom is. Ha egy teljesen absztrakt, non-figuratív képen egy kék foltot a képfelület felső részén pillantunk meg, akkor ez a folt az égboltot fogja „jelenteni”; ha az alsó részen lenne, vízfelületre emlékeztetne. Az úgynevezett „formális” elemek tehát a „tartalom” hordozói is, s éppen ezért nemcsak esztétikai értékek, hanem a műben foglalt esztétikán kívül eső értékeknek a hordozói is lehetnek; a művészettörténetből tudjuk, hogy a megbotránkoztató módon szokatlan műformák elleni tiltakozásokat nemegyszer pl. politikai vagy társadalmi okok motiválták. A tartalom és forma dialektikus ellentéte az egész művet áthatja, s csak így válik a művészetek fejlődésének egyik mozgató energiájává.

Mindaz, amit eddig mondtunk, a struktúra fogalmára vonatkozott, úgy, ahogy azt a csehszlovák művészetelmélet értelmezi. Ebben az összefüggésben még sok másról is lehetne beszélni, pl. rámutatni arra, hogy a költészet általános, belsőleg egyöntetű struktúrája — ha ezt feltételezni szeretnénk — absztrakt fikció volna. Nincs költészet általában, sőt általában cseh költészet sincs, hanem minden nemzeti költészet különböző műfajokra (mint pl. a líra, a regény stb.), ugyanakkor különböző „rétegekre” (mint a városi és falusi irodalom, a bulvár-irodalom, a gyermekirodalom stb.) oszlik. E rész-alakzatok mindegyike önálló struktúra, saját normái vannak s csak összességük alkot egy magasabbrendű struktúrát, amelynek ezek az egyes alakzatok dialektikus módon egyesült tényezői; s ezt a struktúrát az egyik vagy a másik nemzet költészetének nevezzük. Az egyes nemzeti irodalmak között fennálló kapcsolatok, akárcsak az egyes művészetek kapcsolatai és i. t. megint csak strukturális jellegűek. Mindezt itt nem lehet részletesen kifejteni, még ha a pusztán felületes megjegyzés sematikus torzításának tudatában is vagyunk; hogy legalább részben elkerüljük ezt a veszedelmet, említsük meg azt, amit már elmondtunk arról, hogy elutasító álláspontot foglalunk el a struktúrák ez irányú hierarchizálásával szemben.

Írányítsuk most figyelmünket a művészetelmélet strukturális felfogásának másik alapvető fogalmára: a jelre és a vele összefüggő jelentésre. Elmondtuk fentebb, amikor a művészet és a nyelv hasonlóságáról szóltunk, hogy még visszatérünk ehhez a kérdéshez. Itt van rá az alkalom. A nyelvi megnyilatkozáshoz hasonló a műalkotás is, arra van szánva, hogy közvetítsen két fél között: a nyelvi megnyilatkozás esetében ezt a két felet beszélőnek és hallgatónak, a műalkotás esetében szerzőnek és műélvezőnek hívják. Úgy látszik viszont, a lényeges különbség abban áll, hogy a nyelvi megnyilatkozásnál a két szerep felcserélhető, míg a művészet esetében nem. Ez azonban csak tiszta látszat. Ha a népművészetet vesszük szemügyre, rájövünk, hogy abban a szerepek ugyanúgy felcserélhetők: a népköltészet esetében a dal állandó változásoknak van kitéve, hogy a falusi társadalom bármelyik tagja állandóan reprodukálhatja; a népi színházban hol a nézők, hol a szereplők avatkoznak

bele a játékba, azok, akik befejezték a szerepüket, vagy az adott pillanatban nincs szerepük, nézőkké válnak (vö. P. Bogatürev: *A cseh és szlovák népi színház*. Praha, 1940.); a népi képzőművészet sok műfajának esetében nincs a műalkotás előállítója és fogyasztója között pontos határ. S ha ennek a tanulóságnak a birtokában vizsgáljuk meg a „magas” művészetet, sok esetben állapítjuk meg ugyancsak a műélvező aktív részvételét a műalkotás létrejöttében: a képzőművészeti alkotások reneszánsz kori megrendelői sokszor írták elő annak a műnek a tárgyát, sőt a kidolgozását is, amelyet megrendeltek; a normális színház nézői — persze — nem lépnek fel a színpadra, de köztudomású, hogy érzelmi részvételük vagy részvétlenségük a színpadon lezajló eseményekben milyen hatással van a színészek teljesítményére; a revűszínházakban a színészek dialógusa helyett gyakran zajlik le beszélgetés a nézők és a színpad között. Még sok további bizonyító példát hozhatnánk fel, nekünk csak annak a bebizonyítása a fontos, hogy a két fél, az aktív és a passzív fél részvétele szempontjából nincs lényeges különbség a nyelvi megnyilatkozás és a műalkotás között, más szóval, hogy a nyelvhez hasonlóan a műalkotásnak is jel-jellege van; főleg ezzel különbözik a „kifejezéstől” (expressziótól), amellyel egyes esztétikai irányok a művészetet azonosítják. Természetesen a dialektikus gondolkodás számára világos, hogy a műalkotás — legalábbis potenciálisan — kifejezés is: de az expresszivitás nem lényege.

Jelnek lehet felfogni a műalkotást mind belső szerkezetével, mind a valósághoz, valamint szerzőjéhez és a műélvezőkhöz fűződő viszonyánál fogva. Sorra megvizsgáljuk — ha csak igen röviden is — jel-jellegének ezeket az egyes aspektusait, elsősorban a műalkotás belső szerkezetének jel voltát. Eddigi fejtegetéseink erre már előkészítették a talajt. Rámutattunk ugyanis, amikor a tartalom és a forma kérdéséről beszéltünk, hogy a tartalomnak a műalkotás minden tényezője hordozója, azt is mondhatnók, hogy a jelentés hordozója: ha pl. egy szín — mint láttuk — egy non-figuratív képen a körülményektől függően egyszer égboltnak, másszor vízfelületnek látszik, ez azért van, mert jelnek, s a dolgot, amelyhez viszonyítjuk (égbolt, vízfelület), jelentésnek fogjuk fel. El lehet mondani, hogy a műalkotás úgy épül fel, mint a jelek és jelentések bonyolult összessége. Ezzel szemben fel lehet vetni: s mi van a témával? — vajon az viszont pusztán a műben található jelentés? Ez az ellenvetés nyilvánvalóan arról árulkodik, hogy az, aki felveti, leértékeli azt, ami a jel lényege — viszonyát a valósághoz. Számunkra ugyanis a jelnek nem a „transzcendenst” képviselő szimbólum az alaptípusa, hanem a nyelvi jel, a szó, amely nemcsak helyettesíti a valóságot, hanem aktíve viszonyul hozzá, hatással van a megértésére és a vele kapcsolatos cselekvésre. A szónak úgynevezett jelentése úgy, ahogy a szótárban van meghatározva, tulajdonképpen csak ama tárgyi kapcsolatok körének a kijelölése, amelyekre a szó alkalmas.

Mindez érvényes a műalkotásra is, jóllehet némileg más formában. Az a tárgyi kapcsolat, amelyről eddig beszéltünk, „közlő” tárgyi kapcsolat. A különbség a műalkotás és más jelek között nem abban áll, mintha a műalkotásból hiányoznának a közlő tárgyi kapcsolat jele. Egyes műalkotásokban ez egyenesen nyilvánvaló; pl. a festészetben a portré és a tájkép, a költészetben a történeti regény esetében. De még akkor is, amikor látszólag teljesen háttérbe van szorítva, valójában éppen e miatt a háttérbe szorítottsága miatt érezhető igen erős mértékben. Ismeretes például, hogy a kubista festők milyen nagy súlyt helyeztek képeik ábrázoló-, ún. közlő képességére. Mint minden közlő jel, a műalkotás is arra az egyedi dologra irányul, amelyről véleményt mond és

vallomást tesz. Vegyük például Monet, az impresszionista festő ismert képeit a szalmakazlakról. A festő jó néhányszor lefestette őket, különböző napszakokban és különböző megvilágításban. Tehát azt akarta a képével mondani: hogyan látott egy bizonyos egyedi valóságot Monet, az egyén, egy bizonyos meg nem ismételt pillanatban. De vajon csak ezt akarta-e mondani? Ez nagyon is kétségbe vonható, mert éppen az impresszionisták akarták úgy ábrázolni a valóságot, ahogy azt minden embernek látnia kellene; ez volt módszerük művészi és végső fokon erkölcsi pátosza is. Az impresszionistáknak ezt a nézetét a festészetről sok érveléssel lehetne alátámasztani. Viszont feltételezhető-e, hogy az impresszionista kép valódi tárgya éppen csak az a bizonyos valóság, amelyet a festő megfestett, s amely a néző számára teljesen közömbös lehet? Egyébként, ha ez így volna, a festőnek képről képre kellene megváltoztatnia festői módszerét — a technikától kezdve a legelvontabb stílus-elvekig — úgy, hogy ezt vagy azt a tárgyat a lehető legpontosabban ábrázolja. Ennek épp az ellenkezőjével találkozunk, hogy ti. a festés módszere ugyanannál a festőnél ugyanaz marad, akármilyen téma is ragadja meg, s hogy — éppen ellenkezőleg — a témáit jelentős mértékben éppen festői módszerének, festői struktúrájának a szempontjából választja ki. Mindebből nyilvánvaló, hogy a képnek nemcsak a közvetlenül visszaadott egyedi dolog a tárgya, hanem a valóság általában, a látással felfogható egész mindenség. Itt is a valósághoz való viszonyulásról van szó, éspedig éppen olyan aktív viszonyulásról, mint az úgynevezett közlő viszonyulás. Azzal, hogy a műalkotás kiemeli a valóság néhány tulajdonságát, egy bizonyos kulcsot nyújt annak megértéséhez és megragadásához. Tehát a műalkotás mint jel a valósághoz való kétféle viszonyulás dialektikus feszültségén alapul: ahhoz a konkrét valósághoz való viszonyulásán, amelyre közvetlenül gondol és a valósághoz való viszonyulásán általában. A műalkotás tárgyi kapcsolatának alaposabb kifejtése túlságosan bonyolult dolog lenne, és szétvetné ennek a tanulmánynak a kereteit. Itt csak arról volt szó, hogy rámutassunk: a műalkotás reális hatását nem értékeli le, hanem éppen ellenkezőleg, hangsúlyozza az a felfogás, amely nemcsak a témát, hanem a műalkotás valamennyi tényezőjét is a jelentés — tehát egyúttal a valósághoz való viszonyulás — hordozójának tartja. Egyébként a műalkotás jel-jellege a művészet társadalmi jellegéből következik. A műalkotás belső felépítése arra szolgál, hogy a műélvezők tudata számára a valósághoz való viszonyról alkotott bizonyos állásfoglalást ábrázoljon. A műnek ez az átfogó értelme hozza a művet kapcsolatba az adott társadalomban és ideológiájában érvényes értékrendszerrel. A műalkotás reagál erre az ideológiára, helyesli, vagy szembekerül vele, részt vesz átalakításában.

Elkerülhetetlenül a műalkotás és a társadalom kapcsolatához jutunk el. Ezt a kapcsolatot általában úgy fogják fel, hogy a műalkotás passzív módon „kifejezi” a társadalmat, amelyben született, esetleg azt a társadalmat, amelyet a magáénak fogad el: ennek a nézetnek főleg H. Taine a kezdeményezője. A marxizmus viszont rámutatott arra, hogy a műalkotás és a társadalom kapcsolata alapjában véve aktív: a művészet a társadalom, esetleg e társadalom valamelyik része (osztálya) tendenciáinak hordozója, tevékeny részt vesz ideológiájának kialakításában és érdekei megvédésében. Ez a marxista tétel kiszabadítja a művészetet a pusztán díszítmény helyzetéből s a társadalmi élet fontos tényezőjének szerepét szánja neki. Tudniillik feltételezi, hogy a kutatás képes kinyomozni a műalkotás ki nem mondott tendenciáját is, nem csak

azt, amelyet a tartalma nyilvánvalóan kifejez. Ugyanis gyakran előfordul, hogy a társadalmi forrongásnak az a mű is harcos tényezője, amelyik az első pillantásra negatív állásponton van a reális társadalmi érdekekkel szemben, nem vállal bennük szerepet, esetleg általában nem vállalja a kapcsolatot az empirikus realitással, s mégis, vagy éppen ezért, tevékeny részt vesz a társadalmi fejlődésben (néha anélkül, hogy felismerné ennek a pontos eredetét). S ez a ki nem mondott tendenciózusság a művészet szemantikájának ténye; a műalkotás és a társadalom között levő kapcsolat ebben az esetben ahhoz hasonló, amilyen a kapcsolat a képes kifejezés (metafora stb.) és a dolog között, amit ez a kifejezés jelöl; a különbség — persze — az, hogy a költői kifejezésnek nincsen közvetlen gyakorlati hatása, de megegyezik abban, hogy a műalkotás és a társadalom kapcsolatát is minden egyes esetben a mű szemantikai elemzésével kell feltárni. Ha a kutató helyes megvilágításban akarja felfogni a mű társadalmi hatását és érvényét, fel kell tennie igazi, „át nem vitt” értelmének kérdését, még ha az látható értelmével ellentétben is áll. Ezt a művészetnek valóban marxista elmélete sok esetben sikerrel végezte el s eredményeit a művészet strukturális felfogása kiindulópontjává teszi.

A műalkotás viszont az egyén — alkotója és műélvezője — viszonylatában is jel. Ami az alkotót (a szerzőt) illeti, a művészet jel-jellegének nemcsak annak a tudatos szem előtt tartása az előfeltétele, hogy milyen módon kell a műélvezőnek a művet felfognia, hanem a spontán, gyakran öntudatlan alkotói eljárás is. Ismeretesek a nehézségek, amelyek a művészet pszichológiája előtt állnak, amikor megkísérli, hogy felállítsa az alkotó művészi tehetség vagy az alkotói folyamat általában érvényes törvényszerűségét.

Megszűnnek a nehézségek, ha a kutató tudatában van annak, hogy a műalkotás jel; így pl. a művészi alkotáshoz szükséges tulajdonságok sajátos jellege sem a művészet valamilyen megváltoztathatatlan „lényegének”, sem az adott egyén pszichofizikai alkatának következménye, hanem a művészi jel szerkezetétől függ a fejlődés adott szakaszában; az impresszionista festő számára a látási érzékelő készség, a kubista festő számára a formai emlékező-tehetség a festő alapvető képessége, és pedig azért, mert a művészi jel felépítése a fejlődésnek e két korszakában különbözõ; így az alkotás folyamatának sémáját sem lehet általában felállítani, ahogy azt a pszichológia — minden siker nélkül — megpróbálta: ha pl. megállapítjuk, hogy az egyik költőnek alkotás közben elsősorban a vers hangzása (intonációja és i. t.) lebeg a szeme előtt, a másinak a költői kép a kiindulópontja, akkor itt is fel kell tennünk a kérdést, hogy ennek a különbségnek is nem az adott korszakok művészi jelrendszere-e jelentős mértékben az előfeltétele?

Ami a műélvezőt illeti, igaz, hogy ugyanannak a műalkotásnak az érzékelése minden egyénben más, többnyire szinte közölhetetlenül egyéni lelkiállapotot vált ki. Mégis, mindezekben a lelkiállapotokban van valami közös; az, amit közösnek érzünk bennük, vezet el a mű értékéről és értelméről vallott általánosan érvényes ítélet igényéhez. Kant nézete az esztétikai ítélet a priori jellegéről mindössze annak az alapjában véve társadalmi ténynek a jogosulatlan hiposztázálása, hogy a műalkotást úgy érzékelik, mint jelt, amelynek személy fölötti az érvénye.

A műalkotás jel-jellege tehát a mai művészetelmélet elengedhetetlen előfeltétele; nem kerülheti meg a látszólag olyan „formális” művészetet sem, mint a zene. Ha fel akarjuk tární és meg akarjuk vizsgálni a zene társadalmi hatékonyságát, akkor elengedhetetlen, hogy fel ne vessük a zenemű értelmének

a kérdését, viszont bonyolult a kérdés, mert az első pillantásra a zene tisztán „formális” művészet. Igen gondosan s más művészetek összefüggésében kell megvizsgálni a zenei struktúra minden egyes tényezőjének szemantikus hatását (pl. a zenei hang, a dallam, a ritmus, a zenei műfaj, az egyes hangszeres jelentéstani érvényességét). De a szemantikus vizsgálat más művészetekben is gyakran váratlan eredményekre vezet; így pl. a költészet elméletének az utóbbi időben sikerült igen konkrét jelentésárnyalatokat találnia az egyes látszólag egészen absztrakt metrikai sémákban. A művészet szemantikája fontos terület, amely alapos kutatómunkára vár.

Most az utolsó fogalomra térünk át, amely a csehszlovák művészetelméletre jellemző, s amelyet röviden akarunk ismertetni (ezzel — természetesen — nem akarjuk azt mondani, hogy felsorolásunk teljes, s hogy nem lehetne folytatni). Ez a *funkció* fogalma. Nem akarjuk a művészetelméletben való felhasználását teljes szélességében megvitatni; így főleg nem kell kitérni arra, hogy a művészi struktúra egyes tényezőinek egymásra gyakorolt kölcsönös hatását milyen mértékben lehet úgy felfogni, mint e tényezők funkcióját a többiek egészének, tehát a mű struktúrájának viszonylatában. Itt a művészet funkciójának csak azt az aspektusát vesszük figyelembe, amely azzal van kapcsolatban, ami kívül áll a művészetben. A művészet hatásának a legkülönbözőbb lehetőségei vannak; s a műalkotást a hatás bizonyos lehetőségére való tekintettel is meg lehet alkotni. A műalkotás hatásának rengeteg lehetősége van, s nem ritkán fordul elő, hogy a műalkotás más irányban s más cél érdekében hat, mint amire alkotója szánta. Arra is vannak adatok, hogy a művész tiltakozott, amikor művét más funkcióban fogták fel, mint amilyenre ő maga szánta; így például Bezruč, a cseh költő tiltakozott az ellen, hogy nemzeti és társadalmi hatásra szánt verseit főleg esztétikai funkciójánál fogva értékeljék. A műalkotás funkciója igen gyakran változik meg fennállása folyamán a kor és a műélvezők nemzedékének váltakozásával. Ezért kell a művészet funkciójának kérdését fejlődéstörténeti kérdésként feltenni. Alapjában véve a művészet a legkülönbözőbb irányokban képes hatni, igen sok a funkciója, és pedig nemcsak az idő multával, hanem szimultán is. Ezek a funkciók is struktúrát alkotnak, amelyeknek az egyes tényezői az alá- és fölérendeltség kölcsönhatásában vannak; — ezek az alá- és fölérendeltségek viszont megváltoznak a fejlődés folyamán — főleg a domináns, az uralkodó jellegű funkció az, amely a fejlődés minden korszakában más. Ebben a dologban igen konkrét vizsgálatokra van szükség, általánosságban csak a művészet szempontjából igen lényeges esztétikai funkció és az egyéb funkciók viszonyáról lehet beszélni. A nézetek erről a viszonyról igen különbözők: egyesek ugyanis úgy vélik, hogy a művészetben mindenképpen az esztétikai funkció van és lesz túlsúlyban, mások ezzel szemben azt a nézetet vallják, hogy a művészet tulajdonképpen feladata s létezésének legfőbb jogosultsága az esztétikán kívül eső funkciók teljesítésében áll, mint pl. az intellektuális (megismerő), politikai, erkölcsi funkció, a szociális funkció különböző árnyalatai és így tovább. Hogy lehet eldönteni ezt a vitát? Mindenekelőtt tudomásul kell venni, hogy az esztétikai funkció távolról sem korlátozódik csak a művészetre, hanem áthatja az ember minden ténykedését, s hogy ebben a ténykedésben egyáltalán nem gátolja az ember elemi létérdekeit, hanem — ellenkezőleg — azoknak gyakran hatásosan a segítségére van (mint pl. a nevelésben, a kis- és nagyipari termelésben stb.). Továbbá tudomásul kell venni azt, hogy az esztétikai funkció dialektikus ellentmondásban van az összes többivel, és pedig azért, mert tulajdonképpen

nincs célja, amely felé törekedne; ezért nem téríti el az embert attól a dologtól, amelynek hordozója, hanem — ellenkezőleg — felhívja a figyelmét erre a dologra; ha pl. az esztétikai szempont jut túlsúlyba valamelyik szerszámnál vagy műszernél, ezzel az a dolog — pl. egy edény vagy bútordarab — kiiktatódik a praktikus használatból, megszűnik egy cél elérését célzó eszköz lenni, s önmagában véve lesz céllá. A cél minden funkció „tartalma”, meghatározza a minőségét, s rendszerint megadja az elnevezését: gazdasági, politikai, megismerő stb. cél. Az esztétikai funkcióknak nincs ilyen tartalma s ebben az értelemben tartalommal nem rendelkező, formális funkció. Egyáltalán: a funkcionális tagadása. Ez viszont nem gátolja meg abban, hogy ne kerüljön dialektikus kapcsolatba a többi funkcióval, s ne jusson velük szintézisbe; éppen azért, mert nincsen saját kvalitása, igen könnyen veszi át azoknak az egyéb funkcióknak a kvalitását, amelyeknek kísérője. Így van ez a művészetben s a művészetén kívül is. A művészetben viszont az esztétikai az antinómiának alapvető, „jellegtelen” funkciója; természetes és alapvető funkció; a művészetén kívül valamelyik esztétikán kívüli funkció játssza ezt a szerepet. Ez távolról sem jelenti azt, mintha a művészetben az esztétikai funkciónak kellene túlsúlyban lennie, vagy pedig ellenkezőleg — hogy nem lehetne túlsúlyban a művészetén kívül eső produkció területén. Végső fokon az az eset, hogy a művészetben valamelyik esztétikán kívül eső funkció jut túlsúlyba, igen gyakori — miután viszont a műalkotást éppen művészi alkotásnak fogjuk fel, a funkciók szintézisét az esztétikai funkció oly mértékben színezi, hogy a túlsúlyban levő esztétikán kívül eső funkció is esztétikai ténynek, a mű esztétikai szerkezete tényezőjének tűnik. Ezzel szemben a művészetén kívül eső területeken, ahol valamelyik esztétikán kívül eső funkció a „jellegtelen”, szükségképpen az esztétikai funkció is „praktikus” színezetet kap, annak a célkitűzésnek a közvetlen szolgálatába lép, amely felé a tárgy (dolog) vagy tevékenység túlsúlyban lévő funkciója irányul. Így például az ábrázolás (közlő) funkció azon a képen, amelyet műalkotásnak szántak, érvényesülésének módjával és fokával igen nagy mértékben a kép művészi szerkezetét határozza meg; így a műalkotásba annak lényeges tényezőjeként lép be, s akkor is érvényben marad, ha gyakorlati hatását nem tudja elérni (számunkra teljesen ismeretlen táj képe is és i. t.). Ezzel szemben az esztétikai funkció egy közlő jellegű kép esetében, amelynek a művészetén kívül eső célja van — pl. egy tudományos kézikönyv illusztrációja — ha érvényesül is, csak úgy érvényesülhet, mint olyan eszköz, amely erősíti a képbe foglalt közlést; ha túlsúlyba jutna, a közlő jellegű illusztráció műalkotássá alakulna át.

A művészetek funkciójának vizsgálatában még csak a kezdeteknél tartunk. A funkció kérdésének legalaposabb átgondolására eddig az architektúrában került sor, ahol az építmény céljának kérdése rendkívül fontos. Az architektúra elméletében viszont újra és újra kimondták és bizonyították azt az állítást, hogy az a művészi forma, amely látszólag az esztétikai beállítottságú alkotómunka termékeként keletkezik, a valóságban úgy születik meg, hogy a műalkotást esztétikán kívül eső természeti vagy társadalmi feltételekhez alkalmazsák, más szóval, hogy a művészi forma kialakításában éppen az esztétikán kívül eső funkciók jutnak igen jelentős szerephez. Azzal, hogy a művészet, látszólag a lényegének mondva ellent, állandóan az életfolyamatba való gyakorlati beavatkozásra kényszerül, saját esztétikai felépítését újítja meg. Így nyilatkozik meg a művészetnek az anyagi valósághoz s a társadalom eseményeihez való viszonyulása a funkciók fényében, a maga teljes változatosságá-

val és intimitásával. A funkciók tana, a művészetek szemantikája mellett szerves kapcsolatot képes teremteni az ún. művészetszociológiának és a művészi alkotás szerkezetének kutatása között, olyan területek között, amelyek eddig — sajnos — inkább az egymástól való elkülönülésre voltak hajlamosak.

Megkíséreltük, hogy röviden vázoljuk a csehszlovák művészetelmélet néhány legalapvetőbb fogalmának áttekintését és elemzését. A látszólag absztrakt elemzések jelentős mértékben konkrét kutatáson alapulnak. Egyáltalában nem dogmatikusak — ha rövid tanulmányunkban talán ez volt a látszat, ott csak formulációink összefoglaló jellegéből adódó csalóka benyomásról van szó. Mindkét — konkrét anyaggal rendelkező — új munka módosítja ezeket az általános elveket, pontosabbakká teszi őket és korrigálja a tévedéseket. A cseh herbartizmustól a művészetelmélet mai strukturális felfogásához hosszú út vezet, amely tele van változással, s ezek közül az utóbbi két évtizedben a legdöntőbb a dialektikus logikával s a művészetelmélet marxista előfeltételeivel való találkozás volt.

(Myšl vspólczesna, 1947. In: Kapitoly z české poetiky. Praha, 1948. I. köt.)

(Fordította: Sziklay László)

Charles Baudelaire A macskák c. verse

Az olvasók talán meghökkennek, hogy egy antropológiai folyóirat XIX. századi francia költeménnyel foglalkozó tanulmányt tesz közzé. A magyarázat azonban egyszerű: az, hogy egy etnológus és egy nyelvész jónak látták szövetkezni abból a célból, hogy megértsék, miből készült egy Baudelaire-szonett, azért történt, mert egymástól függetlenül és egymást kölcsönösen kiegészítő problémákkal találkoztak. A nyelvtudós a költői művekben olyan struktúrákat különböztet meg, amelyek feltűnő hasonlóságot mutatnak az etnológus előtt a mítoszok vizsgálatában feltáruló struktúrákkal. Az etnológus viszont semmiképp sem tagadhatná, hogy a mítoszok nem csupán fogalmi viszonylatokból épülnek fel, hanem egyben művészeti alkotások is, és azokban, akik hallgatják őket (de még az etnológusban is, aki átírásban olvassa őket), mély esztétikai érzelmeket keltenek. Lehetséges, hogy a két probléma volta-képp egy és ugyanaz?

Kétségtelen az is, hogy ennek a bevezető jegyzetnek az írója olykor szembeállította a mítoszt a költői műalkotással (*Anthropologie structurale*, 232.), azok viszont, akik ezt szemére vetették neki, nem ügyeltek arra, hogy magának a kontrasztnak a fogalma is azt foglalja magában, hogy a két formát kezdetben mint komplementer, ugyanazon kategóriát meghatározó terminusokat fogták fel. Az itt felvázolt közelítésük tehát nem hazudtolja meg a megkülönböztető jelleget, amelyre kezdetben tettük a hangsúlyt, ti. arra, hogy minden költői mű, amelyet elszigetelten veszünk szemügyre, magában foglalja azokat a variánsait, amelyek egy függőlegesnek ábrázolható tengelyen rendeződnek; függőleges ez a tengely pedig azért, mert egymás fölé helyezett szintekből alakult: fonológiai, fonetikai, szintaktikai, prozódiai, szemantikai stb. szintekből. Míg a mítosz — legalábbis határesetben — tolmácsolható kizárólag szemantikai szinten, a variánsok rendszerét (amely sosem nélkülözhető a strukturális elemzésben) ugyanazon mítosz verzióinak pluralitása szolgáltatja, azaz egy olyan horizontális metszet, amelyet egy mítosz-korpuszon kizárólag szemantikai szinten hoztunk létre. Nem szabad azonban szem elől téveszteni azt, hogy ez a megkülönböztetés főként egy praktikus igénynek felel meg, s ez abban áll, hogy lehetővé teszi a mítoszok strukturális elemzésének elvégzését olyankor is, amikor a sajátos nyelvészeti alap hiányos. Csak éppen azzal a feltétellel lehet a két módszert hasznosítani — még ha váratlan terület-változtatást vállaltunk is, hogy mértéktartóan fogjuk alkalmazni a kiindulásul szolgáló feltevést, hogy ti. ha minden módszer választható a körülmények funkciójaként, ez végső elemzésben azért van, mert kölcsönösen helyettesíthetik, bár nem mindig egészíthetik ki egymást.

C. L.-S.

1. Les amoureux fervents et les savants austères
2. Aiment également, dans leur mûre saison,
3. Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
4. Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

5. Amis de la science et de la volupté,
6. Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
7. L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
8. S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

9. Ils prennent en songeant les nobles attitudes
10. Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
11. Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

12. Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
13. Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
14. Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

*A lázas szeretők és a szigorú bölcsek
 ért éveik során egyaránt szeretik
 a macskákat, a ház nagy, puha díszeit,
 melyek akárcsak ők, fázósak s otthon ülnek.*

*A tudományok s a kék barátai,
 a homály rémeit keresik és a csendet;
 gyászhintaja elé foghatná Orkusz őket,
 ha meg tudná dacos nyakuk hajlítani.*

*Ha merengenek, oly nemes szobor-alakban
 nyúlnak el, mint a nagy Szfinkszek a sivatagban,
 melyeket az örök álom deleje fog.*

*Ölűkből bővösen pattog a villamosság
 s rejtélyes szemüket, mint finom, tört homok,
 kis aranydarabok szikrái csillagozzák.*

(Szabó Lőrinc fordítása)

Ha hihetünk Champfleury *Le Chat Trott* c. cikkének, amelyben Baudelaire-nak ez a szonettje először látott napvilágot (*Le Corsaire*, 1847. nov. 14. sz.), a vers már 1840. márciusban meg volt írva, és — ellentétben egyes exegéták állításaival — a *Le Corsaire* és a *Fleurs du Mal* kötet szövege szóról szóra megegyezik.

A rímelosztásban a költő az aBBa CddC eeFgFg sémát követi (a hímrímeteket nagybetűk, a nőrímeteket kisbetűk jelzik). Ez a rímláncolat 3 csoportra oszlik, ti. 2 négyesre és egy 2 tercinából álló hatosra, amelyek azonban egy bizonyos egységet alkotnak azáltal, hogy a szonettekben a rímelosztást, amint arra Grammont hívta fel a figyelmet, ugyanolyan szabályok határozzák meg, mint amilyenek minden 6 soros strófában uralkodnak.¹

¹ M. GRAMMONT: *Petit traité de versification française*. Paris, 1908. 86.

A rímek csoportosítása az idézett szonettban három disszimilációs törvény következménye : 1^o két tompa rím nem következhetik egymás után; 2^o ha két összetartozó sor különböző rímekre végződik, az egyiknek nőneműnek, a másíknak hímneműnek kell lennie; 3^o az összetartozó strófák végén a nőnemű és a hímnemű sorok váltakoznak: ⁴*sédentaires* — — ⁸*fierté* — — ¹⁴*mystiques*. A klasszikus kánon szerint az ún. nőrímek mindig néma szótaggal végződnek, a hímrímek pedig teljes szótaggal: a két rimosztály közti különbség azonban a köznapi kiejtésben is ugyanaz marad, amely az utolsó szótag *sorvadó e*-jét nem ejti ki, minthogy az utolsó (telt) hangzó szótagot mássalhangzók követik a szonett minden nőrímében (*austères — sédentaires, ténèbres — funèbres, attitudes — solitudes, magiques — mystiques*), ezzel szemben minden hímnemű rím magánhangzóra végződik (*saison — maison, volupté — fierté, fin — fin*).

A rímek osztálya és a grammatikai kategóriák megválasztása közti szoros kapcsolat kidomborítja azt a fontos szerepet, amelyet mind a grammatika, mind a rím játszik ennek a szonettnek a struktúrájában.

Minden sor névszóra végződik, részint főnévre (8), részint melléknévre (6). Ezek a főnevek mind nőneműek. A sorvégi névszó többes számban van a nyolc nőrímű sorban, amelyek mind hosszabbak vagy egy szótaggal a hagyományos norma szerint, vagy pedig egy posztvokális mássalhangzóval a mai kiejtés szerint; ezzel szemben a rövidebb sorok, ti. a hímríműek, mind a hat esetben egyes számú névszóval végződnek.

A két négysoros szakban a hímrímeket főnevek alkotják, a nőrímekeket pedig melléknévek, kivéve a ⁶*ténèbres* kulcsszót, amely ⁷*funèbres*-rel rímel. Alább visszatérünk még ennek a két verssornak a viszonyában rejlő általános problémára. Ami a tercínákat illeti: az elsőnek a három sora mind főnévre végződik, a másodiké mind melléknévre. Így tehát a rím, amely a két tercínát összekapcsolja, az egyetlen azonos hangzású rím (¹¹*sans fin* — ¹³*sable fin*), a nőnemű főnévvel egy hímnemű melléknévet állít szembe — és a szonett hímrímei között ez az egyetlen melléknév, egyben az egyetlen példa a hímnemre.

A szonett három összetett mondatot tartalmaz, ezek egy-egy ponttal határolódnak el, ti. a két négysoros mindegyike végén és a két tercina végén. A független mondatok (főmondatok) és a személyragos igealakok száma alapján a három mondat aritmetikai haladványt mutat: 1^o egyetlen határozott igealak (*verbum finitum*) (*aiment*); 2^o kettő (*cherchent, eût pris*); 3^o három (*prennent, sont, étoilent*). Másrészt a három mondat alárendelt mondataiban csak egy-egy *verbum finitum*: 1^o *qui. . . sont*; 2^o *s'ils pouvaient*; 3^o *qui semblent*.

A szonett ternáris felosztása magában foglal egy antinómiát a kettős-rímű és a hármasrímű strofikus egységek között. Ezt ellensúlyozza egy dichotómia, amely a verset két strófpárra osztja, azaz egy négyes versszakpárra és egy tercínapárra. Ez a bináris elv, amelyet a szöveg grammatikai felépítése hoz létre, maga is egy antinómiát rejt, amely az első, négyrímes metazet és a második, kétrímes között van, valamint a két első alsztály vagy négysoros strófa és a két utolsó, háromsoros strófa között van. Éppen ennek a két elrendezésmódnak a feszültségén, valamint a bennük lévő szimmetrikus és disszimmetrikus elemeken alapul az egész vers kompozíciója.

Megfigyelhető egy mondattani párhuzam egyrészt a négysoros szakaszpár, másrészt a tercínapár között. Az első négysoros, akárcsak az első tercina, két-két mondatot tartalmaz, amelyek közül a második — vonatkozó mondat, mindkét esetben ugyanazon *qui* kötőszó vezet be — a strófa utolsó sorát

foglalja el és többes számú hímnemű főnévre vonatkozik a főmondatban, amelynek kiegészítésére szolgál (³*les chats*... ¹⁰*Des*... *sphynx*). A második négyes (s hasonlóképp a második tercina) két mellérendelő mondatot tartalmaz, amelyek közül a második, maga is összetett, a strófa utolsó két sorát foglalja el (7—8, 13—14) és egy alárendelt mondatot tartalmaz, amely kötőszóval kapcsolódik a főmondatához. A négyesben ez a mondat feltételes (⁸*S'ils pouvaient*), a tercináé hasonlító (¹³*ainsi qu'un*). Az első hátravetett, míg a második, csonka mondat, közbevetett.

A Le Corsaire szövegében (1847) a szonett központosítása megfelel ennek a felosztásnak. Az első tercínát pont zárja le, akár az első négyest. A második tercínában és a második négyesorosban a két utolsó sor előtt pontosvessző áll.

A nyelvtani alanyok szemantikai aspektusa erősíti ezt a párhuzamos a két négyes és a két tercina között:

I) Négyesek	II) Tercinák
1. Első	1. Első
2. Második	2. Második

Az első négyes és az első tercina alanyai kizárólag élőlényeket jelölnek, ezzel szemben a második négyesoros két alanyának egyike, valamint a második tercina minden nyelvtani alanya főnév: ⁷*L'Érèbe*, ¹²*Leurs reins*, ¹³*des parcelles*, ¹³*un sable*. Ráadásul ezekhez a — hogy úgy mondjuk — horizontális megfelelésekhez megfigyelhetünk egy megfelelést, amelyet vertikálisnak nevezhetnénk, és amely a két négyesorosnak együttesét állítja szembe a két tercina együttesével. Míg a két tercínában minden közvetlen tárgy élettelen főnév (⁹*les nobles attitudes*, ¹⁴*leurs prunelles*), az első négyesnek az egyetlen közvetlen tárgya élőlényt jelölő főnév (³*Les chats*), és a második négyes tárgyaihoz élettelen főnevek mellett (⁶*le silence et l'horreur*), odatartozik a *les* névmás, amely az előző mondat macskáira vonatkozik. Az alany és tárgy viszonyát illetően a szonett két megfelelést nyújt, ezeket diagonálisaknak nevezhetnénk: egy leszálló diagonális egyesíti a két külső strófát (a kezdő négyesorost és a befejező tercínát), és szembeállítja őket a felszálló diagonálissal, amely viszont a két belső strófát köti össze. A külső strófákban a tárgy ugyanabba a szemantikai osztályba tartozik, mint az alany: élőlények az első négyesben (*amoureux*, *savants* — *chats*) és élettelenek a második tercínában (*reins*, *parcelles* — *prunelles*). A belső strófákban viszont a tárgy az alanyéval ellentétes osztályba tartozik: az első tercínában az élettelen tárgy áll szemben az élő alannal (*ils* [=chats] — *attitudes*), míg a második négyesben ugyanez a viszony (*ils* [=chats] — *silence*, *horreur*) az élő tárgy és az élettelen alany viszonyával váltakozik (*Érèbe* — *les* [=chats]).

Így tehát mindegyik strófa megőrzi individuális jellegét: a lelkes lény faja, amely az első négyesben közös az alannal és a tárgynál, az első tercínában egyedül az alannal mutatkozik; a második négyesben ez a faj vagy a tárgyat vagy az alanyt jellemzi, a második tercínában pedig sem az egyiket, sem a másikat.

A szonett kezdése és befejezése több mehökkentő egyezést mutat grammatikai struktúrájában. A kezdésnél és a befejezésnél egyaránt, de máshol sehol, két alanyt találunk egyetlen állítmánnyal és egyetlen közvetlen tárggyal.

Ezeknek az alanyoknak mindegyike, akárcsak a tárgy, egy determinánssal van ellátva (*Les amoureux fervents, les savants austères — Les chats puissants et doux; des parcelles d'or, un sable fin — leurs prunelles mystiques*) és a két állítmányt, az elsőt és az utolsót a szonettben, a többtől eltérően adverbiumok kísérik, és pedig mellénevekből képzettek, egymáshoz pedig asszonánc-ként kapcsolódók: ²*Aiment également* — ¹⁴*Étoilent vaguement*. A szonett második és utolsó előtti állítmánya egyezik abban, hogy mindkettőnek kopulája és attribútuma (állítmánykiegészítője) van s ezt az attribútumot mindkét esetben belső rím emeli ki: ⁴*Qui comme eux sont frileux*; ¹²*Leurs reins féconds sont pleins*. Általában csak a külső strófák gazdagok mellénevekben: kilenc van a négyesben és öt a tercinában, míg a két belső strófában összesen csupán három melléknév van (*funèbres, nobles, grands*).

Mint már megjegyeztük, kizárólag a költemény elején és végén tartoznak az alanyok ugyanabba az osztályba, amelybe a tárgyak: egyik is, másik is az élőlényekből való az első négyesben, és az élettelenből a második tercinában. Az élőlények, funkcióik és tevékenységük, uralkodnak az első strófában. Az első sor csupán mellénevet tartalmaz. Ezek közt a mellénevek közt a két főnevesített forma, amely alanyként szerepel — *Les amoureux* és *les savants* — igei gyökerekről árulkodik: a szöveget tehát bevezetik „azok, akik szeretnek” és „azok, akik tudnak”. A vers utolsó sorában az ellenkezőjét látjuk: a tranzitív *étoilent* ige, amely állítmányként szerepel, főnévből származik. Ez utóbbi rokonságban van az élettelen és konkrét köznevek sorozatával, amely ebben a tercinában uralkodik s amely ezt megkülönbözteti a három előző strófától. Felfigyelhetünk egy tiszta homofóniára e között az ige és a szóban forgó sorozat tagjai között: (*etêsela*) — (*e de parsela*) — (*etwala*). Végül az alárendelt mondatok mindegyike — amelyeket a két strófa utolsó sorai foglalnak magukban — tartalmaz egy-egy határozói infinitívust, és csakis ez a két, tárgyi kiegészítőként szereplő infinitívus fordul elő az egész költeményben: ⁸*S'ils pouvaient*. . . *incliner*; ¹¹*Qui semblent s'endormir*.

Amint láttuk, a szonettnek sem a dichotomikus metszete, sem három strófára osztása nem vezet az izometrikus részek egyensúlyához. Ha azonban a tizennégy sort két egyenlő részre osztanánk, akkor a hetedik sorral végződne a vers első része és a nyolcadik jelezne a második rész kezdetét. Jelentősége lesz tehát annak, hogy ennek a két középső verssornak a grammatikai konstitúciója által különböztethető meg legtisztábban a vers minden többi része.

Így tehát a költemény — több tekintetben is — három részre oszlik: a középső sorpárra, valamint két izometrikus csoportra, vagyis a sorpárt megelőző és az azt követő hat-hatsorra. Így tehát van egy disztichonunk két hatos közé ékelve.

Minden személyragos igealak és névmás, továbbá az igei mondatok minden alanya többes számban van az egész szonettben, kivéve a hetedik sort — *L'Èrèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres* —, amely a költemény egyetlen tulajdonnévet tartalmazza és az egyetlen esetet, amikor a verbum finitum és alanya egyaránt egyes számban van. Továbbá az egyetlen olyan sor, amelyben a birtokos névmás (*ses*) egyes számra utal.

A harmadik személy az egyetlen személyalak, amelyet a szonett használ. Az egyetlen igeidő a jelen, kivéve a hetedik és a nyolcadik sort, amelyekben a költő olyan képzeletbeli cselekvést szemlél (*eût pris*), amely irreális premiszázból ered (⁸*S'ils pouvaient*).

A szonettben hangsúlyozott tendencia mutatkozik arra, hogy minden ige és minden főnév el legyen látva egy determinánssal. Minden igealakot vagy vonzat (főnév, névmás, infinitívusz) vagy állítmánykiegészítő kísér. Az összes tranzitív igék kizárólag főneveket vonzanak (²⁻³*Aiment. . . Les chats*; ⁶*cherchent le silence et l'horreur*; ⁹*prennent. . . les. . . attitudes*; ¹⁴*Étoilent. . . leurs prunelles*). Az a névmás, amely tárgyként szolgál a hetedik sorban, az egyetlen kivétel: *les eût pris*.

Az adnominális kiegészítők kivételével, amelyeket a szonettben sosem kísér semmilyen determináns, a főneveket (beleértve a főnevesített mellékeveket is) mindig jelzők (például ³*chats puissants et doux*) vagy kiegészítők determinálják (⁵*Amis de la science et de la volupté*). Ismét csak a hetedik sorban találjuk az egyedüli kivételt: *L'Érèbe les eût pris*.

Mind az öt jelző az első négyesben (¹*fervents*, ¹*austères*, ²*mûre*, ³*puissants*, ³*doux*) és mind a hat a két tercinában (⁹*nobles*, ¹⁰*grands*, ¹²*féconds*, ¹²*magiques*, ¹³*fin*, ¹⁴*mystiques*) minősítő melléknév, míg a második négyesben nincs más melléknév, mint a hetedik sor meghatározó jelzője (*coursiers funèbres*).

Ez a sor felborítja az élő-élettelen rendjét is, amely pedig az alany és tárgy közti viszonyt határozza meg ennek a négyesnek többi sorában, és ez mutatkozik az egész szonettben az egyedülinek, amely az élettelen-élő rendet fogadja el.

Látjuk, hogy több meglepő sajátság teszi egyedülállónvá a hetedik sort, azaz inkább a második négyes két utolsó sorát. Meg kell azonban mondanunk, hogy a szonett középső disztichonjának kiemelését célzó tendencia ellentétes játékokban van az aszimmetrikus trichotomia elvével — amelyik az egész második négyest szembeállítja egyrészt az elsővel, másrészt a befejező hatossal, és amelyik ezen a módon egy középponti strófát képez, amely több szempontból különbözik a szélső strófáktól. Így abban, amint már megjegyeztük, hogy egyedül a hetedik sor helyezi az alanyt és az állítmányt egyes számba, de ez a megfigyelés kiszélesíthető: egyedül a második négyes sorai helyezik vagy az alanyt vagy a tárgyat egyes számba; valamint, ha a hetedik sorban az alany egyes száma (*L'Érèbe*) szembenáll a tárgy többesével (*les*), a szomszédos sorok megfordítják ezt a viszonyt azzal, hogy az alannál használnak többest, a tárgynál pedig egyest (⁶*Ils cherchent le silence et l'horreur*; ⁸*S'ils pouvaient . . . incliner leur fierté*). A többi strófákban mind a tárgy, mind az alany többes számban vannak (¹⁻³*Les amoureux. . . et les savants. . . Aiment. . . Les chats*; ⁹*Ils prennent. . . les. . . attitudes*; ¹³⁻¹⁴*Et des parcelles. . . Étoilent. . . leurs prunelles*). Megjegyezzük, hogy a második négyesben az alany és a tárgy egyes száma egybeesik az élettellel, a többes szám pedig az élővel. A grammatikai szám fontossága Baudelaire-nél sajátos figyelmet érdemel, már azért a szerepért is, amelyet oppozíciójuk játszik a szonett rímeiben.

Tegyük hozzá mindehhez, hogy a második négyes rímei struktúrájuknál fogva különböznek a vers összes többi rímétől. A nőrímek közül a második négyesé *ténèbres* — *funèbres*, az egyetlen olyan, amely a beszédnek különböző részeit konfrontálja. Továbbá: a szonett minden ríme, kivéve a kérdéses négyes rímeit, egy vagy több olyan azonos fonémát mutat, amely a (rendszerint egy támaszmássalhangzóval ellátott) hangsúlyos szótagot előzi meg közvetlenül vagy kisebb távolságban: ¹*savants austères* — ⁴*sédentaires*, ²*mûre saison* — ³*maison*, ⁹*attitudes* — ¹⁰*solitudes*, ¹¹*un rêve sans fin* — ¹³*un sable fin*, ¹²*étincelles magiques* — ¹⁴*prunelles mystiques*. A második négyesben sem a ⁵*volupté* — ⁸*fierté*, sem pedig a ⁶*ténèbres* — ⁷*funèbres* rímpár nem nyújt

semmiféle megfelelést az előző szótagokban a rímre magára. Másrészt viszont a hetedik és nyolcadik sor utolsó szavai alliterálnak: ⁷funèbres — ⁸fierité, a hatodik sor pedig kapcsolatban van az ötödikkel: a ⁶ténèbres megismétli a ⁵volupté utolsó szótagját s még egy belső rím is — ⁵science — ⁶silence — erősíti a két sor közti affinitást. Így tehát a rímek maguk is a második négyes két fele közti kapcsolat bizonyos lazulását tanúsítják.

A nazális magánhangzók pezdító szerepet játszanak a szonett hangtani szövetében. Ezek a magánhangzók, „mintegy elfátyolozva a nazalitás által” — Grammont szerencsés kifejezésével² — igen gyakoriak az első négyesben (9 nazális, soronként 2–3) s még inkább a befejező hatosban (21 nazális, növekvő tendenciával az első tercinában — ⁹3 — ¹⁰4 — ¹¹6: „Qui semblent s’endormir dans un rêve sans fin — és csökkenő tendenciával a másodikban — ¹²5 — ¹³3 — ¹⁴1). Ellenben a második négyesben csak három akad: soronként egy, kivéve a hetedik sort, a szonett egyetlen olyan sorát, amely nem tartalmaz nazális magánhangzót; és ez a négyes az egyetlen olyan strofa, amelynek hímrímében nincs nazális magánhangzó. Másrészt a második négyesben a hangzásbeli domináns szerepét átveszik a mássalhangzós fonémák, különösen a liquidák. Egyedül a második négyes bővelkedik folyékony fonémákban, ti. 23 van benne, szemben az első négyes 15, az első tercina 11 és a második tercina 14 liquidájával. Az (r)-ek száma némileg meghaladja az (l)-ekét a négyesekben, némileg alattuk marad a tercinákban. A hetedik sor, amelyben csak két (l) van, öt (r)-t tartalmaz, azaz többet, mint a szonett bármelyik más sora: L’Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres. Emlékezhetünk, hogy — Grammont szerint — az (l) éppen az (r)-rel való oppozíció révén „adja egy olyan hang impresszióját, amely se nem csikorgó, se nem kaparó, se nem görcsös, hanem, ellenkezőleg, símán folyik, . . . mintegy áttetsző.”³

Minden (r)-nek, és különösképp a francia r-nek az érdes jellege, az (l) *glissandó*jához viszonyítva, tisztán kitűnik ezeknek a jelenségeknek az akusztikai elemzéséből M^{11c} Durand nemrég megjelent tanulmányában,⁴ és az (r)-ek meghátrálása az (l)-ek előtt ékesszólóan kíséri az átmenetet az empirikus macskafajtáról annak mesés transzfigurációjára.

A szonett hat első sorát egy ismétlődő vonás egyesíti: mellérendelt és ugyanazzal az *et* kötőszóval kapcsolt terminusok szimmetrikus párja: ¹Les amoureux fervents et les savants austères; ²Les chats puissants et doux; ⁴Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires; ⁵Amis de la science et de la volupté, a determinánsok bináris jellege chiazmust képez a determinánsok bináris jellegével a következő sorban — ⁶le silence et l’horreur des ténèbres — ezzel be is fejeződnek ezek a bináris szerkezetek. Ez a szerkezet, amely ennek a „hatosnak” majd minden sorában megvan, a továbbiakban nem tűnik fel többé. A kötőszó nélküli egymás mellé helyezés ugyancsak ennek a sémának egyik variációja: ²Aiment également, dans leur mûre saison (párhuzamos körülményhatározó); ³Les chats. . . , orgueil. . . (egymás mellé sorolt főnevek).

Ezek a mellérendelt terminus-párok és a rímek (nem csak a külsők és szemantikai viszonyokat aláhúzó, amilyenek az ¹austères—⁴sédentaires, ²saison—³maison, hanem a belsők is, sőt azok különösképpen) arra szolgálnak,

² M. GRAMMONT: *Traité de phonétique*, Paris, 1930. 384.

³ M. GRAMMONT: *Traité* . . . 388.

⁴ M. DURAND: *La spécificité du phonème. Application au cas de R/L*. *Journal de Psychologie*, LVII, 1960. 405–419.

hogy összeforasszák ennek a bevezetésnek a sorait: ¹*amoureux*—⁴*comme eux*—⁴*frileux*—⁴*comme eux*; ¹*fervents*—¹*savants*—²*également*—²*dans*—³*puissants*; ⁵*science*—⁶*silence*. Így az első négyes személyeit jellemző minden melléknév rímelő szavá válik, egy kivételével: ³*doux*. Kettős figura etimologica, amely három sor kezdetét kapcsolja össze — ¹*Les amoureux*—²*Aiment*—⁵*Amis* — játszik bele ennek a hat soros „similistrófának” az egyesítésébe, amely első felsorában összerímelő sorpárral kezdődik és végződik: ¹*fervents*—²*également*; ⁵*science*—⁶*silence*.

A ³*Les chats*, a szonett három első sorát magában foglaló mondat direkt tárgya, a következő három sor mondataiban értelem szerinti alannyá válik (⁴*Qui comme eux sont frileux*; ⁶*Ils cherchent le silence*), mintegy értésünkre adva ennek a kvázi-hatosnak két kvázi-tercinára való vázlatos felosztását. A középső „disztichon” újra összefoglalja a macskák metamorfózisát: a hetedik sor (ezúttal értelem szerinti) tárgyából (*L'Èrebe les eût pris*) a nyolcadik sor (ugyancsak értelem szerinti) grammatikai alanyává (*S'ils pouvaient*). Ebből a szempontból a nyolcadik sor a következő mondathoz csatlakozik (⁹*Ils prennent*).

Általában a hátravetett alárendelt mondatok bizonyos fajta átmenetet képeznek az alárendelő mondat és az azt követő mondat között. Így a kilencedik és a tizedik sor értelem szerinti alanya, a „chats” a tizenegyedik sor vonatkozó mondatában helyet ad egy utalásnak a „sphinx” metaforára (*Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin*), és, következésképp, közelíti ezt a sort a végső tercinában grammatikai alanyokul szolgáló trópusokhoz. A határozatlan névelő, amely teljesen idegen a tizenégy határozott névelővel rendelkező első tíz sorban, kizárólagosan használatos a szonett utolsó négy sorában.

Így a két vonatkozó mondat (ti. a tizenegyedik és a negyedik sorbeli) kétértelmű utalásai révén a zárórész négy sora megsejteti velünk egy olyan képzeletbeli négyes körvonalait, amely „látszólag” megfelel a szonettet indító, valóságos négyesnek. Másrészt az utolsó tercinának a formai szerkezete olyan, hogy annak tükrét vélhetjük a szonett első három sorában.

Az élő alanyt sosem főnév, hanem inkább főnevesített melléznevek fejezik ki a szonett első sorában (*Les amoureux, les savants*) és személyes vagy vonatkozó névmások az utolsó mondatokban. Emberi lények csupán az első mondatban jelennek meg, ahol is a kettős alany főnevesített igei melléznevek segítségével jelöli meg azokat.

A szonett címében megnevezett macskák nevükön csak egyetlen egyszer szerepelnek a szövegben — az első mondatban, ahol közvetlen tárgyul szolgálnak: ¹*Les amoureux. . . et les savants. . .* ²*Aiment. . .* ³*Les chats*. Nem csupán a „chats” szó nem tér vissza többé a költeményben, de még a szókezdő pösze hang, az (*f*) sem tér vissza csak egy szóban: ⁶(*il/er/ø*). Jelöli, éspedig kettőzve, a macskák első cselekvését. Ezt a szonett főszereplőinek nevéhez asszociált zöngétlen spiránst a vers a továbbiakban gondosan elkerüli.

A harmadik sortól a „macskák” értelem szerinti alannyá válnak s ez a szonett utolsó élő alanya. A *chats* főnevet az alanyi, tárgyi és adnominális kiegészítői szerepekben anaforás névmások helyettesítik: ^{6,8,9}*ils*, ⁷*les*, ^{8,12,14}*leur(s)*; s kizárólag a macskákra vonatkoznak a névmási főnevek (*ils* és *les*). Ezek a járulékos (adverbális) formák csakis a belső strófákban fordulnak elő, a második négyesben és az első tercinában. A kezdő négyesben az ⁴*eux* önálló forma (kétszer) felel meg nekik, s ez csak a szonett emberi szereplőire vonatkozik, míg az utolsó tercinában egyáltalán nem fordul elő névmási főnév.

A szonett kezdő mondatában a két alanynak egyetlen állítmánya és egyetlen tárgya van; így a *Les amoureux fervents et les savants austères...* ²*dans leur mûre saison*, azzal végzik, hogy azonosságukat (ti. „a lázas szeretők és szigorú bölcsek”) egy közbeeső lényben találják meg, az állapotban, amely a két emberi, de ellentétes sorsnak szembenálló vonásait egyesíti magában. A két emberi kategória oppozíciója: érzéki / intellektuális, a közvetítők pedig a macskák. Innen kezdve az alany szerepét implicit módon a macskák veszik magukra, a macskák, amelyek egyszerre tudósok és szerelmesek.

A két négyes objektíve a macska szereplőt mutatja be, míg a két tercina annak transzfigurációját hozza működésbe. Azonban a második négyes alapjában különbözik az elsőtől és általában az összes többi strófától. Az egyértelmű formula: *ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres*, a szonett hetedik sorában sugallt megvetésnek ad helyet, amelyet aztán a következő sor cáfol meg. Ennek a négyesnek eltérő jellegét, főként második felének és különösképpen a hetedik sornak a megváltozását grammatikai és hangtani szövetének megkülönböztető jegyei hangsúlyozzák.

A szemantikai affinitás az Erebosz (L'Erèbe — „az Alvilággal határos sötét vidék”, metonimikus helyettesítője „a sötétség hatalmai”-nak és különösképpen Erebosz-nak, az „Éjszaka fivéré”-nek), valamint a macskáknak a sötétség borzadálya (*l'horreur des ténèbres*) iránti vonzalma között, amelyet még megszilárdít a hangtani hasonlóság a (tenebrə) és (erebə) között, kis híján a gyászfutárok (*coursiers funèbres*) borzalmas munkájához társította a macskákat, a költemény főszereplőit. Abban a verssorban, amely azt inszinuálja, hogy Erebosz (halotti) futárainak fogta volna be őket, (*L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers*), vajon megcsúfolt vágyról vagy pedig hamis elismerésről van szó? Ennek a résznek a jelentése, amelyen már a kritikusok is tanakodtak, szándékosan marad kétértelmű.⁵

A négyesek és a tercinák mindegyike új azonosítást keres a macskák számára. Azonban, bár az első négyes a macskákat két emberi sors-típushoz kapcsolta, büszkeségük révén sikerül nekik visszautasítani azt az új azonosítást, amelyet a második négyes kísérel meg, hogy ti. állati sorssal társítsa őket: mitológiai keretbe illesztett futárok sorsával. Az egész versben ez az egyetlen visszautasított ekvivalencia. Ennek a szakasznak a grammatikai kompozíciója, tiszta ellentétet mutatva a többi strófákéval, ugyancsak szokatlan jelleget mutat: irreális (ige) mód, minősítő jelzők hiánya, élettelen alany egyes számban, egyetlen determináns nélkül és többes számú élő tárgyi vonzattal.

Alluzív oxymoronok egyesítik a strófákat. ⁸*S'ils POUVAIENT au ser-vage incliner leur fierté* (Ha szolgaságba hajtHATNÁK büszkeségüket), — de ezt nem csinálhatják, mert valójában HATALMASOK (³*PUISSANTS*). Nem lehet őket passzíván VETNEK felfogni aktív szerep eljátszására (⁷*PRIS*), s íme, ők maguk aktívan VESZNEK (⁹*PRENNENT*) magukra passzív szerepet, mert hiszen makacsul otthonülők.

Büszkeségük (⁸*Leur fierté*) predesztinálja őket a nagy szfinkszek nemes tartására (⁹*nobles attitudes* ¹⁰*Des grands sphinx*). Az elnyúlt szfinkszek (¹⁰*sphinx allongés*) és az őket álmosan (⁹*en songeant*) utánzó macskák össze vannak kapcsolva a két participium közötti paronomáziás köteléssel, amelyek a szonett egyedüli participiális formái: (āsōzā) és (alōze). Úgy tűnik, mintha a macskák

⁵ Vö.: L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux, LXVII. col. 338 et 509.

azonosulnának a szfinkszekkel, amelyek viszont mintha elaludnának (¹¹*semblent s'endormir*), de az illuzórikus hasonlat, amely az otthonülő macskákat (és implicit módon mindazokat, akik olyanok, mint ők —⁴*comme eux*) természetfeletti lények mozdulatlanságával rokonítja, metamorfózis értékét nyeri el. A macskák és a velük azonosított emberi lények az emberfejú, állati testű mesebeli szörnyetegekben találkoznak. Ilyenformán az elutasított azonosítás helyettesítésére ott van egy új azonosítás, amely ugyancsak mitológiai.

Álmosan (⁹*en songeant*), a macskák végül is azonosulnak a nagy szfinkszekkel (¹⁰*grands sphinx*), és egy, ezekhez a kulcsszavakhoz kapcsolódó s nazális magánhangzókat dentális és labiális rés- és zárhangokkal kombináló paronomázia-lánc erősíti meg a metamorfózist: ⁹*en songeant* (äsö. .) — ¹⁰*grands sphinx* (...äsffē..) — ¹⁰*fond* (fö) — ¹¹*semblent* (sä...) — ¹¹*s'endormir* (sä) — ¹¹*dans un* (.azcē) — ¹¹*sans fin* (säffē). Az (ē) magas nazális és a ¹⁰*sphinx* (sfēks) többi fonémái ismétlődnek az utolsó tercinában: ¹²*reins* (.ē) — ¹²*pleins* (. . ē) — ¹²*étincelles* (. . ěs . . .) — ¹³*ainsi* (ěs) — ¹³*qu'un sable* (kōēs . . .).

Az első négyesben ezt olvastuk: ³*Les chats puissants et doux, orgueil de la maison* (A hatalmas puha macskák, a ház gőgje). Ezen vajon annyit kell érteni, hogy az otthonukra büszke macskák ennek a gőgnek az inkarnációi, vagy pedig a macskalakóira büszke ház az, amely, mint az Erebosz, háziállatként tartja őket? Bárhogyan is legyen, a ház (³*maison*), amely az első négyesben körülírja a macskákat, kiterjedt sivataggá, magányok mélyévé változik át (¹⁰*fond des solitudes*), és a hidegtől való félelem, amely a borzongó (⁴*frileux*) macskákat és a lázas (*fervents*) szerelmeseket közelíti egymáshoz (figyeljük meg a (*fervä*) — (*frilø*) paronomáziát), a szfinkszeket körülvevő perzselő (a lázas szerelmesekre utaló) sivatag szigorú (amilyenek a tudósok) magányában talál sajátos éghajlatra. Időbeli síkon az érett évszak és a végtelen álom (²*dans leur mûre saison* és ¹¹*dans un rêve sans fin*) kölcsönös oppozícióban van azáltal, hogy az egyik a megszámlált napokat, a másik pedig az örökkévalóságot idézi fel. Sehol máshol a szonettben nincsen több szerkezet sem a *dans*, sem más adverbális elöljáróval.

A macskák csodája uralkodik a két tercinában. A metamorfózis a szonett végéig elhúzódik. Ha az első tercinában az elnyúlt szfinkszek képe még az alkotás és hasonmása között vibrált, a következő tercinában az élőlények már elhalványodnak az anyagi szeletek mögött. Szinekdochék testrészeikkel helyettesítik a macska-szfinkszeket: ¹²*leurs reins*, ¹⁴*leurs prunelles*. A belső strófaék értelem szerinti alanya ismét kiegészítővé válik az utolsó tercinában: a macskák először az alany implicit kiegészítőjeként jelennek meg — ¹²*Leurs reins féconds sont pleins* —, majd, a költemény utolsó mondatában, csupán a tárgy implicit kiegészítőjeként: ¹⁴*Étoilent vaguement leurs prunelles*. A szonett utolsó mondatában tehát a macskák a tranzitív ige tárgyához vannak kapcsolva, az utolsó előttiben pedig, amely jelzői mellékmondat, az alanyhoz. Ilyen módon kettős megfelelés épül fel, az egyik esetben a macskákkal, mint a szonett első mondatának közvetlen tárgyával, a másik esetben a macskákkal, mint a második — ugyancsak jelzői — mondat alanyával.

Ha a szonett elején az alany és a tárgy egyaránt az élők osztályából való volt, az utolsó mondat mind a két terminusa viszont az élettelenek osztályához tartozik. Általában az utolsó tercina minden főneve ebből az osztályból való konkrét névszó: ¹²*reins*, ¹²*étincelles*, ¹³*parcelles*, ¹³*or*, ¹³*sable*, ¹⁴*prunelles*, míg az előző strófaékban minden élettelen megnevezés, az adnominálisak kivételével, elvont névszó volt: ²*saison*, ³*orgueil*, ⁶*silence*, ⁶*horreur*,

⁸ *servage*, ⁸ *fierté*, ⁹ *attitudes*, ¹¹ *rêve*. Az élettelen nőnem, amely egyaránt jellemző az utolsó mondat alanyára és tárgyára — ¹³⁻¹⁶ *des parcelles d'or... Étoilént... leurs prunelles* — ellensúlyozza a kezdő mondat alanyát és tárgyát, amelyek egyaránt élő hímneműek — ¹⁻³ *Les amoureux... et les savants... Aiment... les chats*. Az egész szonettben a ¹³ *parcelles* az egyetlen nőnemű alany, kontrasztja ugyanannak a sornak a végén a hímnemű ¹³ *sable fin*, amely az egyetlen példa a hímnemre a szonett hímrímei között.

Az utolsó tercinában az anyag legkisebb szeletei apránként elfoglalják az alany és a tárgy helyét. Ezeket a világító szeleteket egy új azonosítás, az utolsó a szonettben, a (¹³ *sable fin*) finom homokkal társítja és csillagokká változtatja.

Az a figyelmet érdemlő rím, amely a két tercínát kapcsolja össze, az egyetlen homonim rím az egész szonettben és az egyedüli a hímrímek között, amely különböző beszédrészeket helyez egymás mellé. Van egy bizonyos mondattani szimmetria a két rímelő szó között, amennyiben mind a kettő alárendelt mondatokat — az egyik egy teljeset, a másik egy elliptikusát — fejez be. A visszafelelés, amely nem csupán a sor utolsó szótagjára korlátozódik, szoros közelségbe hozza egymással az egész sorokat: ¹¹ (*sāblē sādormir dāzē revē sā fē*) — ¹³ (*parselā dor ēsi kē sablā fē*). Nem véletlen, hogy pontosan ez a két tercínát egyesítő rím idéz fel finom homokot (*un sable fin*) s veszi fel ezzel újra a sivatag motívumát, amelybe a nagy szfinkszek végtelen álmát (*un rêve sans fin*) helyezte az első tercina.

A ³ *La maison*, amely az első négyesben írja körül a macskákat, megsemmisül az első tercinában, amelyben a sivatagi magány uralkodik, s amely a macska-szfinkszek valóságos visszájára fordított háza. Ez a „nem-ház” azután a macskák kozmikus sokaságának ad helyet (a macskáknak, amelyek, mint a szonett minden szereplője, *pluralia tantum*ként szerepelnek). Ők lesznek, ha szabad így mondanunk, a nem-ház házává, amennyiben magukba, illetve szembogarukba zárják a sivatagok homokját és a csillagok fényét.

Az epilógus újra felveszi a *Les chats puissants et doux*-ban egyesített szerelmesek és tudósok kezdő témáját. A második tercina első sora, úgy tűnik, választ ad a második négyes kezdő sorára. A macskák, a gyönyör barátai (⁵ *Amis... de la volupté*.) termékeny ágyéka telt (¹² *Leurs reins féconds sont pleins*). Kísértésbe esünk, hogy azt higgyük, a teremtő őserőről van szó, pedig Baudelaire műve készséggel fogadja be a kétértelmű megoldásokat. Vajon az ágyék sajátosságaként értendő képességről van itt szó, vagy pedig az állat szőrének elektromos szikráiról? Bármiként legyen is, mágikus (*magique*) képességgel vannak felruházva. De a második négyes két mellérendelt kiegészítővel kezdődött: ⁵ *Amis de la science et de la volupté*, és az utolsó tercina nem csupán az égő szerelmesekre (¹ *amoureux fervents*), hanem a szigorú tudósokra (¹ *savants austères*) is vonatkozik.

Az utolsó tercina suffixumokat rímeltet, hogy hangsúlyozza a szoros szemantikai kapcsolatot a szikrák (¹² *étinCELLES*), aranyszeletek (¹³ *parCELLES d'or*) és a macska-szfinkszek szembogarai (¹⁴ *prunELLES*) között egyfelől, másfelől pedig az állatból kiáradó mágikus (¹² *MagIQUES*) szikrák és belső fénytől megvilágított titokzatos (¹⁴ *MystIQUES*) és a rejtett értelem számára megnyílt szembogarai között. Mintegy azért, hogy a morfémák ekvivalenciáját lemeztelenítse, ez a rím, egyetlenként a szonettben, támaszmássalhangzó nélkül van, és a szókezdő (m)-ek alliterációja sorolja egymás mellé a két melléknevet. A sötétség borzadálya (⁶ *L'horreur des ténébres*)

szertefoszlik ebben a kettős fénysugárzásban. Ez a fény tükröződik hangtani síkon a világos színezetű fonémák uralmában, az utolsó strófa nazális jellegében (7 palatális 6 velárisal szemben), míg az előző strófákban a velárisok mutattak nagy számbeli többséget (16 az első négyesben 0 ellenében, 2 a másodikban 1 ellenében, és 10 az első tercinában 5 ellenében).

A szinekdochéknak a szonett végén mutatkozó túlsúlya által (ezek az állat egészét részeivel helyettesítik, másrészt a világegyetem egészét az annak részét képező állattal), a képek, mintegy szándékoltan, a meghatározatlanságban igyekeznek elveszni. A határozott névelő enged a határozatlannak, s a jelölés, amellyel a költő verbális metaforáját látja el — ¹⁴*Étoilent vaguement* — csodálatosan veri vissza az epilógus költőiségét. A terciná és a megfelelő négyesek közötti alaki hasonlóság (horizontális párhuzam) meglepő. Ha a tér és idő szűk határaitra (³*maison*) (²*mûre saison*), amelyeket az első négyes szab meg, az első tercina a korlátok tágitásával vagy teljes eltörlésével válaszol (¹⁰*fond des solitudes*, ¹¹*rêve sans fin*), ugyanígy a második tercinában a macskák által sugárzott fény mágiája győzedelmeskedik a sötétség borzadálya felett (⁶*l'horreur des ténèbres*), amelyről pedig a második négyes kis híján csalóka következtetéseket vont le.

Elemzésünk darabkáit összeszedve, kíséreljük meg most már bemutatni, hogy a végigjárt különböző szintek miként illeszkednek össze, hogyan vegyülnek s egészítik ki egymást, és adják meg ezáltal a költeménynek egy abszolút tárgy jellegét.

Nézzük először a szöveg felosztását. Több felosztást is megkülönböztethetünk, amelyek tökéletesen tiszták akár grammatikai szempontból, akár pedig a költemény különféle részei között levő szemantikai kapcsolatok tekintetében.

Amint már jeleztük, az első felosztás megfelel annak a három résznek, amelyeket a pontok határolnak, vagyis a két négyesnek és a két tercina együttesének. Az első négyes objektív és statikus tabló formájában exponál egy ténybeli vagy annak elfogadott szituációt. A második egy, az Erebosz hatalmai által interpretált intenciót tulajdonít a macskáknak, az Erebosz hatalmainak viszont egy, a macskákra irányuló s azok által visszautasított intenciót. Ez a két rész tehát kívülről veszi szemügyre a macskákat, mégpedig az egyik a passzivitásban, amelyre főként a szerelmesek és a tudósok érzékenyek, a másik pedig az Erebosz hatalmai által felfogott aktivitásban. Ezzel szemben az utolsó rész meghaladja ezt az oppozíciót, elismervén a macskák aktívan vállalt passzivitását, amelyet már nem is kívülről, hanem belülről interpretál.

A második felosztás azt teszi lehetővé, hogy a két tercina együttesét a két négyes együttesével állítsuk szembe, miközben azonban szoros kapcsolatot tüntetünk fel az első négyes és az első tercina, valamint a második négyes és a második tercina között. Íme:

1° A két négyes együttese szembenáll a két tercina együttesével, olyan értelemben, hogy az utóbbiak kirekesztik a megfigyelő nézőpontját (szerelmesek, tudósok, az Erebosz hatalmai), és a macskák létét minden térbeli és időbeli határon kívülre helyezik;

2° Az első négyes vezette be ezeket a tér-idő határokat (*maison, saison*); az első tercina megsemmisíti ezeket (*au fond des solitudes, rêve sans fin*).

3° A második négyes a macskákat a sötétségnek, amelyben vannak, a funkciójával határozza meg, a második tercina viszont a fénynek, amelyet sugároznak (szikrák, csillagok), a funkciójával.

Végül egy harmadik felosztás is hozzácsatolható az előzőhöz: újra csoportosítva — ezúttal egy chiazmusban — egyfelől a kezdő négyest és az utolsó tercínát, másfelől a belső strófákat, a második négyest és az első tercínát; az első csoportban a független mondatok a macskáknak kiegészítő funkciót jelölnek ki, míg a másik két strófában, kezdetüktől, a macskák az alany funkcióját kapják.

Márpedig ezeknek a formális felosztási jelenségeknek van szemantikai alapja. Az első négyes kiindulópontját a macskáknak az ugyanazon a házon belüli tudósokkal vagy szerelmesekkel való szomszédossága szolgáltatja. Ebből az érintkezésből kettős hasonlóság származik (*comme eux, comme eux*). A végső tercínában is egy szomszédossági viszony fejlődik hasonlósággá: de míg az első négyesben a ház macskaféle és emberi lakóinak metonimikus kapcsolata alapozza meg metaforikus kapcsolatukat, az utolsó tercínában ez a szituáció bizonyos mértékig bensősített: a szomszédossági viszony inkább a szinekdochénak van alárendelve, mintsem a tiszta metonimiának. A macska testrészei (*reins, prunelles*) az asztrális és kozmikus macska metaforikus felidézését készítik elő, amelyet a pontosságról a pontatlanságra való átmenet (*également — vaguement*) kísér. A belső strófák között az analógia ekvivalencia-kapcsolatokon nyugszik, amelyek közül az egyiket visszautasítja a második négyes (macskák és gyászfutárok, *coursiers funèbres*), a másodikat elfogadja az első tercina (macskák és szfinkszek, *sphinx*), s ez az első esetben (a macskák és az Erebosz közti) érintkezés elutasításához vezet, a másodikban a macskáknak a magány mélyébe (*au fond des solitudes*) való elhelyezéséhez. Azt látjuk, hogy az előző eset ellentétképpen, az átmenet itt ekvivalencia-viszonyról, a hasonlóság megerősített formájáról (tehát metaforikus eljárástól) történik érintkezési (tehát metonimikus) viszonylatokra, amelyek részint pozitívak, részint negatívak.

Eddig a költemény egymásba illeszkedő és együttesen zárt rendszer aspektusát nyújtó ekvivalencia-rendszerekből formálnak mutatkozott. Meg kell még vizsgálnunk egy utolsó aspektust, amelyben a költemény nyílt rendszerként, kezdetétől végéig dinamikus előrehaladásként mutatkozik.

Emlékezni fogunk még, hogy ennek a dolgozatnak az első részében rávilágítottunk a költeménynek egy olyan felosztására, amely két hatosból áll, s azokat egy disztichon választja el egymástól — ez utóbbinak a struktúrája élénk ellentétet alkotott a többi részekével. Az összefoglalás folyamán ideiglenesen félretettük ezt a felosztást. Éppen azért, mert ellentétben a többivel, szerintünk ez egy előrehaladásnak a fokozatait jelzi a reális rendjétől (első hatos) a szürreális rendjéig (második hatos). Ez az átmenet a disztichonon keresztül megy végbe, úgy, hogy ez a párvers egy pillanatra — formális és szemantikai eljárások halmozása útján — az olvasót kétszeresen is irreális univerzumba vonja azáltal, hogy osztozik az első hatos külsőleges jellegében, mindazonáltal elébe vág a második hatos mitológiai rezonanciájának:

az 1.-től a 6.-ig	7.-8.	a 9.-től a 14.-ig
külsőleges		belsőleges
empirikus	mitologikus	
reális	irreális	szürreális

Ennek a váratlan hangnemi és tematikai hullámszásnak a segítségével a párvs olyan funkciót teljesít, amely a zenei kompozíció modulációjának funkcióját idézi fel.

Ennek a modulációnak az a célja, hogy feloldja a metaforikus és a metonimikus eljárás közötti, a költemény kezdetétől meglevő, implicit vagy explicit oppozíciót. A végső hatos által hozott megoldás abban áll, hogy ezt az oppozíciót magába a metonimiába ülteti át, de azt mindenesetre metaforikus eszközökkel fejezi ki. Valóban, a két tercina mindegyike megfordított képet nyújt a macskákról. Az első tercinában a macskák, amelyek eredetileg be voltak zárva a házba, abból — ha szabad így mondanunk — ki vannak öntve, hogy szétáradjanak térben és időben, végtelen sivatagokban és határtalan álomban. A mozgás belülről kifelé halad, a bezárt macskáktól a szabad macskák felé. A második tercinában a határok eltörlése a kozmikus arányokat elérő macskák által bensősítetté vált, minthogy azok testük egyes részeibe (*reins* és *prunelles*) rejtik a sivatag homokját és az ég csillagait. Az átalakítás mindkét esetben metaforikus eljárások segítségével megy végbe. A két átalakítás azonban nincsen pontosan egyensúlyban: az első még a látszatra hagyatkozik (*prennent. . . les. . . attitudes. . . qui semblent s'endormir.*) és az álomra (*en songeant. . . dans un rêve. . .*), míg a második affirmatív jellegével ténylegesen is lezárja az eljárást (*sont pleins. . . Étoilent*). Az elsőben a macskák alvásra hunyják szemüket, a másodikban nyitva tartják.

Mindazonáltal a végső hatosnak ezek a terjedelmes metafórai csupán a világegyetem skálájára transzponálják a költemény első sorában implicit módon már megfogalmazott oppozíciót. A „szeretők” és a „tudósok” olyan kifejezéseket illesztnek össze, egyenként, amelyek vagy összevont vagy kitégített kapcsolatban vannak egymással: a szerelmes ember a nőhöz kapcsolódik, amint a tudós a világegyetemhez; két kapcsolattípusról van tehát szó, az egyik közelítő, a másik távolító.⁶ Ugyanezt a kapcsolatot idézik fel a végső átalakulások: a macskák feloldódása a térben és az időben, a tér és az idő összevonása a macskák személyében. Itt azonban — s ezt már említettük — a két formula közti szimmetria nem teljes: minden oppozíciót az utolsó gyűjt magába: a termékeny ágyékok a szeretők gyönyörére (*volupté*) emlékeztetnek, amiként a szembogarok a tudósok tudományára (*science*); a mágikus (*magiques*) szó az egyiknek tevékeny lázára vonatkozik, a misztikus (*mystiques*) pedig a másiknak a szemlélődő magatartására.

Végezetül két megjegyzést még.

Az a tény, hogy a szonettnek minden grammatikai alanya (az *Érèbe* tulajdonnév kivételével) többes számban van, továbbá az, hogy minden nőrim többes számú alakból formált (beleértve a *solitudes* főnevet is), sajátos megvilágítást nyer (egyébként a szonett egésze is) a *Foules* néhány részletében:

⁶ E. Benveniste úr, aki volt szíves ezt a tanulmányt kéziratban elolvasni, megjegyezte, hogy a „lázás szeretők” és a „szigorú tudósok” közt az „érett évszak” ugyancsak közvetítő szerepet játszik: s valóban, érett éveikben kapcsolódnak össze úgy, hogy „egyaránt” azonosuljanak a macskákkal. Mert, folytatja Benveniste úr, „lázás szeretőknek” megmaradni egészen az „érett évek”-ig annyit tesz, hogy a közönséges életen kívül vannak, akárcsak a „szigorú tudósok” hivatásuk következtében: a szonett kezdő szituációja a világon kívüli életet adja (jóllehet a földalatti életet elutasítják) és, a macskákra áttéve, a fázós elzártaságtól fejlődik a nagy, csillagos magányok felé, amelyekben tudomány és gyönyör végtelen álmok.

Ezekhez a megjegyzésekhez, amelyekért köszönetet mondunk szerzőjüknek, kiégészítésül idézhetünk egyes formulákat a *Les Fleurs du Mal* egy másik verséből: „A tudós

„Sokaság, magány: egyenértékű, az aktív és termékeny költő által felcserélhető kifejezések. . . A költő élvezti azt a páratlan kiváltságot, hogy kedvére lehet ő maga és más. . . Az, amit az emberek szerelemnek hívnak, nagyon kicsiny, nagyon korlátozott és nagyon gyenge valami ahhoz az elmondhatatlan orgiához képest, a léleknek ahhoz a szent prostitúciójához képest, amely teljes egészében átadja magát, költészet és könyörületesség, a megjelenő meglepetésnek, az elhaladó idegnek.”⁷

Baudelaire szonettjében a macskák kezdetben a hatalmas és puha (*puissants et doux*) minősítést kapják, az utolsó verssor pedig a csillagokkal veti egybe szembogarukat. Crépet és Blin⁸ Sainte-Beuve egyik sorára utalnak: „. . . l'astre puissant et doux” („hatalmas és szelíd égitest” — 1829), és Brizeux egyik költeményében ugyanazokat a jelzőket találják meg — a nők megszólítására: „Êtres deux fois doués! Êtres puissants et doux!” („Kétszeresen áldott lények! Hatalmas és puha lények!” — 1832.)

Ez még megerősítené — ha egyáltalán szükség volna rá — hogy Baudelaire számára a macska képe szorosan kapcsolódik a nő képéhez, amit egyébként explicit módon is tanúsít az ugyanennek a ciklusnak *Le Chat* (A macska) címet viselő két költeménye, tudniillik a „Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux” (Szabó Lőrinc fordításában: „Jöjj szerelmes szívemre, szép cicám. . .”) kezdetű szonett (amely ezt a kulcs-sort tartalmazza: „Je vois ma femme en esprit. . .” — Szabó Lőrincnél: „a kedvesemet látom”. . .), valamint a „Dans ma cervelle se promène. . . Un beau chat, fort, doux. . .” (Babits Mihály fordításában: [„Míntha az lenne a lakása,] agyamban ide-oda jár egy szép nagy macska. . .”) kezdetű költemény (amely nyersen fogalmazza meg a kérdést: „est-il fée, est-il dieu?” — Babitsnál: „tündére tán, tán istene.”). Ez a hullámszám-motívum hím és nőstény között a *Les Chats* (A macskák) címűben rejtett, szándékos kétértelműségek alól tetszik át (*Les amoureux* . . . Aiment. . . Les chats puissants et doux. . . ; Leurs reins féconds. . . — A szeretők. . . szeretik. . . a hatalmas és puha macskákat. . . ; Termékeny ágyékuk. . .). Michel Butor joggal jegyzi meg, hogy Baudelaire-nél „a nőiesség és a felsőbbrendű férfiasság (supervirilité) úgy kapcsolódnak, hogy nem zárják ki egymást”.⁹ A szonettnek minden szereplője hímnemben van, de a macskák (*les chats*) és alteregóik, a nagy szfinkszek (*les grands sphinx*) androgyn természetben osztoznak. Ugyanezt a kétértelműséget húzza alá, végig az egész szonetten, az a paradox válogatás, amely az ún. hímrímetek nőnemű főnevekből alkotja meg.¹⁰ A költemény kezdő képéből, amelyet a szerelmesek és a tudósok al-

szerelem . . . különös zamatú őszi gyümölcs . . .” (L'Amour du mensonge).

⁷ CH. BAUDELAIRE: Oeuvres, II. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1961. 243.

⁸ CH. BAUDELAIRE: Les Fleurs du Mal. Édition critique établie par. J. Crépet et G. Blin, Paris, 1942. 413.

⁹ M. BUTOR: Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire, Paris, 1961. 85.

¹⁰ L. RUDRAUF kis füzetében — Rime et sexe, Tartu, 1936. — a bevezető elméletet „a hím- és nőrímek váltakozásáról a francia költészetben” egy Maurice Grammont-nal folytatott vita követi (47). Grammont szerint „a váltakozásra, amelyet a XVI. század vezetett be és amely egy hangsúlytalan, szóvégi *e* létén vagy hiányán alapul, a nő-rím és hím-rím terminusokat alkalmazták, mert a hangsúlytalan, szóvégi *e* az esetek nagy többségében a nőnem jele volt: un petit chat/un petite chatte”. Inkább azt mondhatnánk, hogy a hímnemmel szembeállított nőnem specifikus végződése mindig tartalmazta a hangsúlytalan *e-t*. Nos, Rudrauf némiképp kételkedik ebben: „De vajon egyedül a grammatikai meggyőződés vezette a XVI. század költőit a váltakozási szabály intézményesítésében és a kétfajta rím megjelölésére szolgáló „hím” és „nő” jelző megválasztásában? Ne feledjük, hogy a Pléiade költői éneklésre írták strófáikat, s az ének a beszéd dikciójá-

kotnak, a macskák, azaz közvetítő szerepük révén zárhatók ki a nők, s szembesíthetők — vagy akár összeolvaszthatók — a „nagyon korlátozott” szerelemtől megszabadult „Macskák költője” és a tudós szigorúságától megszabadított világegyetem.

(*L'homme*, 1962. 1. sz. 5—21.)

(Fordította: Miklós Pál)

nál sokkal erősebben hangsúlyozza egy erős (hím) és egy gyenge (nő) szótag váltakozását. Többé-kevésbé tudatosan, a zenei szempont és a nemiség szempontja bizonyára szerepet játszott itt a grammatikai analógia mellett . . .” (49.)

Minthogy a rímeknek ez a sorvégi, hangsúlytalan *e* létére vagy hiányára alapozott váltakozása már nem reális. Grammont úgy véli, hogy mássalhangzóra vagy hangsúlyos magánhangzóra végződő rímek váltakozásának adta át helyét. Rudrauf, bár kész elismerni, hogy „a végső vokálisok mind hímneműek” (46), ugyanakkor megkísérelt egy 24 fokozatú skálát alkotni a mássalhangzó-rímek számára, „a legnyersebb és legférfiasabb végződésektől a legnőiesebb kelleműekig haladva” (12); a szóbanforgó skála hímnemű végpontját (1°) az egy zöngétlen zárhangot tartalmazó rímek, nőnemű végpontját pedig (24°) az egy zöngés spiránst tartalmazó rímek alkotják. Ha ezt az osztályozási kísérletet a „Macskák” mássalhangzós rímeire alkalmazzuk, fokozatos elmozdulást figyelhetünk meg a hímnemű pólus felé, s ez végül is meggyengíti a két rímfajta kontrasztját: ¹*austères-sédentaires* (likvida: 19°); ⁶*ténèbres-⁷funèbres* (zöngés zárhang és likvida: 15°); zárhang és likvida: 15°); ⁶*attitudes-¹⁰solitudes* (zöngés zárhang: 13°); ¹²*magiques-¹⁴mystiques* (zöngétlen zárhang: 1°).

A struktúra fogalmának nyelvészeti és irodalomtudományi elhatárolásáról

Az új — mindinkább egzakttá váló — nyelvtudományi módszerek jelentősége döntő fontosságú az irodalomtudomány számára. A modern nyelvtudomány tapasztalatainak tanulmányozása és alkalmazása egy valóban tudományos, az analízis pontos és egyértelmű módszereit alkalmazó irodalomtudomány felépítésében aktuális elméleti feladat. A különböző ideológiai struktúrák, a nyelv és az irodalom tartalmi szintjének strukturális vizsgálata nagy tudományos jelentőséggel bír. Lehetővé teszi az eligazodást abban a kérdésben, vajon igaz-e az, hogy a strukturális módszer a tartalom formalista mellőzésével kapcsolódik egybe? Csakugyan, a reakciós nyugati irodalomtudományban van olyan tendencia, hogy az analízis strukturális módszereit így értelmezzék. Azonban a komoly tudósok Nyugaton, nem beszélve a szovjet tudósokról, abból az elképzelésből indulnak ki, hogy magának a nyelvnek (vagy bármilyen más strukturális jelenségnek) mint jelrendszernek a fogalma elkerülhetetlenül felveti a *jelentés* kérdését. Így C. Lévi-Strauss már 1956-ban a *Struktúra és dialektika* című cikkében ezt írta: „A mitológiában, mint ahogy a nyelvészetben is, a formális elemzés felveti a tartalom kérdését”¹.

Nem célunk teljes terjedelmében megvizsgálni a nyelvi, valamint a nyelvvel kifejezett rendszerekben az ideológia és a nyelv korrelációjának a kérdését. Csupán arra mutatunk rá, hogy a lexikai-szemantikai, valamint ennél bonyolultabb szinten, különösen a stilisztika és a tulajdonképpeni irodalomtudomány területén a nyelvész nem mondhat le az ideológiatörténész segítségéről.

A poliszémia jólismert jelenség, és többször volt a nyelvészeti vizsgálatok tárgya. Amennyiben bármely nyelvben a tartalomegységek száma végtelenül több, mint a kifejezőegységek száma, és az előbbiek mennyiségi növekedése jelentősen gyorsabb, mint az utóbbiaké, kialakul a szemantika egyik legáltalánosabb jelensége: a többértelműség. Egy és ugyanazon szó egész sor rokon, eltérő és néha egészen távolálló jelentésnek felel meg. A többértelműség azonban a szóban csak mint lehetőség van meg; a nyelv információs természete arra törekszik, hogy ne engedje meg az értelmi meghatározatlanságot. A jeladó érdekelt abban, hogy az információkat éppen előírányzott terjedelmükben vegye át a jelvevő. Ily módon a kiválasztás meghatározott rendszerére van szükség, amely kizárja a felesleges és károsra váló többértelműséget, miközben egyetlen — az egyedül szükséges — jelentést hagyja meg. Ilyen szabályozó szerepet tölt be a kontextus. A szó a reális nyelvi szituációban soha nem szere-

¹ C. LÉVI-STRAUSS: *Structure et dialectique*, „For Roman Jakobson”. The Hague, 1956. 294.

pel elszigetelten, mint a szótárban. Mindig valamilyen ismert beszéd- és beszédenkívüli szituációhoz tartozik, amely szemantikailag meghatározza a felfogás egyértelműségét. Így például a következő kifejezésekben: Мне пропи- сали диетический стол — Diétás kosztot rendeltek (Szó szerinti fordítása: Diétás asztalt írtak elő nekem. — A fordító megj.) a прописали — 'elő- írni', illetve 'rendelni', valamint a диетический — 'diétás' szavak szeman- tikája kizárja a стол — 'asztal, koszt' stb. szóban potenciálisan bennelevő jelentések mindegyikét,² egyet kivéve — az orvosit. Még egy másik mondat: у него тот же стол, что и у меня — 'Ugyanaz az étrendje, mint az enyém'. Magában véve ez a mondat nem biztosítja a szükséges egyértelműséget. De a reális beszéd gyakorlatában ez a mondat nem fordul elő önmagában. Meghatá- rozott megnyilatkozások és meghatározott élethelyzetek körébe tartozik, amelyek megadják a szükséges egyértelműséget, miközben megszüntetik a jelentés redundanciáját.³ Ily módon a szavak jelentéskörének a korlátozása érdekében össze kell állítani a tipikus kontextus-kapcsolatok listáját. Igaz, hogy ez a lista a jelentéseknek csupán meghatározott alaphalmazát adja, amennyiben minden kontextus, lényegében egy individuális szemantikai egységbe egyesülve az alkotóelemek mindegyikének egyéni jelentést ad. De mindenkor éppen a kontextus bizonyul a szemantikai telítettség meghatározó eszközének, amely a szót kiválasztja a poliszemantikus jelentések sorából. Ennek az állításnak azonban egyáltalán nincs egyetemes értelme. Ez csak azokra az esetekre érvényes, amikor az amorf módon átadott információ tartalmának nincs belső struktúrája. A szokásos nyelvi aktusban csak egy struktúrával van dolgunk — magának a nyelvnek a struktúrájával. Más jellege van a dolognak akkor, amikor valamilyen más, bonyolultabb értelmi struktúrá- nak a nyelv eszközeivel való átadásáról van szó. Tekintsük át először a ter- minusok problémáját.

A terminusok nyelvi jelek, amelyekben a kifejezésegységnek egy és csakis egy pontosan meghatározott tartalom egység felel meg. A többértelmű- ség, a szemantikai betöltés szubjektivitása ki van zárva. Néha úgy tűnhet, hogy a terminusok egyértelműségének a természete feltételes: az adott ter- minust alkalmazók kölcsönös megállapodása határozza meg; a terminus szem- antikáját kölcsönös egyetértés alapján határozzák meg. Ezzel nem lehet teljesen egyetérteni: a terminus nem egyszerűen egy egyértelmű szó. Más tulajdonsága is van: egyik vagy másik tudomány nyelvéhez tartozik. Ebből következik, hogy a terminus magában véve nem létezik, hanem a tudományos fogalmak magját képezi. A rendszeren belül meghatározott helye, más objektív tudományos jelenségekhez való pontosan meghatározott viszonya, és nem feltételes konvenció határozza meg egyértelműségét. Az adott tudomány fo- galmi rendszerén belüli helye — és nem az őt jelölő nyelvi jel mondaton belüli helye — alkotja a terminus egyértelműségét meghatározó kontextust. Né- zünk egy példát: valamely zenei hangot jelölő terminus kialakulása konven-

² Más kontextusban: в зале накрывали стол на восем-десять приборов; альпинисты осторожно обходили столы; служил начальником стола = A teremben megterít- tetek nyolc — tíz személyre; az alpinisták óvatosan körüljárták a lapos hegytetőt; a rész- leg vezetőjeként szolgált stb.

³ Lásd erről: T. SLAMA — CAZACU: Langage et contexte. 's-Gravenhage, 1961. (A könyv a kérdés bőséges irodalmát tartalmazza). Lásd úgyszintén: Г. В. Колманский: О природе контекста. ВЯ, 1959. 4; ugyanő: О формализации контекста. «Машинный пере- вод и прикладная лингвистика», вя, 1961. 5.

cionális (az adott hangot nevezzük „re”-nek), de a terminus tartalmát, egyértelműségét nem ez, hanem e hangnak az adott harmónia hangjaihoz való viszonya határozza meg. A nyelvi kontextus *az adott tudomány rendszerének megértésén kívül* nem, vagy nagyon homályos és megközelítő formában fedí fel a terminus természetét. Vegyünk egy másik példát: a XVIII. sz. orosz társadalmi eszméinek kutatója gyakran találkozik a publicisztikában a század terminusával — „természetes állapot”. Tartalmát szövegösszefüggésben (a frazeológia szempontjából) meghatározva, azaz nem terminusként, hanem szokásos nyelvi jelként alkalmazva, szemantikájáról a legáltalánosabb elképzelést kaphatjuk. A „természetes állapot” kifejezés egyértelmű terminológiai természetének a megvilágítására bármelyik publicistánál, írónál vagy filozófusnál szükség van másra is: *a világnézet struktúrájának* a megvilágítására, a meghatározott fogalmak más fogalmakkal való kölcsönviszonyára, az adott író nézeteinek egységrendszerében ezek egyértelműen meghatározott helyére. Az ember természetének a magyarázata, veleszületett hajlama a rosszra vagy a jóra, a környező világ megismerésére való képesség vagy képtelenség, valamint saját természetének megváltoztatása a társadalmi nevelés termékenyítő hatása alatt, tehát a veleszületett társadalmi vagy társadalomellenes természetének a kérdése — a XVIII. sz. gondolkodóinak az emberről, a természetről alkotott teljes fogalmi rendszere elkerülhetetlenül bekerül a terminus tartalmába. A. N. Ragyiscsev elképzeléséből, hogy az ember „olyan élőlény, aki a mindenhatóságra és a mindentudásra képes”,⁴ hogy „az értelem az érzés nyomában halad”⁵, elkerülhetetlenül az ember természetes jóságának az elképzelése következett, az ember veleszületett hajlama a társaséletre.

Ennek következtében Ragyiscsev számára a társadalmi szerződés kialakulása, amely az embert a társadalomba vezeti, nem fosztja meg őt természetes szabadságától. Ragyiscsev tagadja a természetes és a társadalmi állapot, az ember és a polgár között levő szakadékot: „A helyes törvény nem rombol, nem kényszerít, és mindig gyenge a természetes törvény megsemmisítésére”⁶. „A polgár polgárrá válva nem szűnik meg emberré lenni”⁷. Más ideológiai rendszerben ugyanezen terminusnak a szemantikai struktúrája más lesz. A XVIII. sz. szabadkőműves publicistái az embert természeténél fogva gonosznak, önzőnek tartják. A természetes állapot — mindenki háborúja mindenki ellen. Az ember és a polgár egymás ellenlábasai. Az ember gonosz, társadalomellenes lény. A polgár önzetlen, akit az erkölcsi imperatívuszok, a vallásos nevelés erői vagy az értelmes hatalom mentő erőszakja megfékez.

E két teljesen szembenálló rendszeren kívül még számtalan ideológiai struktúrát nevezhetnénk meg, amelyek a „természetes ember” fogalmát különbözőképpen töltik ki. Ragyiscsev eszméi ebben az esetben nem felelnek meg Pnin eszméinek, aki ezt írja: „minden ember polgárrá válhat, de a polgár nem válhat emberré”, „az ember jogai ellentétben állnak a polgár jogival”⁸ Rousseau—Mably, Diderot—Helvétius. Nagyon érdekes anyagot adnának ebben az esetben a formálisan azonos, de szemantikailag különböző (különböző rendszerekhez tartozó), egy század publicistái által használt termi-

⁴ А. Н. Радищев: Полн. собр. соч. II. Изд-во АН СССР, М—Л., 1941. 51.

⁵ Уо. III. 346.

⁶ Уо. 10.

⁷ Уо. 47.

⁸ Ив. Пнин: Опыт о просвещении относительно к России. СПб., 1804. 24—25.

nusok összehasonlító jellemzésére vonatkozó kísérletek. Így például az ideológiai strukturális módszer lehetővé teszi, hogy feltárjuk a különbséget a két egymáshoz közelálló gondolkodó, Csernisevszkij és Dobroljubov által használt terminusok alkalmazása között. De egy ilyen jellegű munka során a nyelvész elkerülhetetlenül beleütközik a tiszta nyelvészeti módszerek elégtelenségébe. Fel kell állítania az ideológiai struktúrát, a struktúrát alkotó fogalmak kölcsönös feltételezettségét, mielőtt megállapítaná a terminus-jeleket, amelyek a fogalmak kifejezésére szolgálnak.

Más részről itt valóban szembetűnő a kérdés elméleti tanulmányozásának elégtelensége. Valamely ideológiai rendszer pusztán leíró vizsgálata nem jelent tényleges segítséget a kutatónak; egy-egy ideológiai rendszert valamely író tételei összességének tekint és nem teljes struktúrákét elemez, amelyben az egyes tételek csak a többiekhez viszonyítva válnak értékessé, egységgé, történelmi valósággá. Többek között azonban sajnos a társadalmi gondolkodás történetében az ideológiatörténet ilyen tanulmányozása dominál. Ezért olyan gyakori jelenség az idézetek szubjektív, tetszőleges és pontatlan magyarázata: valamely ideológiai struktúrából kiragadva és a mai szóhasználatba helyezve az idézet más értelmet kap. Az ideológiai rendszerek strukturális tanulmányozása, a megvizsgált jelenségek alapján olyan meghatározott szerkezetek és modellek alkotása, amelyek az elméleti fogalmak adott rendszereit történetileg, társadalmi jelenségeként magyaráznák, ma még kevésbé kidolgoztak.

Felvetődik egy másik kérdés is: a humán tudományok terminusainak a sajátossága. Az egységes struktúrában egymásközött egyértelmű kapcsolattal nem rendelkező tudományos fogalmak szavakkal történő megjelölése, amelyben nem rendelkezik a szükséges egyértelműséggel, nem tekinthető terminusnak. Mondhatjuk, hogy annak a tudománynak, amely nem emelkedett fel anyagának strukturális elemzéséig, a megfigyelés fokának és a megfelelés szabályainak pontos meghatározásával a struktúrák fokának a differenciációjáig, azaz a tanulmányozott anyagnak mint valamely különleges módszerrel megszervezett struktúrájának a megvizsgálásáig, nem lehetnek terminusai. Ilyen értelemben jellemző példa a mai irodalomtudomány. Teljesen világos, hogy olyan elterjedt fogalmak, mint például „romantika” vagy „realizmus” jelenleg nem tekinthetők terminusoknak, aminek a legfőbb bizonyítéka, hogy betöltésükről vitatkozni lehet. Terminus akkor alakul ki, amikor a törvényszerűségek kereszteződésén valamilyen egyértelmű jelenség tűnik fel, amelyhez hozzátapad a szóval történő megjelölés. Az irodalomtudományban a jelen pillanatig más a sorrend: megjelenik valamely diffúz jelenség szóval történő megjelölése, és azután fellángol a vita a jelölés szemantikai betöltéséről.

Nehezebb az analízis számára az az eset, amikor a kijelentés egy olyan struktúra közlésére szolgál, amely bonyolultabb, mint az eszmei-terminológiai struktúra. Például, amikor stilisztikai jelekkel van dolgunk, akkor e jelek szemantikája csak egy olyan bonyolult szerkezetből derül ki, amely egyesíti a nyelvi és a nyelven kívüli elemeket. Néhány példa segítségével meggyőződhetünk arról, hogy a szöveg megértésében az egyértelműséget nem biztosítja az elemi kontextus: az egyértelműség feltételezi a stílus megértését, amely nem meghatározott lexikai és expresszív eszközök összességéeként, hanem ideológiai-nyelvi struktúráként értelmezhető, amelyben minden elemnek a másik elemhez és az egészhez való viszonyának a rendszere biztosítja a szemantika egyértelműségét.

„(. . .) elkezdtem beszámolni neki arról, hogyan viselkedtek velem. »Hallgasd csak meg, mit tettek velem az emberek. . .« — kezdtem. — »Mi történt? — vágott közbe egyszerre hirtelen, — Talán megloptak?« Azt gondolta, hogy a cselédekről beszélek.”⁹ A szereplők kölcsönös megnemértése azzal magyarázható, hogy a szokásos nyelvi és a szituáció-kontextus az adott esetben elégtelennek tűnik az „emberek” szó szemantikájának az egyértelmű meghatározásához. A szemantika attól függően változik, hogy az illető szó milyen eszmei-stilisztikai struktúrába tartozik, amely adott esetben, tág értelemben véve, a kontextus szerepét tölti be. Természetesen, Goncsarov regényében nem egyszerűen két nyelvi stílus, hanem a tudat két szerkezete ütközik össze: a romantikus és a mindennapi, amely elmerül a nemesi korszak gyakorlatában. Goncsarov nyomatékosan felhívja az olvasó figyelmét az elbeszélés strukturális kontrasztjainak helyes megértésére: „Igazi barátokról beszélsz, holott a valóságban egyszerűen csak barátok vannak, kehelyről beszélsz, holott a bort pohárból, vagy legfeljebb serlegből isszák, és azt mondod, hogy *elválás előtt* netán megölelem a barátaimat, noha szó sincs elválásról.”¹⁰

A két eszmei-stilisztikai rendszer összeütközésére, ahol ugyanannak a szónak különböző a tartalma, hasonló példát találunk Puskinnál az *Anyegin*-hez írt előzetes megjegyzéseiben: „Valaki megkérdezte az anyókatól: a szenvedély (a félelem) hajtott-e a házasságba, anyó? — A szenvedély (félelem), kedvesem, — felelte. — Az intező és a sztároszta megígérték, hogy félholtra vernek.”¹¹ А срасть szó két jelentésének — ’szenvedély’, ’félelem’ — az összeütközése feltárja az egyiknek a romantikus tudathoz való tartozását, amely a népivel ellentétben leleplezi nemesi természetét. Még egy példa Puskin versvázlataiból: „Egy verset olvasott neki . . .” (одни стихи ему читала. . .)

«Тебя я зову на томной лире,
(Но) где найду мой идеал?
И кто поймет меня в свем мире?»
Но Анатоля не понимал. . .¹²

Az elvégzett megfigyelések még egy következtetéshez vezetnek. Láttuk, hogy a szó szemantikai tartalma attól a stílus-struktúrától látszik függni, amelybe beletartozik. De a stílus-struktúra a lehetséges összetett struktúrák közül nem a legfelsőbb. A stílus-struktúra belépve a szépirodalmi mű bonyolult szerkezetébe egy felsőbb struktúra komponenseként szerepel, és szemantikája (és következésképpen a stílus-struktúrát alkotó lexémák is) az új, összetettebb, teljesebb struktúrától származó jelleget ölt. Így, az idézett esetekben — a romantikus stílus a struktúráját tekintve viszonylag egytípusú és ezenkívül az olvasó előtt hasonló ironikus megvilágításban áll. Úgy tűnhet, hogy a stílus szemantikai telítettsége mind a három esetben egyenlő. Valójában ez nem így van. Az azonos típusú stílus-struktúrák különböző művészi szerkezetekbe tartoznak, és különböző értelmet kapnak. Gyakorlatilag ez összehasonlítás útján történik, miközben egy és ugyanazon stílus-struktúrát összehasonlítunk

⁹ И. А. Гончаров: Собр. соч. в 8 томах, I. М., 1952. 154. Goncsarov: Hétköznapi történet. (Tábor B. ford.) Вр., 1955.

¹⁰ Уо. 84.

¹¹ А. С. Пушкин: Полн. собр. соч. VI. Изд-во АН СССР. М., 1937. 536.

¹² А. С. Пушкин: Полн. собр. соч. III. кн. I. Изд-во АН СССР, М., 1937. 465.

más vele nem egyenlő struktúrákkal, az összehasonlítással kiválasztjuk a legkülönbözőbb szemantikai aspektusokat.

A *Hétköznapi történet*ből vett példában a romantikus stílus van összehasonlítva a nemesség mindennapi stílusával. A lexikai közösség („emberek”) képezi az összehasonlítás alapját, kiemelve a szemantikai ellentétet. A romantikus stílus nem mint a társadalmi, hanem mint a konvencionális költői, a közvetlen társadalmi gyakorlattól távol álló tudat kifejezése jelentkezik. Az *Anyegin*hez kapcsolódó Puskin-idézetből a romantikus stílus a paraszti struktúrával ellentétes tudat-struktúrát fejez ki, de az ilyen ellentét a szociális aspektust állítja előtérbe, amelyben ez a fogalom: „nem paraszti” egyenlő a „nemesi” fogalmával. Az első esetben ellenben a „nem mindennapi” azt jelenti, hogy „messze van a mindennapi nemesi gyakorlattól”. Ily módon, a romantikus gondolkodás az első esetben társadalmon kívüli, a nemesi élettől elszakított, a második esetben ellenben hangsúlyozottan társadalmi, nemesi. Az, hogy egy és ugyanazon stílus-struktúra különböző kombinációkban fordul elő, különböző értelmi aspektusokat tár föl benne. Teljesen új oldalról jelenik meg ugyanaz a stílus-struktúra a harmadik esetben: a romantikus struktúra nem mint a gondolkodás különleges módja, hanem mint a beszédmód emelkedett rendszere jelenik meg, amely elleplezi a triviális, közönséges gyakorlatot, mivel itt a romantikus és a közönséges hétköznapi nem áll szemben egymással, hanem az azonosságig egyenlő egymással.

Feltétlenül meg kell jegyeznünk a kérdésnek egy, a szépirodalom számára rendkívül érdekes oldalát: a komplex szemantikai struktúra, amelybe valamely szó beletartozik, nemcsak eltávolítja a felesleges jelentéseket, meghagyva a potenciálisan benne levők közül az egyedüli szükségeset (ez az összes frazeológiai kontextus részletes elemzésével történik), hanem új jelentéseket is alkot, amelyek a tisztán nyelvi struktúrában nem lehetségesek. A fogalmak összehasonlításának és szembeállításának a rendszere, amely meghatározza az adott fogalom helyét az általános rendszerben, a szó összehasonlításán és szembeállításán keresztül fejeződik ki, ezáltal nyernek a szavak különleges, a struktúrán kívül nem lehetséges szemantikai telítettséget.

Ezzel kapcsolatban lehetőség kínálkozik egy pontosabb meghatározásra. Gyakran lehet találkozni azzal az állítással, hogy a szépirodalom nyelvére a szokásos beszéd-től eltérő különös poliszemantika a jellemző. Van egy másik, ehhez közelálló vélemény, amelynek értelmében éppen a kontextusi, azaz a tartalmat tekintve strukturálisan szervezetlen beszéd jellemző a művészetre, a „terminológiai” nyelv (a szak-terminológia) viszont a nem nyelvi, de a nyelvi eszközökkel kifejezett struktúra egyik legegyszerűbb formája — merőben szembenáll a művészettel. Ezen elmélet szerint a nyelvnek két típusa van: az emocionális és a logikai, s ez szolgál alapul a művészet és nem művészet elhatárolásában. L. J. Tyimofejev ezt írja: „Ha szembeállítjuk egymással a logikai nyelvet (s elsősorban olyan tiszta formáját, mint a tudományos nyelvet) és az emocionális nyelvet, könnyen észrevehetjük, hogy a köztük levő alapvető különbség a tartalmak kifejezésének módjában van. Ha a logikai nyelv¹³ számára a legtisztább határesetek a terminus technicus-ok, akkor az emocionális nyelv számára a határesetet az indulatszavak képezik, amelyeknek

¹³ TYIMOFEJEV azt állítja, hogy a tudományos és a beszélt nyelv azonos típusú a művészettel való szembenállásukban, és az első csupán sarkítva magyarázza a második tendenciáit („a logikus beszéd szójelentésekből és ezeknek a kapcsolatából álló beszéd”; a tudomány nyelve a logikus beszéd „szabatos formája”). Ezzel nehéz egyetérteni.

általában nincs állandó jelentésük, és minden adott esetben — *ad hoc* — meghatározott értelmet kapnak.”¹⁴ Hasonló nézetet vall M. Dłuska¹⁵ és még néhány más szerző is.

A szépirodalomban a szavak természetét nem lehet a logikus és az emocionális egyszerű ellentétével magyarázni. Egy szónak a bonyolult és különböző szintű struktúrába való bevitele egyidejűleg a szó szemantikáját is többszintűvé és egyértelművé teszi. A többszintűség azzal áll kapcsolatban, hogy a struktúra (elszigetelt struktúra) minden aspektusa sajátos szemantikai töltést ad a szónak, az egyértelműség pedig azzal, hogy minél több szembeállítás-összehasonlítás határozza meg a szó helyét az adott struktúrában, annál individualizáltabb a jelentése, annál egyértelműbb a szerző elképzelésének megfelelően. Mindinkább leszűkül a nyelvi többértelműség (poliszemantizmus), és megnő a művészi többértelműség. A többértelműség — az információ pontossága szempontjából — szükségtelen tulajdonság, amely a jelölő elemek korlátozott számából következik. A beszélő számára feltétlenül szükséges a többértelműség elkerülése és az információ egyértelműségének az elérése. A többértelműség olyan tulajdonság, amely éppen a szó felesleges jelentéseinek az eltávolítása közben keletkezik, amikor is a szót a nyelv sajátjaival kifejezett, komplex nyelven kívüli struktúrába illesztjük be. Minél bonyolultabb ez a struktúra, annál egyértelműbb és többértelműbb a szó.¹⁶ A nyelvben a struktúra történetileg spontánul alakul ki, és mint az információközlés *eszköze* jelenik meg. Az irodalomban a struktúra az alkotó folyamat eredménye és az információ *tartalmát*, célját képviseli. A struktúra ebben az esetben az író által reprodukált életjelenségek *modelljévé* válik, megkapja a modell minden megismerést szolgáló tulajdonságát.

Még egy nehézség merül fel: a nyelv eszközeivel kifejezett nyelven kívüli struktúra a befogadó előtt nyelvi jelentéseken keresztül tárul fel, de — mint ahogy erről volt alkalmunk meggyőződni — az egész struktúra megértése nélkül lehetetlen a struktúra realizációját alkotó szó-jelentések megértése. Látszólagos ellentmondás jön létre: az egész csak a részek megértésén keresztül adódik, de a részek csak az egészhez való viszonyukban érthetők meg.

Tulajdonképpen ebben áll a nyelv eszközeivel adott struktúrák megértésének a sajátja. Arról van szó, hogy a szó strukturális szemantikája mindig meghatározott viszonyban van egy nyelvi kontextus jelentésével. Egy szépirodalmi mű olvasása közben nem értjük meg a szerző bonyolult koncepcióját, de a szöveget megértjük, ha ismerjük az illető nyelvet, amelyen megírták. Ez a szöveg megértés, első megközelítésben, sommás képzetet kelt az eszmei struktúráról. Ez a képzet újszerűen tárja fel előttünk a szöveget, ami a maga részéről megváltoztatja az eszmei struktúráról alkotott ítéletünket, és újra visszatérít bennünket a szöveghez. A különálló szavak szemantikájának és a

¹⁴ Л. И. Тимофеев: Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. 20.

¹⁵ M. DŁUSKA: Miejsce nauki o wierszu w językoznawstwie. In: Z polskich studiów slawistycznych. II. Warszawa, 1958.

¹⁶ Szükséges megjegyezni, hogy még azokban az esetekben is, amikor a költői szó több jelentést (pontosabban — többszintű jelentést) tartalmaz, az előttünk álló jelenség lényegében különbözik a poliszemantizmustól. Adott esetben nem többértelműségről van szó, amelyet ki kell küszöbölni a kétértelműség és a hamis információk elkerülése végett, a jeladó és a jelnevő által a szöveg adekvát értelmezésének a nevében, hanem a gondolatnak valamilyen bonyolult tartalmáról van szó, amely éppen az adekvát percepció nevében a szó-struktúra bonyolultságát követeli meg. A szöveg szemantikájának bármilyen komplexitása és többértelműsége esetén a struktúra egyértelmű lesz a szerző gondolataihoz való viszonyában.

struktúra szemantikájának a megértése között kölcsönösségi viszony van. Amikor a nyelvet mint az információ eszközt használjuk, jelentést hordozó szignálok láncolata halad el előttünk az időben, amelyek közül mindegyik szignál csak egyszer vonja magára figyelmünket. Egy szépirodalmi művet egységes struktúraként kell tekinteni, ami elkerülhetetlenül megköveteli az állandó visszatérést azokhoz a részletekhez, amelyek látszólag már betöltötték információs szerepüket. A mű szavainak és gondolati struktúrájának, a részeknek és az egésznek az állandó lüktető kapcsolata logikailag spirál alakban képzelhető el, amelynél a menetek száma egyenes arányban van a rendszer bonyolultságával és többrétűségével, azaz a művészeti alkotás mélységével.

Ilymódon a szövegnek, bármilyen hosszú megnyilatkozásnak (beleértve azt a fogalmat is, hogy „mindannak, amit az adott nyelvek elmondtak”) nyelvészeti eszközökkel való tanulmányozása nem tud kimerítő képet adni a szerző által az irodalmi vagy a tudományos-népszerűsítő műben kifejtett gondolatokról, azaz a szöveg teljes szemantikájáról. A nyelvi struktúrán kívül feltétlenül figyelembe kell venni a közölt tartalom struktúráját, amelynek a kifejezése nyelvi eszközökkel történik ugyan, de természetét tekintve nem nyelvi.

A *tartalom* hasonló *struktúrája* azonban nem érthető meg az író ideológiájáról és írásművészetéről szerzett — egyébként helyes — megfigyelések egyszerű felsorolásából. Az eszmei-művészi struktúrák tanulmányozását szolgáló pontos módszerek alkalmazásának a szükségessége, az egyértelmű terminológiai rendszer kidolgozásának a fontossága jelenleg sürgetően jelentkezik. E törekvés megnyilvánul a humán tudományok terminológiájának a rendszerezésében is. Figyelembe kell venni azonban, hogy semmilyen terminológiai konvenció nem segít, amíg az adott rendszer strukturális minőségét nem tisztáztuk.

Meg kell különböztetni a szavakkal ki nem fejezett helyzet (szituáció) kontextusát, mint a nyelvi kifejezőerő eszközt és mint az irodalmi kifejezőerő eszközt. A közelebbi vizsgálat meggyőz bennünket arról, hogy két lényegében különböző dologról van szó. Vegyünk két esetet. Az első: у меня второй стол — „a második típusú étrend az enyém” — e kijelentés jelentéstartalmát a szavakkal ki nem fejezett szituáció határozza meg: az esemény egy szanatóriumban történik. A második: a vers szemantikája az adott szövegen túl azáltal is meghatározott, hogy az olvasóban kialakult a szerzőről egy kép, az előzőleg olvasott és korábban ismert művek és bibliográfiai adatok alapján. Egy ilyen művészi jelenség természetét meghatározva G. A. Gukovszkij ezt írta: „Gyenyisz Davidovnak sikerült hőseiről világos és nagyon pontosan körvonalazott képet rajzolni, azaz önmaga képét megalkotnia, és ebben az alakban életrajzának elemei felbonthatatlanul összefonódtak hőse vonásaival. Ha tulajdonképpen munkásságához fordulunk, akkor meggyőződhetünk, hogy ez a kép lehetővé teszi minden egyes vers megértését. Ez a kép, ez az alak éppen verseinek az összességéből alakul ki, és nagyrészt a versek közötti «intervallumokban».¹⁷ Nem véletlen, hogy Rousseau szükségesnek tartotta, hogy az olvasó megismerje egyéniségét, azt tartotta, hogy a személyiség ismerete, a szöveg határain belül maradván, szükséges a szöveg szemantikai megértéséhez: „Ha kifejezéseim néha nem világosak, arra törekszem, hogy

¹⁷ Г. А. Гукковский: Очерки по истории русского реализма. ч. I. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. 120.

magatartásom tegye pontosabbá értelmüket”.¹⁸ A szavakkal ki nem fejezett szituációnak az első (a nyelvi) és a második (az irodalmi) esetben különböző a természete. Az első esetben a szituáció amorf, a másodikban strukturális. Amorf szituációnak tények meghatározott komplexusát nevezzük. A tényeket egymással nem egyértelmű, hanem csak az adott jelenségre jellemző vonatkozások fűzik össze, amelyek nem alkotnak egy felsőbb egységes rendszert. Így, a „szanatórium” strukturális fogalmának számtalan kapcsolatából számunkra az adott esetben csak egyetlen ismérv fontos: a „szanatórium” szituációja kizárja az összes „nem szanatórium” szituációt, és következőképpen eltünteti a стол ’asztal’, ’étrend’ stb. redundáns jelentését. A fogalomnak teljesen negatív jellege van és nem tartozik a kijelentés szituációjába tulajdonképpeni struktúrája. A strukturális szituáció az egészet képviseli, amelyhez az adott szöveg mint rész viszonylik. Bármilyen az egész elemei között levő vonatkozások jellege, e vonatkozások összege, azaz a *struktúra* hatással van a szöveg szemantikájára. A szerző teremtette irodalmi kép az adott esetben szigorúan egyértelmű struktúra, amelyet meghatároz a szerzői szándékkal adekvát olvasói felfogás.

A nyelvészeti és irodalomtudományi struktúrafogalom e különbségének a vizsgálata a következő megfigyeléshez vezet. Sok nyelvész hajlamos azt gondolni, hogy a nyelv két síkja: a tartalmi sík és a kifejező sík közül éppen az utóbbi képviseli a szervezett, zárt struktúrát, míg az elsőnek a rendszere nyitott, szétfolyó, és szigorú értelemben véve nem struktúra. Ehhez kapcsolódik az a vélemény, mely kétségbe vonja, hogy fel lehet építeni pl. a strukturális lexikológiát. Motiváltabb L. Hjelmslev nézete, aki, mivel úgy vélekedik, hogy a tartalom és a kifejezés a nyelvben funktívok, „amelyek a jelfunkcióba tartoznak”, megjegyzi: „A funkció és az őt alkotó funktívok (osztálya) mindig szolidárisak: a funkció lehetetlen a funktívjai nélkül, a funktívok viszont mindössze csak a funkciók végső pontjai, és ily módon nélkülük nem fordulnak elő”.¹⁹ Ezért a két sík struktúrája mint a nyelv egyetlen struktúrájának megnyilvánulása képzelhető el. De Hjelmslev is azt tartja, hogy a „tartalom” csak a nyelvben válik strukturálissá, mivel átveszi a nyelv struktúráját. Önmagában véve (Hjelmslev ebben az értelemben a tartalmat „a tartalom anyaga” terminussal jelöli) a tartalom amorf. Összehasonlítva a ’nem tudom’ kifejezést a dán, az angol, a francia, a finn és az eszkimó nyelvekben, Hjelmslev azt írja: „Látjuk tehát, hogy mindezen nyelvi láncokból kiragadott meg nem formált anyag az egyes nyelvekben különbözőképpen alakul. Mindegyik nyelv meghúzza a határait az amorf »gondolat-tömegben«, különbözőképpen helyezi el őket, és kiválasztja a különböző faktorokat; különböző helyekre elhelyezi a súlypontokat, és ezeknek különböző emfázist ad. Ez hasonlóságot ad ugyanazon marék homokhoz, amely teljesen különböző formákat vesz fel . . . Mondhatjuk, hogy az egyik nyelv paradigmája és a másik nyelv megfelelő paradigmája az anyagnak egy és ugyanazon zónáját takarja be, s ez az anyag — elvonatkoztatva ezektől a nyelvektől — egy tagolatlan, amorf kontinuumot alkot, amelyen a nyelvek formáló művelete húzta meg a határokat.”²⁰

E jelentések közül nem mindegyik vitathatatlan. Meg lehetne jegyezni, hogy az embert körülvevő anyagi világ rendszere és az ember, az osztály, a

¹⁸ Ж.—Ж. Руссо: Избр. соч. III. Гослитиздат, М., 1961. 461.

¹⁹ L. HJELMSLEV: Prolegomena to a Theory of Language. (2. kiad.) Madison, 1961. 48.

²⁰ Uo. 52.

nemzedék tudata létezésüknek minden egyes pillanatában nem amorf jelenségek, hanem a viszonyok szigorú rendszerével struktúrákba kapcsolódnak. Tehát a nyelv „tartalomanyagának” az amorf voltáról csak bizonyos fenntartással beszélhetünk. Figyelembe kell azonban venni mást is: ezek a struktúrák annyira szélesek és nehezen áttekinthetők, struktúra voltuk annyira rejtve van a naív szemlélő előtt és csak a kutatói erőfeszítések eredményeként tárul fel, hogy a nyelv látszólag zárt rendszerével összehasonlítva valóban amorf és szétfolyó struktúráknak tekinthetők.

A helyzet teljesen megváltozik, ha a nyelv szférájából átlépünk az irodalom területére. Itt a „tartalom anyaga” maga strukturális, mivel az élet reprodukálását képviseli, az élet struktúrájának a rekonstruálását abban a formában, ahogyan ezt az író értelmezi. Elegendő az irodalom, a festészet és a szobrászat azonos művészeti irányhoz tartozó műveit megfigyelni, és absztrahálni belőlük mindazt, ami az irodalom, a festészet és a szobrászat jellemzője, hogy feltáruljon a művészi gondolkodásnak — az adott művészet anyagától független — közös struktúrája. Ez a struktúra sokkal elvontabb lesz, és következőképpen kevésbé tartalmas, mint a sok közbeeső struktúra, amelyek logikailag közte és a konkrét adott művészi alkotás között helyezkednek el. Mégis érdekes ez számunkra, mint egy olyan struktúrának a példája, amely leírható a nyelv eszközeivel, de maga nem nyelvi természetű.

Ez nem jelenti azt, hogy teljesen független a szerző szándékától az, hogy milyen jellegű eszközökkel valósítja meg a szándékát kifejező struktúrát. Feltehető, hogy míg a nyelvben egy és ugyanazon tartalom kifejezésének különböző útjai lehetségesek, addig a művészetben ilyen lehetőség nincs. Ennek a bonyolult kérdésnek a megvizsgálása túlmegy e cikk keretein, de megjegyezhetjük, hogy a szépirodalomban a tartalom struktúrája a nyelv struktúráján keresztül realizálódik, amikor egy komplex bonyolult egészet alkot.

A struktúra nyelvészeti és irodalomtudományi fogalma között tehát jelentős különbség van. A nyelvi struktúra az információközlésnek a feltétele, az *eszköze*, az irodalmi struktúra a célja és a *tartalma*. Az analízis tisztán nyelvészeti eszközei nem tárják fel a kutató előtt a szépirodalmi szöveg struktúráját. De világos az is, hogy a modern nyelvtudomány eredményeinek figyelembevétele nélkül az irodalomtudomány nem tudja kidolgozni a művészi jelenségek strukturális tanulmányozásához feltétlenül szükséges saját metodológiát, azt a metodológiát, amely lehetővé teszi, hogy elkerüljük a szépirodalom művészi természetének a mellőzését és a szubjektívizmust a szépirodalom értelmezésében.

(*Вопросы языкознания, 1963. 44-52.*)

(*Fordította: Szelecsán Irén*)

A jelentéssel bíró struktúra fogalma a kultúra történetében

Az emberi tények tanulmányozásában általában, különösen pedig a filozófiai, irodalmi vagy művészeti munkák (a következőkben ezeket a „kultúra” összefoglaló kifejezéssel fogjuk jelölni) tanulmányozásában — úgy tűnik — a lényeges különbség a fizikai-kémiai tudományokhoz és talán a humán tudományok bizonyos részterületeihez (nyelvészet stb.) képest e tények belső cél-szerűségében rejlik, vagy ha a kutatás szemszögéből nézzük őket, abban, hogy tanulmányozásukhoz fel kell sorolni a „struktúra” általános fogalmát, hozzátéve a „jelentéssel bíró” minőségi jelzőt is.

Az imént felsorolt területeken létrejött elfogadható műveket lényegében egy *belső összefüggés* jellemzi, vagyis azon kapcsolatok egysége, amelyek szükségességesek az azokat alkotó különböző elemek között, és ami közülük is a leglényegesebb, a forma és a tartalom között oly módon, hogy nemcsak hogy lehetetlen elfogadhatóan tanulmányozni a mű bizonyos elemeit azon egységen kívül, amelynek részét alkotják, és amelyik egyedül határozza meg természetüket és objektív jelentőségüket, de a lehetőségét is, hogy számot adjunk minden elem *szükségességéről* a globális jelentéssel bíró struktúrára vonatkozóva. Ez a kutató legbiztosabb kalauza.¹

Másutt már elmondtuk,

a) hogy jelentős filozófiai, irodalmi és művészeti alkotásoknak ez a belső összefüggése abból a tényből fakad, hogy a legvégső összefüggések szintjén juttatják kifejezésre az ember alapvető magatartását azon problémákkal szemben, amelyeket az emberek közötti kapcsolatok, az emberek és a természet közötti kapcsolatok vetnek fel; azokat a magatartásformákat („világképeknek” neveztük őket), amelyek korlátozott számban vannak meg, ámbar lehetetlen leltárba venni őket, vagy tipológiájukat elkészíteni, mielőtt elegendő számú monografikus tanulmány állna rendelkezésünkre,

b) hogy ennek vagy annak a világképnek az időszerűsítése bizonyos

¹ „Akkor mondjuk, hogy *struktúrával* van dolgunk (legáltalánosabb aspektusában), amikor az elemek olyan totalitásba vannak összefogva, amelyik mint totalitás bizonyos sajátságokat képvisel és amikor az elemek sajátosságai — teljesen vagy részlegesen — a totalitásnak e jellemző vonásaitól függnék.” (JEAN PIAGET: *Études d'épistémologie génétique*. 34.)

Piaget azt is feltételezi, hogy a „struktúrákat” a kiegyensúlyozás önálló folyamatának termékeként vagy eredményeként lehet értelmezni.

Erdemben teljesen egyetértünk vele. Csupán az a benyomásunk, hogy ez a struktúrafogalom a szó értelmének statikus aspektusára való korlátozása, holott „az egyensúlyozás önálló folyamatai” maguk is *dinamikus struktúrák*, amelyek sajátságait a kutatónak minden kutatási területen elemeznie kell.

meghatározott korszakokra azon konkrét helyzetből következik, amelyben a történelem folyamán a különböző emberi csoportok élnek, és végül,]

c) hogy a strukturális összefüggés nem valami statikus realitás, hanem egyfajta dinamikus lehetőség a csoportokon belül, egy jelentéssel bíró struktúra, amely felé a gondolat, az egyének affektivitása és magatartása halad, struktúra, amit közülük a többség csak kivételesen, bizonyos privilegizált helyzetekben valósít meg, de amit az egyes egyének korlátozott területen elérhetnek, amikor a csoport törekvéseivel összetalálkoznak és azokat alapvető összefüggésük felé hajtják. (Ez a helyzet bizonyos politikai vagy vallási vezetőkkel, nagy írókkal, nagy művészekkel vagy nagy filozófusokkal.)

Egy műalkotás alkotórészeinek kölcsönös összefüggése kifejezésre juttatja a maga sajátos területén a kölcsönös kapcsolatot ugyanazon világrétegben belül, a válaszokat azokra az alapvető problémákra, amelyeket az emberek közötti, az emberek és a természet közötti kapcsolatok vetnek fel.²

Ezek után szeretnénk e tanulmányban megvizsgálni azon alapvető módszertani problémák egyikét, amelyek a fenti megállapítások által sugallt kutatásokban merültek fel.

A kultúra történetében a struktúra problémája lényegében több szinten vetődik fel, amelyek közül itt csak a két leglényegesebbel fogunk foglalkozni.

Nyilvánvaló, hogy egy nagy műalkotásokkal foglalkozó komoly tanulmány legelőször is arra kénytelen törekedni, hogy megvilágítsa azok belső összefüggését, vagyis sajátos struktúrájukat.

Egyébként semmi új sincs ebben, mert implicite vagy explicite ez az elv igen sok történésznek szolgált útmutatásul. Pascal már a XVII. században tudta, hogy:

Csak akkor lehetünk elégedettek, ha kibékítjük minden ellentétességünket, és nem elegendő követnünk az összhangzó tulajdonságok sorozatát anélkül, hogy ne hangolnánk egybe az ellentéteket. Ha meg akarjuk érteni egy szerző mondanivalóját, össze kell egyeztetnünk szövegének minden ellentétes részletét.

Ily módon, hogy megértsük a Szentírást, olyan véleményünk kell hogy legyen, amelyben minden ellentmondásos részlet egyezik. Nem elég egy olyan részt találnunk, mely megegyezik több egybehangzó részlettel, hanem egy olyanal kell rendelkezünk, amelyik még az ellentétes részleteket is egybehangolja.

Minden szerzőnek olyan álláspontja van, amely minden ellentétes részletet egybehangol, vagy egyáltalán nincs véleménye.³

Nem egy már hosszú ideje ismert és alkalmazott munkamódszert sür-

² Nyilvánvaló, hogy ezek az általános megjegyzések csak egy sémát adhatnak, és számos konkrét analízis során nyerik el valódi értéküket. Természetesen az volna a legjobb, ha egy vagy több példát adnánk. E tanulmány korlátozott terjedelme miatt ez sajnos lehetetlen, és kénytelenek vagyunk az olvasót Kantról, Pascalról, Racine-ról és Goethéról szóló, másutt megjelent munkáinkhoz utasítani.

³ Ami természetesen nem jelenti azt, hogy ez alkotja az *egyedüli* kritériumot, aminek alapján az embernek azt meg kell ítélnie. Valójában létezik még a filozófiában az *igazság* kritériuma és a művészetben a valószínűségnek megfelelő kritérium. Ugyanakkor, amikor egy tudományos elmélet minden értéket elveszít, mert felismerik, hogy hamis; egy fogalmi rendszer téves lehet anélkül is, hogy ezért elveszítené filozófiai értékét, éppen így egy költői alkotás vagy egy műalkotás teljesen idegen lehet minden valószínűségtől (ez még így is csak bizonyos romantikus alkotásokban, a modern társadalomban valószínűleg meg) anélkül, hogy ezért valamit is vesztené esztétikai értékéből.

getünk; legfeljebb megemlítjük, hogy az összefüggő és jelentéssel bíró struktúrafogalomnak a filozófia-, az irodalom- és a művészettörténetben oly mértékben van meg egyszerre elméleti és szabályozó funkciója, amennyiben az egyrészt a természet és a művek jelentésének alapvető megértés-eszköze, másrészt maga a kritérium, amely lehetővé teszi, hogy ítéletet mondjunk filozófiai, irodalmi és esztétikai értékükről.

A műalkotás lényegében olyan mértékben érvényes filozófiailag, irodalmilag vagy esztétikailag, amennyiben összefüggő világképet fejez ki a fogalom, a szóbeli vagy érzékelhető kép területén, és ezt oly mértékben végzi el, hogy az ember megérti a víziót, amit a mű kifejez, és azt objektív módon tolmácsolja. (Ez az egyébként, amiért egy műalkotás tudományos interpretációja elválaszthatatlan filozófiai vagy esztétikai értékének vagy értéktelenségének megvilágításától.)

Mindamellettséggel annyi bizonyos, hogy a struktúrafogalom egyszerre teoretikus és normatív jellege a kultúra történetében olyan problémát vet fel, melynek tisztázása e fogalom alkalmazásának egy sokkal kevésbé ismert és kevésbé alkalmazott szintjére fog bennünket vezetni.

Bár a struktúrafogalom a humán tudományokban minden téren alkalmazható elméleti kategória, mégsem jelent valami *minőségileg* különbözőt a természettudományokhoz képest. *Normatív* funkciója viszont csak egy olyan célszerűség léte által tudna megnyilatkozni, amely *közös* a tanulmány tárgyában és alanyában, azaz a humánus és szociális valóság szektoraiban.

A természettudományokban a tudós kétségtelenül az érthetőség maximumát keresi: de azért nem fog eszébe jutni, hogy abból tanulmányának tárgyára alkalmazható normát alkosson. Kétségtelen, hogy teljes joggal feltételezi az érthetőség minimumának létezését, amely nélkül a tudomány és vele az élet lehetetlenek lennének. Kutatását egyre inkább arra a tényre alapozza, hogy a természet világának érthetősége jóval felülmúlja ezt a minimumot és egyetemes érthetőséghez közeledjék. Mindamellettséggel feladata elsősorban az, hogy elméleteit a valóságra alkalmazza, és nincs olyan csillagász, aki *normatív* azt állítja, hogy a bolygóknak köralakú röppályával kellene rendelkezniök, vagy hogy valamennyinek ugyanolyan számú holdja kellene, hogy legyen.

Viszont, amikor a humán tudományokról és nevezetesen a kultúra történetéről van szó, az érthetőség alapvető fogalma, a *jelentéssel bíró struktúráé*, egyszerre képviseli a valóságot és egy szabályt (normát), éppen azért, mert egyszerre határozza meg a valóságos mozgatót és a célt, amely felé ez a totalitás — ami az emberi társadalom — törekszik, az a totalitás, melynek részét alkotja a tanulmányozandó műalkotás és ugyanakkor a kutató is, aki azt tanulmányozza.

Nem lehet feltételezni, hogy a természet fokozatosan fejlődik a törvényszerű, geometrikus és kauzális (okozati) struktúrák felé, pedig egy olyan történelemnek a hipotézise, amelyet egyre nagyobb jelentéssel bíró, és koherens struktúrák felé irányuló tendenciák uralnak, tendenciák egy végső, könnyen érthető társadalom kialakulására, amely kizárólag hasonló struktúrákból épül fel, alkotja az alapvető *pozitív* hipotézisek egyikét az emberi valóságok tanulmányozása terén.

Ez magyarázatot ad arra, hogy a kultúrát, vagy hogy pontosabbak legyünk, a kultúrákat alkotó műalkotások történetírója miért nem tudná beérni azzal, hogy a jelentéssel bíró struktúra fogalmát a művek immanens interpretációjának szintjén alkalmazza.

Hasonló immanens interpretáció csak a nagy filozófiai, irodalmi és művészeti remekművekről tudna adni minden esetben kielégítő eredményt, vagyis azon alkotásokról, amelyek a maguk sajátos területén valósítottak meg, egy *majdnem a legpontosabban koherens struktúrát* valósítottak meg, amit a történetíró egy kivételes véletlen útján, a mű tanulmányozására szorítkozva, tudna megszabadítani a szigorúságtól. De a mű még a privilégizált esetekben is szélesebb jelentéssel bíró struktúrák egész együttesének a részét alkotja, amelynek a megvilágítása minden esetben rendkívül megkönnyíti a kutató munkáját.

Elméletileg nem tagadható az a lehetőség, hogy például Pascal *Gondolatainak* vagy Racine drámai műveinek belső struktúráját a szövegek kizárólagos tanulmányozása révén bontakoztassuk ki, olyan tanulmányozás révén, amely jelentésük adekvát megismerésére vezetne. *A valóságban* azonban ilyen siker csak egy kivételes képesség vagy szerencse eredménye lehetne, amire egy tudományos metodológia egyetlen esetben sem tudna korlátozódni.

Legjobb volna talán mindezt egy konkrét példával illusztrálni. Miután saját gyakorlatunkra hivatkoztunk, nyilvánvalónak tűnik, hogy soha nem értük volna el azon eredményeket, amelyekhez Pascal vagy Racine szövegeinek tanulmányozása során eljutottunk, ha nem segített volna bennünket az olyan tágabb jelentéssel bíró struktúrák kutatása, mint a különböző janzenista áramlatok, a janzenizmus a maga egészében, a társadalmi osztályok XII. Lajos, XIII. Lajos és XIV. Lajos idejében, és az ő antagonizmusuk gazdasági, társadalmi és politikai téren.

Pascal *Gondolatai* és az olyan alkotások, mint a *Britannicus*, *Berenice*, *Phaedra* vagy *Athalia* kétségtelenül olyan művek, amelyek hozzávetőleg a legpontosabban strukturáltak és koherensek. Azonban nehéz volna ezt elmondani Racine többi drámájáról és úgyszintén a *Gondolatok* valamennyi részletéről. Másrészt, a *Vidéki levelek* a *Gondolatok* világgképétől különböző világgképet fejez ki.

A kutatás kiindulópontjánál a történetíró, aki e szövegegyüttessel találja magát szemben, egyszerre két alapvető nehézségbe ütközik:

a) Hogyan különböztesse meg azt, ami e művek mindegyikében lényeges, vagyis, ami a koherens struktúra részét alkotja, attól, ami másodlagos, ami más okból van benne a műalkotásban, mint a belső szükségszerűség.⁴

b) Még ha feltételezzük is — anélkül, hogy megengednénk —, hogy egy immanens szövegelemzés intuitív módszerek segítségével szét tudja választani a másodlagos elemek lényeges elemeit, akkor is megmarad a szétválasztás nem kevésbé nehéz problémája ezen lényeges elemek belsejében, az azonos vagy rokon struktúrákhoz tartozó, és az önmagukban is lényeges, de az elsőtől többé-kevésbé különböző jelentéssel bíró struktúrákhoz tartozó elemek között. Így a *Berenice* és a *Britannicus* két egymást kiegészítő kifejezése egy és ugyanazon világgképnek, pontosabban, a tragikus vízió egy és ugyanazon típusának, de a *Phaedra* már egy másik típusát fejezi ki a tragikus víziónak, ami a *Gondolatokkal* rokonítja. Ami az *Athaliát* és a *Vidéki leveleket* illeti, mind-egyik egy drámai víziót fejez ki, mindamelllett a tragikus vízióval rokonság-

⁴ Magától értetődik, hogy miután a mű struktúráját kiemeztük, igen könnyű elvégezni ezt a szétválasztást. De éppen a kutatómunka kezdetéről van szó s azokról a lehetőségekről, hogy egy olyan pillanatban elemezzük ki a struktúrát, amelyben semmi sem teszi lehetővé, hogy elmondjuk: egy ilyen részlet többé-kevésbé lényegesebb a mű megértése szempontjából, mint egy másik.

ban levőt a globális jelentéssel bíró struktúrában belül, amit janzenista ideológiának lehetne nevezni.

Látható tehát, hogy gyakorlati szempontból emberfölötti ösztönre és intelligenciára lenne szükség ahhoz, hogy elkülönítsük a strukturális viszonyoknak ezt az egész együttesét (aminek a kifejezése lényeges a kérdéses művek megértése szempontjából) a szövegek egyszerű tanulmányozása révén, akár milyen elmélyült és akármilyen kitartó legyen is az.

A probléma ellenben, ha nem is válik teljesen egyszerűvé, de azonos nehézségi rendű lesz, mint az a kérdés, amivel a kutatók naponként találkoznak a tudományos kutatás bármelyik területén, mihelyt nem elégszünk meg a szövegek tanulmányozásával és mihelyt a globális jelentéssel bíró struktúrák kutatásának ugyanazokat az alapelveit alkalmazzuk a szélesebb totalitásokra, mint amelyek csupán rész-elemét alkotják a tanulmányozandó szövegeknek. Az említett esetben nagyon gyorsan eljutottunk az első döntő eredményekhez, akkor, amikor megpróbáltunk beiktatni Racine és Pascal szövegeit a janzenista gondolat és mozgalom egészébe, ami nem jelentene semmiben sem újat (hiszen a történészek nagy többsége már előttünk megpróbálta ezt), azt kérdeztük magunktól, mi volt a jelentéssel bíró struktúrája — a lényege — annak, amit szokásos módon, pontosabb ismeretek nélkül janzenizmusnak nevezünk.

Természetesen nem akarjuk most megrajzolni kutatásunk részletes történetét. Elégdjünk meg azzal, hogy elmondjuk, nagyon gyorsan ki tudtuk hámozni „a világ és társadalom elutasítása”-t, mint a janzenizmus központi tételét. E tétel dinamikus valósága elvezetett e négy áramlatot magában foglaló mozgalom belső strukturáltságához: mérsékelt, centrista és két egymástól különböző szélsőséges áramlatot találtunk, amelyek közül a történészek hosszú időn át csak egyet láttak — a centristát — és újabban csupán egy másikat (hála M. Orcibal munkásságának) —, a mérsékelt irányzatot.

Nos, a bennünket érdeklő művek közül csak a *Vidéki levelek*, az *Eszter* és bizonyos mértékig az *Athalia* kapcsolódott a centrista áramlathoz, de egyik sem tartozott a mérsékelt irányzathoz, ami megmagyarázza azon nehézségeket, amelyekkel a filozófia-, vallás- és irodalomtörténészek leggyakrabban találkoztak a *Gondolatok* és Racine drámáinak janzenizmusát vizsgálva.

Munkánk története azért tűnik módszertanilag érdekesnek, mert a Racine-drámákban és Pascal *Gondolataiban* található állásfoglalás a társadalmi és állami étellel, az ellentmondás logikai és morális problémáival kapcsolatban alapvetően különbözik a janzenizmus ismert és vizsgált szektoráiban talált állásfoglalásoktól, és ez a tény kényszerített bennünket arra, hogy megfogalmazzuk egy másik áramlat létének legalább a hipotézisét, amely e mozgalomon belül ismeretlen a történészek előtt. És Barcos szövegeinek a fölfedezése világította meg később nem csupán a janzenizmus történetének és Pascal életének legvitatottabb problémáit, hanem ez tette lehetővé, hogy majdnem egy csapásra vegyük észre azon irodalmi és filozófiai műalkotások belső struktúráját, melyeket tanulmányozni akartunk.

Idézzünk egy konkrét példát: a történészek majdnem három évszázadon át vitatkoztak Pascal magatartásának problémájáról az egyházzal szemben életének utolsó hónapjaiban és arról a lehetőségről, hogy összeegyeztessék a két látszólag ellentmondásos szövegét: az *Írás* címűt, mely visszaütött a janzenisták ellen kiadott *Formuláré* mindennemű aláírását, és a Beurier-nek tett vallomását, amelyben Pascal azt állította, hogy két év óta alávetette

magát az Egyház határozatának (amely pontosan a *Formuláré* aláírását követelte meg).

Annak a ténynek a felfedezése, hogy Barcos és hívei egy *valóban koherens* álláspontot védelmeztek, amelyik *egyszerre* foglalta magában az engedelmességet ahhoz a határozathoz, amely a *Formuláré* aláírását kötelezővé tette és annak elutasítását, lehetővé teszi, hogy ne csupán Pascal utolsó éveinek problémáját világítsuk meg, hanem világosságot derítsünk a Racine-i dráma és a *Gondolatok* belső struktúrájára is.

Elegendő, ha Andromaque hasonló helyzetére gondolunk: hűséges maradjon-e Hectorhoz és megmentse Astyanax életét, vagy pedig Titushoz legyen hű, akinek császárnak kell maradnia és nem válhat el Berenicétől, holott ezen követelmények mindegyike pontosan ellentmondani látszik a másiknak.

„Látható, hogy a jelentéssel bíró struktúrák tanulmányozásának az ideológiai mozgalmak terén, társadalmi, politikai és közgazdasági téren milyen ponton lehet és van leggyakrabban fontos jelentősége, amikor arról van szó, hogy kiemeljük az e mozgalmakhoz kapcsolódó irodalmi, művészeti vagy filozófiai műalkotások koherenciáját és belső struktúráját.

Lényegében két általános alapelv konkrét alkalmazásáról van itt szó, amelyeknek szerintünk szabályozniuk kell a történelmi és társadalmi tudományok területén folyó minden igényes munkát. E két elv a következő:

a) Minden emberi tény egy bizonyos számú általános jelentéssel bíró struktúrába illeszkedik bele, s csak azoknak a megvilágítása teszi lehetővé, hogy e tények objektív természetét és jelentését megismerjük.

b) Ahhoz, hogy a realitásból kiemeljük a tények egy csoportját, amely egy ilyen jelentéssel bíró struktúrát képez, és hogy az empirikus tényeken belül elválasszuk a lényegest az esetlegestől, elengedhetetlen az, hogy ezeket a még nem kellően ismert tényeket egy olyan másik, átfogóbb struktúrába illesszük bele, mely azokat összefogja (pl. Pascal és Racine írásait a janzenista mozgalomba), anélkül, hogy ugyanakkor egy pillanatra is elfelejtenénk, hogy a kiindulópontból szerzett ideiglenes ismeretek — pontosan olyan mértékben, ahogyan ezek egy szélesebb struktúra egyik elemét alkotják — a legfontosabb támaszpontok ahhoz, hogy megértsük ez utóbbit. (Racine és Pascal írásai mint kiindulópont a janzenizmus szélsőséges irányzata létezésének hipotézisére, és ennek felfedezése mint e művek megértésének lényeges eszköze.)

Mielőtt befejeznénk tanulmányunkat, érinteni kell egy olyan problémát, amire néhány olvasónk már bizonyára gondolt. Ha arról van szó, hogy a műalkotásokat egy átfogóbb jelentéssel bíró struktúrába illesszük bele, a csatlakozásnál — amely egyedül teszi lehetővé, hogy megértsük struktúrájukat és jelentésüket —, miért kell az intellektuális, társadalmi és gazdasági mozgalmaknak a művektől oly távoli totalitásához folyamodni. Miért nem tettük azt, amit a történészek többsége implicite vagy explicite tett, akik nem a szövegekre szorítkoznak, hanem arra a műalkotáshoz jóval közelebb álló és látzólag jobban hozzákötött jelentéssel bíró totalitásra, ami a műalkotás szerzőjének életrajza és pszichológiája.

A — látszólag paradoxális, de valójában szigorúan megalapozott — válasz egyszerű: nem elvi okokból, hanem a gyakorlati lehetőségek és a kutatómunka eredményessége miatt.

Bizonyos, hogy Racine drámái és Pascal *Gondolatai* csak szerzőjük egyéniségén keresztül vannak kapcsolatban a janzenista mozgalommal, és hogy a pontos elemzés egyetlen esetben sem tudná átugorni e közbenső szakaszt.

A gyakorlatban sajnos egyetlen jól megalapozott és pozitív eszközzel sem rendelkezünk, hogy rekonstruáljuk az egyén pszichológiáját. Az ilyen jellegű kísérletek többsége, gyakorlatilag valamennyi, többé-kevésbé intelligens és leleményes konstrukció, amelynek ugyanakkor kevés köze van a reáltudományokhoz. A humán tudományok jelenlegi állapotában sokkal inkább a műinterpretációja determinálja a szerzőről alkotott képet, mint megfordítva.

Ezért úgy hisszük, hogy a humán tudományok jelenlegi állapotában a következő mérleget állíthatjuk fel:

1. A jelentéssel bíró struktúra fogalma alkotja az elmúlt és a jelen emberi tények többségének alapvető kutatási és megértési eszközét. Tudatosan használjuk a „többség” kifejezést, mert a szociális valóság bizonyos szektorai — úgy látszik — kénytelenek a struktúra fogalmára szorítkozni és nem alkalmazhatják a jelentéssel bíró struktúra fogalmát.

2. Minden konkrét elemzés során annak a specifikus jelentéssel bíró struktúrának a megvilágítása, amelyik irányítja a tanulmányozandó tényeket, elsősorban két problémába ütközik. Mindkettő elsőrendű fontosságú és nehezen megoldható: a tárgy, vagyis e jelentéssel bíró struktúrának megfelelő valóság-elem kiemelése, és e szektoron belül a lényeges és az esetleges megkülönböztetése.

3. A legjelentősebb tudományos lépés e problémák megoldásánál a keresett, jelentéssel bíró struktúrák beépítése, még részletes elemzésük előtt, az átfogóbb struktúrákba, amelyeknek ezek rész-elemeit alkotják. Ez olyan lépés, amelyik feltételezi a résznek az egészhez való kölcsönös mozgását.

4. Ha a jelentéssel bíró struktúra fogalmának elsőrendű fontossága van a történeti és társadalmi tudományok egészén belül, ez a fontosság különös jelentőséget nyer a kulturális tények területén, vagyis a filozófiai, irodalmi és művészeti alkotások terén, amiket éppen a szigorúan koherens jelentéssel bíró struktúrákkal — azaz a világképekkel — való, nem csupán virtuális, de valóságos egyezés jellemez.

5. Ez az, amiért az irodalomkritika éppúgy, mint a filozófia, a művészet és az irodalom története csak akkor tudja meghaladni a többé-kevésbé intelligens gondolkodás szintjét és nyerhet valóban pozitív törvényt, ha strukturalista irányban halad, megpróbálván kapcsolatba hozni a tanulmányozott műveket a történelmi és társadalmi valóság alapvető struktúráival.

6. Tekintve, hogy pillanatnyilag pszichológiai ismereteink meglehetősen elégtelenek, egy hasonló tanulmány kénytelen manapság elsősorban a mű immanens analízisének két területére illeszkedni, és ennek a történelmi és szociológiai struktúrákba való beágyazása területére, amelynek az részét alkotja. Ami a művész, az író, a filozófus életrajza, pszichológiája által alkotott közvetítő struktúrát illeti, ha az ember nem tudja azt egyetlen esetben sem előre kiküszöbölni, pillanatnyilag a kutatásnak csak másodlagos eszközét alkothatja, amit csak nagyfokú gyanakvással és kritikával lehet alkalmazni.

7. A történeti helyzetek és a nekik megfelelő irodalmi, filozófiai és művészeti művek száma összehasonlíthatatlanul nagyobb a világképek számánál (ez magyarázza meg többek között azok újjászületését) s az ilyen kutatások esetén természetesen világkép-tipológiát kellene felállítani, amely a kutatás területén már felbecsülhetetlen munkaeszközt jelentene.

Mégsem lehet arról szó, hogy más most pszichológiai (amint azt például Karl Jaspers megkísérelte) vagy logikai alapon hozzunk létre egy ilyen tipológiát.

Az ilyen kísérletek az intellektuális reflexió területéhez tartoznak, s már anynyi bajt okoztak a tudományban, hogy ideje lenne végül is túlhaladni őket.

Mint minden komoly tudományos módszernek, a strukturalizmusnak sincs egyetemes kulcsa, de van munkamódszere, amely hosszú és türelmes gyakorlati kutatást igényel és amelyet e kutatások során állandóan tökéletesíteni kell.

Kétségtelenül dialektikus a gyakorlati kutatások és az általános eszmék viszonya, de azért nem feledkezhetünk meg a gyakorlat elsőbbségéről és nélkülözhetetlen szerepéről minden tudományos munkában, amely méltó erre a névre.

(Sens et usage du terme structure dans les sciences humaines et sociales. Éd. par Roger Bastide. 'S-Gravenhage. 1962, Mouton. 124—135.)

(Fordította: Jávori Jenő)

A történelem és a strukturalista elemzés

Azok, akik ismerik Georges Dumézil komparatista munkáit,¹ ennek a kettős dimenzióknak jó megvilágítását találhatják bennük. Ismeretes, hogy Georges Dumézil az indoeurópai népek vallásainak mindegyikében a vallási világmindenség olyan hármass felosztásának létezését mutatta ki, amely többé-kevésbé tiszta formában mindenütt jelen van. Azzal a történeti szemlélettel, amely arra törekedett, hogy minden szervezett pantheont az illető népre jellemző differenciálatlan valóságból eredeztessen, ő egy strukturális változatot állít szembe, amely a kifejezések, a funkciók és az istenségek különbözősége mögött felismeri ugyanazt a hármass felosztást, amely mint olyan megmaradt a civilizációk és a történelem különbözősége ellenére is. Csak e struktúra felismerése, amelyet a különböző változatok rendszeres összehasonlítása tett lehetővé, engedi meg, hogy véglegesen meghatározzuk minden isten helyét a védikus, iráni, római vagy germán pantheonban. Ezzel szemben a történeti elemzés csak részleges eredményekhez jut el: egy bizonyos isten bizonyos társadalmi átalakulások után született meg, amelyeknek a biztosítóka volt, és amelyeket a szentség méltóságára emelt; a másik isten pedig feledésbe ment ellenkező okok miatt; amikor viszont megpróbálja megérteni a vallás teljességét, és megmagyarázni annak keletkezését és mechanizmusát, kénytelen olyan hipotézisekhez folyamodni, amelyek terjedelmük és igényük miatt, lényegesen túllépi azt a tapasztalati anyagot, amely rendelkezésünkre áll;² sőt, abban a mértékben, ahogy minden egyes történeti folyamat sajátos jellegére épít, figyelmen kívül hagyja a tagadhatatlan strukturális hasonlóságokat.

Ezzel szemben az így megállapított struktúra, amely évezredekken keresztül megmaradt, körülhatárolja azokat a meghatározott szimbolikus kereteket, amelyekben belül az adott történeti teremtő tevékenység végbement; az a viszony, amely olyan keretek között áll fenn, amelyek rendszeresen szervezik a pantheon különböző elemeit, és ama történeti aktusok között, amelyek őket életre keltik, különböző; az esetek legnagyobb részében ez utóbbiak két határozott pontra vonatkoznak; egy bizonyos előzetes ismeretét tételezik fel annak a területnek, ahol kibontakoznak, továbbá össze lehet hasonlítani azokat az érthetőségi modelleket, amelyek közvetlenül hozzáférhetők az ember számára, az egész rendszerrel, amely öntudatlan lehet és ama konkrét aktusokon túl helyezkedik el, amelyek létét adják. Ezt a viszonyt talán ahhoz hasonlíthatjuk, mely a kódot az ismerete által nyert üzenetekhez kapcsolja.

¹ Ezeknek jó összefoglalása található a *Les Dieux des Indo-Européens* (Paris, 1952) c. kötetben

² Vö. pl. a Mars természetéről folytatott vitát (*Naissance de Rome. II. Paris, 1944.*).

A nyelvészeti fogalmaknak ez a használata azonban erőltetettnek tűnhet; bizonyos, hogy a kód és az üzenet fogalma jól alkalmazható a nyelv esetében, de a nyelv és a differenciáltabb, individualizáltabb szimbólumrendszerek között lényeges különbségek vannak, amelyek elmosódhatnak ugyan a kutatás folyamán, de nem szabad figyelmen kívül hagyni őket az elemzés végpontjában; a kódot mindkét esetben csak az üzenet tanulmányozása útján kapjuk meg. De az analógiát nem lehet tovább vinni; a nyelvben az üzenetek száma másodlagos adattá válik azon a bizonyos határon túl, amely lehetővé tette a szóban forgó kód megfejtését; és ez még akkor is így van, ha minden kiegészítő üzenet szemantikai értéke más, mint az összes megelőzőké. Mihelyt egy nyelvet ismerünk, annyi mondatot alkothatunk rajta, amennyit kívánunk; ezek mindegyikének más-más értelme lesz; a kód maga viszont ezért még nem változik meg. Ezzel szemben semmi ilyen nincs egy vallásban; van sok redundancia-jelenség, de lényegében minden új üzenet átalakítja a kódot; ez azért van, mert e kódot nem előbb tanulták meg és azután alkalmazták; egy olyan megelőző állapotról kiindulva alkották meg, amely eltért a jelenlegi helyzettől; és ezt az ellentétet csak egy olyan retrospektív illúzióból kiindulva lehet feloldani, amely a tudományos ésszerűsítés folytán jön létre.

E kérdést mégis közelebbről kell megvizsgálni; a nyelv arra tanít meg bennünket, hogy a kód és az üzenet nem fedheti egymást, hogy megkülönböztetésüknek értelme legyen; nos, e fedés minden beszéd jellemző tényének tűnik, mivel, amit benne elmondanak, sosem előre adott. Ez a megkövetelt alkotókészség nem totális, mégpedig két okból; amint láttuk, ez mindig egy létező valóságból kiindulva hat, de, még mélyebbre hatolva, aktualizál — kivéve ha teljes forradalmi változást tételezünk fel, amely rendkívül ritka dolog és amely más értelmezést követel meg — egy bizonyos rendet, amely a maga részéről független megvalósításainak fokozataitól; csak ezen a szinten lehet elérni a kódot. Előbbi nehézségeink abból a tényből származtak, hogy hozzátapadtunk a közvetlen tartalomhoz, amelyet tárgyaltunk, anélkül, hogy számot adtunk volna magunknak arról, hogy csak az a formalizáció, amely ugrással juttat el bennünket egy másik szintre — hasonlóan ahhoz, amely a „parole”-tól a „langue”-ig vezet és megfordítva —, hozhat bennünket a nyelvéséhez hasonló helyzetbe.³

Ez tehát az, amit Georges Dumézil jól látott meg: a történelem egy bizonyos pontján, meghatározott feltételek között, létrejött egy bizonyos világ-felfogás és megmaradt ilyenek alapján különböző társadalmi kontextusokban is; de mindenekelőtt egy bizonyos mód maradt meg, amely szerint minden anyagot, bármilyen természetű is legyen, egy bizonyos számú elv szerint rendezhetünk (a hatalom hármasság vagy kettős felosztása stb.), amely elveknek a megtestesülése lényegesen változik társadalomról társadalomra. A tartalmaknak egy bizonyos logikai szerveződése azoktól a lényektől függetlenül jön létre, akik alkalmazkodnak e szervezethez. A viszonynak eme elsőége a lényeggel szemben hozza magával, hogy a különböző üzenetek, amelyek a maguk részéről mozgásba hozzák ezeket a lényegeket, olyan rendet valósítanak meg, amelyet azok eszközeivel lehet meghatározni, bár bizonyos függetlenséget megőriznek velük szemben. Ekkor már nem vagyunk messze attól a helyzettől, amely a „langue” helyzete a „parole”-hoz való viszonyában; feltételezhetjük, hogy

³ A kód és az üzenet közötti kapcsolat lényegesen változik témakörönként; a formalizáció természete nyilvánvalóan ettől függ.

mindama lények megformálása, akik egy bizonyos kultúra szemantikai mezejébe beletartoznak, megszámlálhatatlan kifejtésnek nyitják meg az utat; ugyanilyen módon végtelen sok mondatot alkothatunk, ha tudunk egy nyelvet; ezek után, ha az elemzés céljára elegendő anyagot gyűjtöttünk, az utólagos megformálások nem fognak kiegészítő információkat hozni a kód struktúráját illetően. Ez itt nyilvánvalóan egy ideális határ, de jól érzékelteti, hogy minden esetben egy bizonyos rendszer megteremtése abban áll, hogy az így szervezett adatokat egy bizonyos számon felülemeljük.

Ebből kiindulva az indoeurópai népek vallási világképeinek az elkülönülését nem szabad úgy felfogni, mint a kezdeti struktúra fokozatos elgyengülését, amely végül e struktúra eltűnésével végződött; az idegen tartalmakat ugyanazon törvények szerint szervezték meg, mint amelyek az első rendszert határozták meg.⁴ A hinduk, a rómaiak vagy az irániak története tehát úgy jelenik meg, mint megannyi konkretizációja egy formális keretnek, amely megmarad és esetenként alkalmazkodik a különböző helyzetekhez. Ha e keretet mint kódot jellemezzük, szembeállítva azokkal az üzenetekkel, amelyeket a különböző indoeurópai vallások jelentenek, ez se nem nyelvi visszaélés, se nem ismeretelméleti mesterkedés; mert az így elismert dualitás arra az ellentétre utal, amely az intellektuális rendszer, amely mihelyt létrejött, irányítja a gazdag és összetett történeti folyamatot, és maga a történelem között van, amelynek a szabad kifejlődése nem zárja ki, hogy alá van vetve egy olyan rendszernek, amely előtte létezik.

A Georges Dumézil által megfogalmazott strukturális módszer sajátos törvényei tehát a tárgy realitására utalnak: „Nem lehet eléggé fontosnak tartani a történész tárgyát, azokat a tulajdonságokat, amelyeket a történeti tanulmányok harcoss gyakorlata megkövetel és kifejleszt. Ugyanúgy, ahogy a természet kutatásában, az utolsó századok folyamán, a döntő mozzanat a minőségi értékelések háttérbe szorulása volt a mennyiséggel és a mennyiség nagy fegyverével, a mértékkel szemben, ma nyilvánvalónak látszik, hogy minden, a múlt vagy jelen emberiségére és az emberi szellem alkotására vonatkozó tanulmányban a haladás szükséges jele a többi kevésbé ideológiai spekulációk meghátrálása a történelem előtt, annak fegyverei, a kronológia és a helymeghatározás, a dátumok, egymásutánok, helyek és folyamatok meghatározása előtt... de ez nem igaz, és kétségtelenül soha sem lesz igaz, csak egy bizonyos pontig, amely a tanulmányozás anyagával függ össze: az emberi szellem minden korban közrejátszott a folyamatokban, a folyamatok margóján, amelyek ránehezettek és gyakran erősebbek voltak nála. Az emberi szellem lényegében szervező, rendszerező, sokszoros egymásmellettségben él, úgyhogy minden korban, a másodlagos komplexumokon kívül, amelyek a történelem folytonos hozzájárulásaival magyarázhatók, léteznek elsődleges komplexusok is, amelyek talán alapvetőbbek és élőbbek a civilizációkban.”⁵

Dumézil elemzései, logikai és ismeretelméleti következményeinek e rövid felvázolása, lehetővé teszi számunkra, hogy közelebről meghatározzuk a struktúra fogalmát és egyúttal megvilágítsuk a strukturális kutatás és a történelem közötti viszonyt.

⁴ A Zoroaster-féle reform is, amely áttöri a klasszikus keretet, alkalmazkodik a hármas tagozódású szervezet bizonyos formáihoz; vö. *Les Dieux des Indo-Européens*, 16–22.

⁵ DUMÉZIL: i. m. 80.

a) Először is világos, hogy a struktúra, amelyet különleges jellegű fogalmi analízis hoz felszínre, nem létezik az egyének és ama emberi csoportok cselekedetein kívül, amelyeket a történész tárgyául választ; a nyelvet nem kell máshol keresni, mint ama ezeryi nyelvi aktusban, amely által a személyek érintkeznek egymással; ugyanígy az indoeurópai vallási rendszert azok az intézmények nyújtják nekünk, amelyek azt megtestesítik, azok a rituálék, amelyek azt meghatározzák és a különböző szertartások alatt használt kifejezések. A Történelem — vagy abban az esetben, amikor az idő dimenzióját nem lehet alkalmazni tényanyag hiányában — a jelenlegi állapot empirikus leírása olyan nélkülözhetetlen elemeket nyújt, amelyek alapján kidolgozhatók a magyarázó modellek. Ha elhanyagoljuk azokat az információkat, amelyeket a néprajztudós vagy a történész nyújt, ez végérvényesen minden elméleti konstrukció meghamisításához vezet; mivel csak ők nyújtják a tényeket. Tehát olyan strukturális idealizmus, amely a struktúrákból az emberi közösségek valódi történetén kívül eső tiszta formákat csinálna, nem képzelhető el.

b) Ebből következik, hogy a „struktúra hatóerejéről”, a vele járó okozati összefüggésekről beszélni nem jelenti egymást létrehozó elemek mechanikus játékát, hanem a tényleges viselkedésekre való olyan hivatkozást tételez fel, amelyen keresztül e hatóerő megvalósul. Minden nyelvi átalakulás a beszélő alanyok dolga; de egy fonológiai ellentét megszűnése az egész rendszer átalakulását vonja magával; és ez az átalakulás szükségszerű, ha a nyelvnek még működnie kell, és meg kell felelnie azoknak az igényeknek, amelyek érdekében létrejött. A struktúra itt úgy jelenik meg, mint a valódi tárgy, mivel ez határozza meg a szükséges átalakulásokat; és mégis ezek azoknak a viselkedési is, akik egymásnak közölnek, akik létrehozzák a kívánt változást; és e változás megfelel bizonyos társadalmi szükségleteknek, amelyek kívül esnek a vizsgált rendszeren.

c) De a beszélő öntudatra való semmiféle hivatkozás nem fogja tudni betölteni azt a hiátust, amely a struktúra és annak időszakos megtestesülése között van; az elérendő cél, az irányító szándék elégtelen itt arra, hogy kimerítse ama rendszerek lényegét, amelyek alkalmazásra kerülnek. Két okból is: egyrészt e rendszerek célja más, mint ők maguk: a nyelv a közlést teszi lehetővé; egy vallási rendszer megpróbálja összeegyeztetni az embert és a mindenséget, jogilag megalapozni egy társadalom és környezete közötti csereviszonyokat; ezek a célok azok, amelyeket az alany újra elővesz és kifejleszt magatartásaiban; tehát a számára adott terminusok szintjén helyezkedik el — egy adott noméma lehetővé teszi számára, hogy kifejezze, amit mondani akar, egy bizonyos istenség megfelel szellemi és politikai szükségleteinek — és nem e terminusok közötti viszonyok szintjén. Amikor ez utóbbi magatartás megjelenik, ez másodlagos (ez a helyzet a tudományok esetében) és igen magas kifinomultsági fokot tételez fel, amelyet a kérdéses szimbolikus rendszer elért.

d) És mégis e gyakran különböző szándékokon keresztül — a közlési típusok nem esnek egybe, a vallási szükségletek különböznek — a virtuálisan jelenlevő rend, még akkor is, ha nem ismerik el, megnyilvánul; bizonyos választásokat tesz szükségessé, körülírja az új tartalmakat; egyetlen feltétellel érhető el az a cél, amely irányítja teleológiáját.⁶

⁶ Paradox módon, olyan rendszerben, amely saját magát veszi tárgyául — axiómatika — a viszony fordított. A lehető legkevesebb meghatározás van kifejezetten

A strukturális elemzés tehát abban áll, hogy a hatásoktól eljussunk azokhoz az eszközökhöz, amelyek segítségével ezek a hatások elérhetők. Egy nyelv, egy mítosz, egy vallási rendszer, egy költemény számára tehát a vizsgálati módszer lényegében azonos lesz és egy két bejáratú kép megalkotásához vezet, ahol pontos összefüggés lesz meghatározva eme eszközök és hatásaik között. E kép tudatos vagy öntudatlan jellege többféle tényezőtől függ — a vizsgálat alá vett alkotás természete, aszerint, hogy egyéni vagy kollektív, teljesen különböző helyzet adódik számunkra — a vizsgált szimbolikus rendszer típusa: itt összetalálkoznak előző megjegyzéseink a jel és a jelentett viszonyáról — a rendszer által betöltött funkció stb. . . . A módszertani probléma azonban változatlan marad mindkét esetben.

Elvileg tehát a történelem sohasem végződhet egy olyan általános teóriában, ahol bizonyos — gazdasági, politikai vagy vallási — tényezők minden történés valódi mozgatóerőinek bizonyulnának. Inkább egy sor állandó utalást nyújt nekünk, mivel minden cselekedet beteljesedését és szentesítését egy olyan dologtól várja, amely egy másik regiszterben történik, és amely maga is beletartozik egy különböző kapcsolatokból álló sorozatba, amelyek meghatározzák és körülhatárolják; ami a XVII. században zendülés lett volna, forradalomná válik 1789-ben. Miért? Mert létezik egy olyan nyelv, amely lehetővé teszi a vezetőknek, hogy harcuknak radikális irányt adjanak, hogy harcukat mint a valódi társadalomért való próbálkozást tüntessék fel egy elidegenedett világban. Honnan ered e nyelvezet? Ebben olyan tevékenység kristályosodik, amely éppúgy származik példaadó egyéniségektől, akik vallási, filozófiai, politikai problémákhoz nyúltak, és azokra bizonyos választ adtak, mint olyan csoportoktól, amelyek névtelenül alakították át az adott helyzetet. Ezek a problémák maguk egyúttal az átalakult társadalom „valóságos” jövőjébe torkollnak és a szimbolikus rendszernek belső dialektikájába, amelyen át az ember jelt adott létezéséről. Ezek az utalások tulajdonképpen végtelenek; a mozgásban levő történelmi folyamat egyetlen pillanatában sem lehetséges leleplezni azokat az erőket, amelyek mindig és mindenütt elsők lennének; maga a fogalom is értelmetlen. A kimutatott elsőbbségek mindig egy adott társadalomra, egy fejlődési fázisra vonatkoznak. De nemcsak a tények azok, amelyek szembenállnak az effajta konceptualizációval. Amit kockára teszünk, az annak a lehetősége, hogy elszigeteljünk önmagukban teljesen jelentős hálózatokat vagy eseményeket a történelem szövevényes folyamatában; egy technológiai találmány felforgatja a társadalmi kapcsolatok egész épületét. Ez igaz, de őt magát is „szellemiség” hatja át; az értelem olyan munkája révén jön létre, amely nem gondolható el közgazdasági fogalmakban; nincs tehát „eredet”. Nos, ez egyetlen feltétel alatt normális dolog „okról” beszélni, amely meghatározása szerint is az volna, és amelyhez viszonyíthatnánk egy „hatást”, amelynek a származék-jellege belső sajátosság volna. Az ellentétes esetben egyfajta állandó magyarázatról van szó, amelyben a lények megfelelnek egymásnak a történelmi tárgyak „egyesítő” gyakorlatán túl; az átmeneteknek a történész által napfényre hozott folytonossága korrelatív módon magával hozza a tartalmak különbözőségét, amely kizárja a „cselekvés”-nek azt az abszolút automatizációját, amely az ideológiák marxista elméletének az alapja.

megadva, és mindazok az elvek, amelyeknek e meghatározások közötti kapcsolatok engedelmeskedni kötelesek. A struktúra egyszerre adva van; és a matematikus ennek az aktualizálására törekszik; ez annak a jele, hogy a rendszer maga az ő saját célja.

Ezzel szemben ez az automatizáció lehetőnek látszott számunkra strukturális meghatározásokban: rokonsági rendszerek, közgazdasági kapcsolatok, nyelv, mítoszok, mind elválaszthatók az egésztől és úgy tekinthetők, mint független egészek, amelyek elemeik kombinációja és permutációja törvényeinek engedelmeskednek. De az ilyen elhatárolás a szellem működésének terméke, amely feloldja a szükségszerűség sokféle formáit, azokat a kapcsolatokat, amelyeket a valóság minden része fenntart más területekkel abból a célból, hogy az ő specifikus sajátosságait kifejtse. Az így megalakított különböző modellek közötti összehasonlítás tehát teljesen felfogható, és *a priori* lehetségesnek látszik, hogy egyenlőségi táblázatot készítsünk egyiktől a másikig; viszont semmiféle okozati típusú elsőbbséget nem lehet megállapítani. Hogy az összehasonlított egységek lexikálisak (a tartalomra értve) vagy szintaxikusak (e tartalom szervezési módja), ezek a keresett megfelelések; az ellenkezője különben érthetetlen lenne; egy minta nem hoz létre egy másik mintát. Ez annyira igaz, hogy e rendszerek összességét úgy lehet tekinteni, mint az emberi szellem sajátos tevékenységeinek különböző fokú megvalósítását.⁷

A történelmi-társadalmi anyagnak kétféle olvasata lehetséges, strukturális és történeti; az egyik és a másik ugyanarra a tárgyra irányul, de különbözőképpen bontják fel a valóságot és olyan módszereket alkalmaznak, amelyek nem fedik egymást. Ez olyan ellentét, melyet igyekeztünk körülhatárolni, mivel az ideológiák marxista elemzése magával vonta általánosságában a síkok összezavarását;⁸ valóban a leggyakrabban az ilyen elemzés a valóság strukturális felbontását hozza létre, miközben olyan típusú folytonosságokra támaszkodik, amelyeket a történész hoz napfényre; a jelentések teljességét viszonyítja a tárgyhoz, anélkül mégis, hogy ténylegesen tematizálná az értelemnek ezt a konstitúcióját.

(*Marxisme et structuralisme. Paris, 1964, Payot. 119–121.*)

(*Fordította: Németh Miklós*)

⁷ Ebből látható, mennyire kapcsolódunk nemcsak ahhoz a strukturális elemzéshez, amelyet Claude Lévi-Strauss véd, hanem egy bizonyos számú filozófiai tézishez is, melyeket műveiben kifejtett.

⁸ Mégsem kell szem elől téveszteni, hogy az itt felvetett problémák elvileg mennyire kapcsolódnak a Marx által definiált racionális típushoz. Műve kétségtelenül tartalmazza az ideológiák strukturális elméletének előfeltételeit. A mi történelem-meghatározásunk, erőfeszítésünk, hogy filozófiai valóságában gondoljuk el azt mint értelmet adót, kapcsolódik Marx munkájához, amellyel a filozófia lényegét változtatta meg.

A strukturalista aktivitás

Mi a strukturalizmus? Nem valamilyen iskola, még csak nem is mozgalom (legalábbis még nem az), mert azon alkotók többsége, akiket rendszerint ezzel a szóval hoznak kapcsolatba, egyáltalán nem érzi, hogy akár elméleti, akár harci szolidaritás kapcsolná őket össze egymással. *Struktúra*: csak egy szó ez, egy már régi, manapság igen köznapivá vált (anatómiai és nyelvészeti eredetű) fogalom: minden társadalomtudományi ág igen nagy mértékben igénybe veszi, és a szó alkalmazása nem jellemezhet senkit, hiszen eltérő jelentéssel használják. S a *funkció*, *forma*, *jel* és *jelentés* szavak aligha megfelelőbbek; ezek manapság közhasználatú szavak, amelyekről az ember megkívánja és amelyekkel eléri mindazt, amit akar, többek között, hogy leplezze az ok és okozat régi determinista sémáját. Kétségtelenül vissza kell menni olyan összetartozó párokhoz, mint a *jelölő-jelölt* és *szinkrónia-diakrónia*, hogy közelebb kerüljünk ahhoz, ami a strukturalizmust más gondolkodási módoktól megkülönbözteti. Az elsőhöz azért, mert az a saussure-i eredetű nyelvi modellekre utal, és mert a közgazdaságtan és a nyelvészet a dolgok mai állása szerint a struktúrának ugyanazon tudománya; a másodikhoz, döntőbb módon, mert a történelmi fogalom bizonyos revízióját látszik magában foglalni olyan mértékben, ahogyan a szinkrónia eszméje (noha Saussure-nél ez főleg művelői fogalom) elfogadtatja az idő egy bizonyos rögzítését, és amilyen mértékben a diakrónia eszméje a történelmi folyamatot mint a formák tiszta egymásutánját igyekszik képviselni. Ez utóbbi összetartozó pár annál is inkább megkülönböztető, mivel jól látható, hogy a strukturalizmussal szembeni alapvető ellenállás manapság marxista eredetű, és hogy ez a történelmi (és nem pedig a struktúra) fogalom körül játszódik le. Akárhogy áll is a dolog, valószínűleg a *jelentés*-fogalomkör szavainak határozott alkalmazása az (és nem magának a szónak használata, mely paradox módon egyáltalán nem megkülönböztető), amelyben látnunk kell végső soron a strukturalizmus szóbeli jelét: figyeljék meg, ki alkalmazza a *jelölő* és *jelölt*, *szinkrónia* és *diakrónia* jelentéspárokat, és felfedezik a strukturalista látásmódot.

Ez érvényes az intellektuális metalingvisztikára is, amely kifejezetten módszertani fogalmakat használ. De a strukturalizmus se nem iskola, se nem mozgalom, nincs értelme, hogy *a priori* leegyszerűsítsük, még fenntartással sem, a tudományos gondolatra, és többet ér, ha a reflexív nyelvtől eltérő szinten kísérreljük meg pontosabb leírását (ha ugyan nem definícióját) adni. Feltételezhetjük valóban, hogy vannak írók, festők, zenészek, akiknek a szemében a struktúra *gyakorlati alkalmazása* (és nem csupán annak elve) egy megkülönböztető kísérletre emlékeztet, és hogy bizonyos analitikusokat és alkotókat egyaránt *strukturális embereknek* nevezhetnénk, akiket nem eszméik

vagy beszédmódjuk, hanem képzeletük vagy még inkább *képzetük* jellemez, vagyis azon mód, ahogyan gondolatban látják a struktúrát.

Azt mondják majd azonnal, hogy *minden* használójához viszonyítva a strukturalizmus lényegénél fogva *aktivitás*, vagyis egy bizonyos számú szellemi művelet szabályszerű egymásutánja: beszélhetnénk strukturalista aktivitásról, mint ahogyan beszéltek szürrealista aktivitásról (egyébként talán a szürrealizmus hozta létre az első strukturális irodalmi kísérletet, erre egyszer vissza kell majd térni). De mielőtt megnézzük, melyek ezek a műveletek, pár szóval érinteni kell céljukat.

Minden strukturalista aktivitás célja, legyen az elmélkedő vagy költőies, az, hogy oly módon, rekonstruáljon egy „tárgyat”, hogy e rekonstrukcióban kifejezésre juttassa e tárgy működési szabályait („funkcióit”). A struktúra tehát lényegében *látszata* a tárgynak, de irányított, érdekelt látszata, mivel az utánzott tárgy olyasvalamit mutat meg, ami láthatatlan, vagy ha tetszik, felfoghatatlan maradt a természeti tárgyban. A strukturális ember a valóságot ragadja meg, részeire bontja, azután újra összeállítja ez látszatra csekélység (amire egyesek azt mondják, hogy a strukturalista művelet „jelentéktelen, érdektelen, haszontalan stb.”). Mégis, egy másik szempontból, ez a csekélység döntő; mert a strukturalista aktivitás két tárgya vagy két ideje között valami *új* jön létre, és ez az új semmivel sem kevesebb, mint az általános érzékfeletti: a jelkép, a tárgyhöz hozzáadott értelem, és ennek a hozzáadásnak antropológiai értéke van, annyiban, hogy maga az ember, az ember története, helyzete, szabadsága és ellenállása az, amit a természet szembeállít szellemével.

Látható tehát, miért kell strukturalista aktivitásról beszélni: az alkotás vagy az elmélkedés itt nem a világ eredeti „impressziója”, hanem egy világ valódi újjáalkotása, amely az elsőhöz hasonlít, nem azért, hogy azt másolja, hanem hogy érthetővé tegye. Ezért azt mondhatjuk, hogy a strukturalizmus lényegében imitációs aktivitás és tulajdonképpen nincs semmiféle *gyakorlati* különbség a tudományos strukturalizmus és az irodalom, általában a művészet között: egyik sem a szubsztanciák (miként a realistának nevezett művészetben), hanem a funkciók analógiájára (amit Lévi-Strauss homológiának mond) alapozott *mimesis* birodalmába tartozik. Amikor Trubetzkoy a variációk rendszerének formájában rekonstruálja a fonetikai „tárgyat”, amikor Georges Dumézil egy funkcionális mitológiát dolgoz ki, amikor Propp megszerkeszt egy népmesét, amelyik az összes szláv mesék strukturálásából származik, amiket előzőleg részeikre bontott, amikor Claude Lévi-Strauss felismeri a totemikus képzet homológiás funkcióját, G.-G. Granger a közgazdasági gondolkodás formális szabályait, vagy J.-C. Gardin a prehisztorikus bronzszobrok találó vonásait, amikor J.-P. Richard megkülönböztető rezgéseire bontja fel a Mallarmé-i költeményt, semmi mást nem tesznek, mint amit Mondrian, Boulez vagy Butor tesz, amikor felépít egy bizonyos tárgyat, amit majd *kompozíciónak* fogunk nevezni, bizonyos egységek szabályszerű megnyilvánulásán és ezen egységek bizonyos asszociációin keresztül. Hogy az első, a jelképi aktivitásnak alávettett tárgyat a világ már eleve adott formában nyújtja-e (a strukturális analízis esetében, amely egy nyelvre, egy társadalomra vagy egy műre irányul), vagy még szétszórt formában (a strukturális „kompozíció” esetében), hogy ez az első tárgy a társadalmi valóságból vagy a képzelt valóságból van-e kiemelve, ez kevésbé érdekes: nem az utánzott tárgy természete határozza meg a művészetet (minden realizmusnak mégis makacs előítélete ez), hanem az, amit az ember tesz hozzá, amikor azt rekonstruálja: a technika minden alko-

tásnak a léte. Tehát olyan mértékben, ahogyan a strukturalista aktivitás céljai szétszakíthatatlanul össze vannak kapcsolva egy bizonyos technikával, különbözik a strukturalizmus más alkotási vagy elemzési módoktól: az ember újra összeállítja a tárgyat *azért, hogy* a funkciókat láthatóvá tegye és — ha lehet így mondani — ezen az úton jön létre a mű; ezért kell beszélni strukturalista aktivitásról inkább, mint strukturalista műről.

A strukturalista aktivitással két tipikus művelet jár együtt: szétdarabolás és elrendezés. Szétdarabolni az első tárgyat, azt, amelyik a jelképi aktivitásban adva van, annyi, mint megtalálni benne a mozgékony részeket, amelyeknek differenciális helyzete bizonyos értelmet szül; a részletnek nincs önmagában értelme, de ugyanakkor olyan, hogy a külső alakjában alkalmazott legkisebb változás az egység megváltozását idézi elő; Mondrian *négyszögei*, Pousseur egy *sorozata*, Butor *Mobile*-jének egy strófája, a „mythème” Lévi-Straussnál, a hang a fonológusoknál, a „téma” az irodalomkritikusnál; mindezen egységek (bármilyen is belső struktúrájuk és terjedelmük, esetek szerint igen különböző) csak határaik által bírnak jelentéshordozó léttel: azon határok által, amelyek őket elválasztják a beszéd többi aktuális egységeitől (de ez itt elrendezési probléma), és azok is, amelyek megkülönböztetik őket más virtuális egységektől, amelyekkel bizonyos osztályt képeznek (amit a nyelvészek *paradigmának* neveznek). Ez a paradigmafogalom lényegbevágónak látszik ahhoz, hogy megértsük, mi is a strukturalista vízió: a paradigma egyike a lehető legjobban elhatárolt tárgyi (egységi) tartalékoknak, amelyekre kívül az ember irányítja a tárgyat vagy az egységet egy megidéző aktus segítségével, amit aktuális jelentéssel akar felruházni. Ami a paradigmatis tárgyat jellemzi, az az, hogy osztályának többi tárgyaihoz viszonyítva bizonyos kapcsolati és különbözőségi viszonyban van: ugyanazon paradigma két egysége kell, hogy némileg hasonlítson egymáshoz, *azért, hogy* a különbség, mely elválasztja őket, egy zajos megnyilvánulás bizonyossága legyen: kell, hogy az *s* és a *z* ugyanakkor közös vonással bírjanak (a dentalitás) és megkülönböztető vonással (a zöngéesség léte vagy hiánya), hogy a francia nyelvben ne tulajdonítsuk ugyanazt az értelmet a *poisson*-nak és a *poison*-nak; kell, hogy Mondrian *négyszögei* szög-formájuk által hasonlóak legyenek és ugyanakkor eltérőek méretük és színük révén; kell, hogy az amerikai gépkocsik (Butor *Mobile*-jében) szüntelenül ugyanolyan módon legyenek vizsgálva, de ugyanakkor mindannyiszor különbözzenek márkájuk és színük által; kell, hogy az Oidiposz-mítosz epizódjai (Lévi-Strauss elemzésében) egyszerre azonosak és különbözők legyenek, *azért, hogy* e nyelvek és e művek felfoghatók legyenek. A szétvágás művelete így a jelkép első szétszórt állapotát eredményezi, de a struktúra egységei semmiképpen sem zűrzavarosak: mielőtt szét lennének bontva és körülzárva a kompozíció tartalmában, mindegyikük az ő sajátos virtuális tartalékával egy értelmes organizmust alkot, amely alá van vetve a legfőbb mozgató elvnek: a legkisebb különbség elvének.

A strukturális embernek meg kell találnia a vizsgált egységek asszociációs szabályait: ez az elrendezési aktivitás, mely a hívó aktivitást követi. A művészetek és beszédek szintaxisa, tudjuk, rendkívül változatos; de amit az ember minden strukturális szándékú műben megtalál, az az, hogy kényszerítő szabályoknak engedelmessé válnak, olyanoknak, amelyeknek a helytelenül kifogásolt formalizmusa sokkal kevésbé lényeges, mint a stabilitása; mert ami a látzati aktivitás e második stádiumában játszódik le, az egyfajta harc a véletlen ellen; ezért van az, hogy az egységek visszatérési kényszerűségeinek

majdnem demiurgoszi értékük van: a mű az egységek és az egység-asszociációk szabályos visszatérése révén tűnik megszerkesztettnek, vagyis értelemmel ellátottnak; a nyelvészek *formáknak* nevezik ezen kombinációs szabályokat, és nagyon is érdekükben állna megőrizni egy túlságosan elhasznált szónak ezt a pontos alkalmazását: a forma, mondták, az, ami lehetővé teszi, hogy az egységek összefüggései ne úgy jelenjenek meg, mint a véletlen tiszta következménye: a műalkotás az, amit az ember a véletlentől ragad el. Ez talán lehetővé teszi, hogy megértsük egyrészt, hogy az úgynevezett non-figuratív alkotások miért állnak mégis a művészi alkotások legmagasabb pontján, az emberi gondolat ugyanis nem ágyazódik be a másolatok és minták analógiájába, hanem az összetételek szabályosságába, és másrészt, hogy miért éppen ugyanezek a művek tűnnek fel véletlenszerűeknek és ezáltal még haszontalanoknak is azok előtt, akik egyetlen *formát* sem fednek fel benne.

Az így felépített látszat-kép nem úgy adja vissza a világot, ahogyan fölfogta, és a strukturalizmus fontossága ebben van. Először, a tárgynak egy új kategóriáját juttatja kifejezésre, amelyik sem nem a valóságos, sem nem a racionális, hanem a *funkcionális*, egyesítve így egy teljes tudományos komplexumot, amelyik most van kifejlődőben az információra vonatkozó kutatásokban. Azután, és főképpen, megvilágítja azt a tisztán emberi eljárást, amely által az emberek értelmet adnak a dolgoknak. Újdonság ez? Bizonyos mértékig igen, a világ sohasem szűnt meg az értelmét keresni az adott és az általa alkotott dolgoknak; az újdonság egy gondolat (vagy egy „poétika”), amelyik nem annyira arra törekszik, hogy teljes értelmeket rendeljen az általa felfedezett tárgyakhoz, hanem inkább arra, hogy megtudja, hogyan lehetséges az értelmezés, milyen áron és milyen utakon. Végsőként azt lehetne mondani, hogy a strukturalizmus tárgya nem a bizonyos értelemekkel gazdagon ellátott ember, hanem az értelem-alkotó ember, mintha egyáltalán nem az értelemek tartalma merítette volna ki az emberiség szemantikai céljait, hanem a pusztá cselekedet, amelyen át ezek a történelmileg változó, esetleges értelemek létrejöttek. *Homo significans*: ez lenne a strukturális kutatás új embere.

Hegel állítása szerint a régi görög ember a természet *természetességétől* döbönt meg. Szüntelenül figyelte, vallatta a források, hegyek, erdők, viharok értelmét; anélkül, hogy tudta volna, mit mondanak neki név szerint ezek a tárgyak, a növényvilág és kozmikus világ rendjében az értelem roppant borzongását fogta fel, amelynek egy isten nevéet adta: Pán-ét. Azóta megváltozott a természet, társadalmivá vált: mindaz, ami adva van az ember számára, *már* emberi, az erdőig és a folyamig, amelyeken átmegyünk, amikor utazunk. De e társadalmi természet előtt, ami egész egyszerűen a kultúra, a strukturális ember nem különbözik a régi görögtől: ő is figyel a kultúra természetét, és szüntelenül észreveszi benne (nem annyira a stabil, befejezett, „valódi” értelemeket, mint) egy óriási gépezet remegését, amely nem más, mint az emberiség, amely azzal van elfoglalva, hogy fáradhatatlanul munkálkodik az értelem teremtésén, amely nélkül nem lenne többé emberi. És mivel az értelemnek ez a teremtése az ő szemében lényegesebb, mint maguk az értelemek, mivel a funkció kiterjed a művekre, a strukturalizmus aktivitássá teszi önmagát és ugyanabba az azonosságba utalja a mű gyakorlatát és a művet magát: a szériális zenei kompozíció vagy Lévi-Strauss analízise csak annyiban tárgyak, amennyiben megcsinálták őket: jelenlegi létük múltbeli aktusuk: vannak, *mert megcsinálták őket*; a művész, az elemző, újra végigcsinálja az értelem útját, azt ki sem kell jelölni: funkciója, hogy Hegel példáját vegyük újra elő, a

manteia; mint az antik jós, *megmondja* az értelem helyét, de nem nevezi azt meg. És ez azért van, mert az irodalom, sajátos módon jóslatszerű, mert egyszerre érthető és kérdező, beszélő és hallgató, elkötelezett a világban, az értelem útja által, amit újra végigjár vele, de meg van fosztva az esetleges értelmektől, amiket a világ kimunkál: válasz annak, aki elfogyasztja, és mégis szüntelen kérdés a természethez, válasz, amelyik kérdez, kérdés, amelyik felel.

Hogyan fogadhatná hát el a strukturális ember az irrealizmus vádját, amelyet olykor nekiszegeznek? A formák nincsenek-e a világban? A formák nem felelősek-e? Ami forradalmi volt Brechtben, az valójában a marxizmus volt? Nem inkább az az elhatározás, hogy összekapcsolja a marxizmussal a színpadon a reflektor helyét vagy egy ruha kopását? A strukturalizmus nem vonja ki a világból a történelmet: arra törekszik, hogy ne csupán a tartalmakat kapcsolja hozzá (ezt ezerszer megtette), hanem a formákat is, ne csak az anyagit, hanem az értelmet is, ne csak az ideológiát, hanem az esztétikát is. És éppen azért, mert minden gondolat a történeti értelemről részvétel is ebben az értelemben, kétségtelenül, kevésbé lényeges a strukturális embernek, hogy fennmaradjon: tudja, hogy a strukturalizmus maga is a világ egy bizonyos *formája*, amely a világgal együtt meg fog változni, és ahogyan tapasztalja jogosultságát (ha nem igazságát) arra a képességére, hogy új módon beszélje a világ régi nyelveit, éppenúgy tudja, hogy ahhoz, hogy feladata véget érjen, elegendő lesz az, hogy a történelemből egy új nyelv emelkedjék ki, amely őt beszéli el.

(*Essais critiques. Paris, 1964, Éd. du Seuil. 213–220. p.*)

(*Fordította: Jávori Jenő*)

VARGA LÁSZLÓ

Egy regény-elmélet tanulságai

A mai polgári irodalomtudomány legfeltűnőbb jelenségei közé tartozik azoknak a kutatóknak a munkája, akik a hagyományos irodalomszemlélet átalakítását tekintik feladatuknak. A társadalmi fejlődés olyan mélyreható változást okozott a megszokott értékrendszerben; a kortárs irodalom annyi új, az eddigi módszerekkel megoldhatatlan problémát vetett fel, hogy elkerülhetetlenné vált az önmagát túlélő, elavult szemléletmód felülvizsgálása.

Jelentős szerepe van ebben a marxizmus hatásának is, amely szemléletmódjának megváltoztatására serkenti, vitára kényszeríti a polgári irodalomtudományt. Az utóbbi években alakult ki és egyre bővül azoknak az íróknak, tudósoknak a köre, akik elméleteikben, kutatásaikban mind nagyobb szerepet juttatnak a marxista tételeknek és módszereknek. Sajátos jelenség ez; róluk szólva nem beszélhetünk marxistákról, leglényegesebb elemeiben rendszerük és módszerük is nem-marxista, de feltétlenül észre kell vennünk és jelentőségének megfelelően értékelnünk mindazt, amit átvettek a marxizmusból. Közülük való, és elemző, újraértékelő munkájukból jelentős részt vallhat magáénak Lucien Goldmann francia irodalomszociológus, aki az utóbbi években folytatott regényszociológiai kutatásaival méltán keltett nemzetközi érdeklődést, s váltott ki széles körű vitát.¹ 1961-től kezdve a brüsszeli Szabadegyetem Szociológiai Intézetében dolgozott az irodalomszociológiai csoport vezetőjeként, s az eddig közzétett tanulmányaiból² egy átfogó regényszociológiai rendszer főbb vonásait már megismerhettük. Egyes eredményei pedig a szűkebb szakmai kérdéseken túllépve egy művészet- és társadalomszemlélet átalakulásának bizonyítékait jelentik, tanulságos példaként a polgári irodalomtudomány már említett, új jelenségeire.

Kutatásaiból levont következtetései szerint a *klasszikus regény-struktúra és az árutermelő társadalom cserekereskedelmi struktúrája között tudományos módszerekkel ellenőrizhető azonosság van, s a két struktúra későbbi fejlődése is mutat párhuzamosságot.*

Goldmann szerint ezt az azonosságot igazolja a használati érték, a csereérték és a klasszikus regény érték kategóriáinak összehasonlítása. Az árutermelő társadalomban a termelt javakat nem konkrét minőségük, használati értékük határozza meg, hanem a termelési mód jellemzője, a csereérték. A gazdasági életben így a minőségi kapcsolatok helyébe a pusztán mennyiségi viszony lép, s ez válik uralkodóvá az emberek egymás közötti érintkezésében is. A használati érték tehát — a csereérték közvetítésével —

¹ A korábbi munkái közül legjelentősebbek: *La communauté humaine et l'Univers chez Kant*. Presses Universitaires de France, 1948.; — *Sciences humaines et Philosophie*. Presses Universitaires de France, 1952.; — *Le dieu caché*. Gallimard, 1955. — Ez utóbbi művében a filozófiai és irodalmi alkotások átfogó módszerét dolgozza ki és alkalmazza a pascali „Gondolatok” és a Racine-i színház világára.

² *Pour une sociologie du roman*. Gallimard, 1964.; — *Les deux avant-gardes Média-tions*, 1961. 4.; — *Le problème du mal*. Média-tions, 1961. 3.

látszólag elveszti hatóerejét, s ezzel együtt az emberek közötti viszony dologi formát ölt, elrejtí lényegét: azt, hogy emberi kapcsolat.

A klasszikus regény világának valódi érték kategóriái — mondja Goldmann — a használati érték szerepéhez hasonlóan elveszítik vitathatatlan, nyilvánvaló igazságukat, csak a felszín alatt hatnak.³

Tehát „a klasszikus regény az árutermelésből született individualista társadalom mindennapi életének irodalmi sikra helyezése. Kétségtelen azonosság állapítható meg a regény irodalmi formája . . . és az emberek mindennapi kapcsolatai között, a tulajdonformákkal általában, és ezt kiterjesztve az emberek egymással való viszonyára az árutermelő társadalomban”.⁴

Ebben a megfogalmazásban tulajdonképpen már egyetlen struktúráról van szó, amelynek két megjelenési formáját írja le a gazdasági-társadalmi életben, illetve a regény műfajában.

Ennek az elméletnek az újdonságát abban látja Goldmann, hogy míg szerinte az összes hagyományos szociológiai iskola (ide sorolja a marxizmust is) kizárólag a „kollektív tudat” közvetítő láncán keresztül vélte lehetségesnek a társadalmi-gazdasági élet hatását az irodalmi műre, addig az új modell feleslegessé teszi ezt a közvetítést. A „kollektív tudatnak” marxista kategóriaként való szerepeltetését nyilvánvalóan az magyarázza, hogy Plehanov „osztálytudat” fogalmát vagy a fiatal Lukács György elméletét (*Történelem és osztálytudat*, 1923!) és a marxista osztályfogalmat keveri össze. Ezt bizonyítják egyébként azok a fejtegetései is, amelyekben a mai nyugati társadalmakat vizsgálva a proletariátus szerepéről ír. Ezek szerint a valóság megőáfolja azokat a nézeteket, amelyek a munkásosztályban forradalmi erőt, s egy új kultúra leendő építőjét látták; mert az beépült a kapitalista társadalom szerkezetébe, nem akarja megváltoztatni, de azt fenntartva előnyösebb helyet akar szerezni — a társadalmon belül. Ezért a hagyományos osztályszerkezet megváltozott, helyét a társadalmi csoportok vették át, az osztálynál szűkebb kategóriák.

Itt Goldmann a ma oly divatos mikroszociológiák mintájára építi rendszerét, és éppúgy, mint azok, nem képes átfogni a társadalmi mozgások egészét, meglátni igazi törvényeiket. Az általa vizsgált jelenségek sora gyakorlatilag sohasem lépi túl valamely társadalmi réteg nagyságrendjét, s ebből kiindulva nem ismeri el nagyobb kategóriák létezését, illetve reális hatását.

De ez a szemléleti torzulás nem gátolja meg abban, hogy felismerje a marxi elidegenedés-elmélet jelentőségét, sőt, a mai polgári társadalom és gondolkodás elemzésekor nélkülözhetetlen értékűnek tartja. A klasszikus regény struktúrájának azonosságát bizonyítva éppen az elidegenedés általános érvényesülésének tényéből indul ki. E modell működését alapvetően négy tényező határozza meg:

a) A *közvetítés* kategóriájának megjelenése a polgári társadalom tagjainak gondolkodásában (a csereérték közvetítő jellege a használati érték helyett). És egyre nagyobb szerepet kap a hamis tudat kialakításában, a közvetítő érték abszolút értékévé válik, s a közvetített (használati) érték teljesen eltűnik — egyszerűbben fogalmazva, a pénz fetiszizálása lehetetlenné teszi a valós értékrendszer kialakítását.

b) Az általános folyamat ellenére a társadalom bizonyos, csekély számú tagja (Goldmann *problematicus* egyéneknek nevezi őket, mert lényegileg eltérnek a nagy többség magatartásformáitól) gondolkodásában és magatartásában változatlanul az igazi értékek felé törekszik, bár teljesen ők sem vonhatják ki magukat a körülöttük élő, változó világ törvényei alól. Közülük elsősorban az alkotókat: művészeket, írókat, filozó-

³ Kutatásainak ezt a szakaszát Goldmann LUKÁCS GYÖRGY: A regény elmélete és RENÉ GIRARD: Mensonge romantique et vérité romanesque elemzése alapján végezte.

⁴ Pour une sociologie du roman, 24.

fusokat, teológusokat említi, akiknek irányító eszméje az általuk létrehozott művek valódi értéke.

c) Mivel egyetlen jelentős mű sem jöhet létre kizárólag egyéni gondolkodás és gyakorlati tapasztalat eredményeként, társadalmi hatások nélkül, a regény műfaja is csak azért születhetett meg, mert létezett egy meg nem fogalmazott, de erős érzelmi elégedetlenség, az igazi értékek keresésének vágya. Ez létrejöhett a társadalom egészében, vagy egyedül a társadalom középső rétegeiben, ahonnan a legtöbb regényíró származik.

d) Végezetül az árutermelő társadalomban kialakult olyan értékeknek a rendszere, amelyek általános érvényűvé váltak. A polgári individualizmus értékfogalmai ezek, a szabadság, egyenlőség, testvériség, emberi jogok, a személyiség kifejlődése stb. Az individualizmus értékrendszerének kialakulásától kezdve a regény jellemző vonása lett az egyéni életút ábrázolása. Elsősorban a társadalom „problematikus” tagjai váltak regényalakokká, ami természetes is, mert bennük testesült meg az individualizmus rendszerének alapvető ellentmondása. Az általános érvényűnek elismert értékek felé törekedve léptenyomon beleütköztek azokba az áthatolhatatlan akadályokba, amelyeket éppen az ezeket az értékeket kitermelő és valló társadalom állított fel. Így a polgári, individualista regényhős helyzeténél fogva meghatározó alakja lett ennek az irodalmi műfajnak: életének leírása pedig a polgári társadalom fejlődésrajzához adott minden vonásában jellemző keretet.

Goldmann irodalomszociológiai elmélete, amely kutatásainak irányát tekintve bevezető jellegű további, széles körű vizsgálódásaihoz, már e csupán összefoglaló, vázlatos ismertetés alapján is több, egymáshoz kapcsolódó kérdést vet fel. Kétségtelen érdeme az, hogy a művek elemzésekor, létrejöttük okainak felderítésére határozottan szembeáll azokkal az irányzatokkal, amelyek vizsgálataik körét az alkotó személyére, lelki adottságaira szűkítik le. Ugyanakkor nem nélkülöz bizonyos merevséget sem az általa leírt struktúra, s a meghatározó tényezők szerepének értékelésével vitára készlet. Megállapítja a társadalom elidegenedési folyamatával szembehelyezkedő *egyének* létezését, de egyszerű kijelentésnél nem megy tovább. Nem tartja szükségesnek megokolni, hogy miért jött létre ez a jelenség, s főleg: miért éppen a társadalomnak ezek a tagjai, s nem mások, térnek el az uralkodó magatartásformától. Az alkotók helyzete termékeikkel, műveikkel kapcsolatban nem tartalmaz elegendő indokolást, különben is az említetteknek csak egy része sorolható az alkotók, művészek közé.

Még fokozottabban jelentkezik ez a hiányérzet akkor, amikor a társadalmi elégedetlenségről, a társadalom egészének vagy a „középrétegek” az igazi értékek felé vágyódásáról ír. Különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a valós emberi értékek így kialakult igényét tekinti a „problematikus egyének” magatartásának eredőjéül. Ezt a támadási felületet ő is észreveszi, amit figyelmet érdemlően bizonyít két, lényegében azonos tartalmú, de két év különbséggel megjelent tanulmánya.⁵ A korábban megjelent munkájában a műalkotások létrejöttének igazi okát abban látja (a polgári társadalom keretein belül), hogy az elidegenedés annyira ellentétes az *ember* biológiai és pszichológiai tulajdonságaival, hogy szükségszerűen kiváltja azt az elégedetlenséget és ellenkezést, ami a regény-műfaj társadalmi hátterét adja. Tehát az általános emberi természet feltételezett biológiai tulajdonsága ez, társadalmilag meg nem határozható. A későbbi változatban már igyekszik feloldani azt az ellentmondást, amit e megállapítás saját gondolati rendszerével szemben is jelent: „A későbbiek során azonban úgy tűnt, hogy ez egy ellenőrizhetetlen, *a priori* feltételezés volt: olyan biológiai természet feltételezése, amelynek külső megnyilvánulási formáit, természetét nem változtatja meg a társadalom,¹

⁵ Marx, Lukács, Girard et la sociologie du roman. Médiations, 1961. 2.; — Introduction à une sociologie du roman. Revue de l'Institut de Sociologie de Bruxelles, 1963. 2. és Pour une sociologie du roman. Gallimard, 1964.

valóság. De lehetséges az is, hogy az elidegenedéssel szembeni, akár érzelmi ellenállás bizonyos különleges társadalmi rétegek jellemzője legyen, amelyeket a konkrét kutatómunkának kell majd meghatározni.”

A feltételes módnál tovább itt sem jutott, pedig a „konkrét kutatómunka” megnyugtató eredményt hozhatott volna. Azoknak a ténylegesen ható társadalmi erőeknek a felfedezését, amelyeknek osztályérdeke az elidegenedés struktúráját, kiváltó okaival, létrehozó társadalmával együtt megszüntetni.

Érdemes azonban követnünk Goldmann gondolatmenetét, amellyel regény-elméletét igazolja, megvizsgálva a műfaj fejlődésének XX. századi szakaszát: „Ezt a feltételezett sémát igazolja többek között az a tény, hogy amikor négy összetevőjének egyikét, az individualizmust a gazdasági élet változása és a szabadkereskedelmet felváltó monopóliumok és kartellek megszüntették (ez a változás a XIX. század végén kezdődött, de fordulópontját a legtöbb közgazdász 1900 és 1910 közé helyezi), hasonló változást figyelhetünk meg a regény műfajában, amely a hős, az individualista személyiség fokozatos eltűnéséhez vezetett.”⁶

*E fejlődésnek két fő szakaszát különbözteti meg. Az első átmeneti jellegű a két regényforma között. A szabad kereskedelem gazdasági és társadalom-struktúrájával megegyező, az individualizmus általánosan elismert értékein alapuló regény már elvesztette talaját, érvényességét. Az individualista hős életútjának követése — ami e regénytípusra jellemző — már nem adhat választ a kor lényeges kérdéseire, esetleges, anekdotikus értékű történet lehet csupán. De még nem alakultak ki véglegesen a személyiség eltűnését bemutató „hős nélküli” regény társadalmi és kulturális feltételei. A kor alapvető filozófiai és irodalmi problémája: az egyéniség újraértékelése az értékek általános válságában. Mivel a magánélet bemutatása már elégtelen, a regényírók — hogy hőseik sorsának jelentőségét visszaadhassák — a társadalmi és a történelmi összefüggések vizsgálatát helyezték írásaik középpontjába. Így került előtérbe a cselekvő ember típusa, utolsó kísérletként a jelentőségét elvesztő személyiség megmentésére. (Goldmann elsősorban Malraux regényeit, a *Hódúókat*, az *Emberi sorsot* tartja ilyennek.)*

A második szakasz fejlődése még nem zárult le; a hiábavalónak bizonyult személyiség-mentő kísérletek helyett élénk tárja a hagyományos társadalmi keretek széthullását, az értékek tartalom-vesztését. Ennek az útnak következetes végigjárása az ember mint lényeges érték, tehát mint a regény világának alkotóeleme, megszűnéséhez vezet. Az ember helyét a tárgyak foglalják el egyre határozottabban kialakuló struktúrájukkal, önálló világukkal. (Kafkától a francia új regényig terjed ez a vonal.)

E korszak elemzésével azokat a társadalmi változásokat vizsgálja meg legelőször, amelyek szükségszerűvé tették az új regény-struktúra létrejöttét. Döntő jelentőségűnek tartja az *emberi kapcsolatok eltárgyasodását*, az egyén lényeges szerepének teljes megszűnését a gazdasági életben s a társadalom egészében. A kapitalista termelési mód lehetlenné teszi olyan irányító rendszer létrejöttét, amely tudatosan szabályozhatná a termelés és az elosztás menetét valamely társadalmi egység keretén belül.

Ennek a társadalmi-gazdasági jelenségnek az okát kutatva Goldmann arra a megállapításra jutott, hogy létrejötté szükségszerűen következik a technikai fejlődésből, s az ember lényegi tulajdonságaitól megfosztja a tárgyak — köztük saját termékei, a gépek — által létrehozott új, egyedül valóságos értékű világ. Véleményének alátámasztására említi, hogy a technika és a természettudományok, főleg a fizika, közömbösek erkölcsi kérdésekkel szemben, a teljes pusztulást vagy az általános jólétet is hozhatják.

⁶ I. m. 32.

⁷ I. m. 32—33.

Goldmann, sok nyugati tudóshoz, filozófushoz és művészhez hasonlóan, a technikai fejlődést teszi felelőssé azokért a világjelenségekért, amelyeket a mai kapitalista társadalomban tapasztal. Az általa eltárgyasodásként leírt folyamat tulajdonképpen az árufetisizmus. Lényegében ugyanaz a félelem és tanácstalanság mutatkozik itt meg, mint ami a múlt század második felének jellemző vonása volt. A megszokott és egyedül érvényesnek hitt tudományos világvélemény számos eleme megdőlt, s az új eredmények reális figyelembevétele helyett sokan misztikus magyarázatokat kerestek; az anyagi világ, az emberi fejlődés tagadását vallották. Goldmann akarata ellenére is fetisizálja a technikát és a tudományokat, elfelejti, hogy az ember — többek között éppen a természettudományok művelője — határozza meg az eredmények hasznosításának irányát, egyáltalán nem erkölcsi közömbösséggel.

A nyugati kapitalista társadalmak elidegenedés által uralt két utolsó történelmi szakaszát Goldmann a modern regény fejlődésében is korszakhatárnak tartja. Az első világháború kezdetétől 1945-ig tartó periódus — tehát a kapitalizmusból az imperializmusba vezető út, a trösztök, monopóliumok és a fináncőke uralma — a regény-műfajtörténetében a személyiség eltűnésének jegyében zajlott le. Ide sorolja Joyce, Kafka, Musil műveit mint annak bizonyítékát, hogy az emberi értékek jelentősége fokozatosan csökken, s vele párhuzamosan kialakul a tárgyak világának önálló struktúrája. A francia iradalomból Sartre *Csőmőre* és Camus *Közönye* szerepel itt s különösen Nathalie Sarraute (*Tropizmusok, Egy ismeretlen arcképe*, de még az 1959-ben megjelent *Planetarium* is), akit e regénytípus legkövetkezetesebb képviselőjének tart.

Amennyire egyoldalú volt e kor gazdasági-társadalmi változásairól adott képe, annyira jellemző ez a névsor is. Véglegesnek, megváltozhatatlannak tekinti az elemberteledés folyamatát, hiú erőlködésnek tartja vele szembefordulni. Így minden olyan alkotást, amely az emberi munka és gondolkodás eredményességébe vetett hittel íródott — mint a társadalmi tényeknek meg nem felelő, korszerűtlen művet —, lényegében komoly jelentőség nélkülinek ítéli.

Erre a sorsra jut tehát nemcsak Thomas Mann, Aragon, de Gide és Roger Martin du Gard is többek között, ami Joyce vagy Kafka minden értékének elismerése mellett is elfogadhatatlanná teszi ezt a korszerűség-fogalmat.

Az 1945 utáni időszak történelmi és társadalmi változásait Goldmann szerint következetesen csak Alain Robbe-Grillet regényírói működése tükrözi. A tárgyak önálló világának kialakulása ez, sajátos struktúrájával, törvényeivel, amelyekkel szemben az ember már elveszítette minden reális létezését; az egyén éppúgy, mint bármely közösség. Az a határozottság és egyértelműség, amellyel Goldmann előtérbe helyezi Robbe-Grillet regényírói módszerét, szükségessé teszi, hogy közelebbről is megvizsgáljuk azt a képet, amit a francia „új regény” e sokat vitatott képviselőjéről ad. Nem kevesebbről van ugyanis szó, mint arról, hogy társadalomrajzának és egész regényszociológiai elméletének legfőbb jelenkori igazolását látja benne.

Az alapvető különbség, ami Robbe-Grillet-t elválasztja minden más regényírótól, Goldmann szerint az, hogy illúziók nélkül tudomásul vette a mai nyugati társadalom „eltárgyasodott” jellegét, s műveiben ábrázolni is tudja ezt. Nem csupán azt vette észre, hogy a személyiség szerepének megszűnése befejezett tény, de azt is, hogy helyette már kialakult és állandósult a tárgyak önálló struktúrája, amely teljesen független az embertől. Mert a klasszikus regényformában — folytatja érvelését Goldmann — az író csak azért mutatott be tárgyakat, mert általuk az emberi érzelmeket, magatartásokat akarta jellemezni. De ami érvényes volt arra a korra, amelyben az emberi kapcsolatok és értékek még valóban a lényegét fejezték ki, torzává válik ma a gyökeresen megváltozott társadalmi-gazdasági viszonyok között. Robbe-Grillet-n kívül még e változásokat leginkább érző írók is csupán a személyiség felbomlását írták le, s ezzel párhuzamosan a tárgyak szere-

pének növekedését, de mindig az *emberre* vonatkoztatva. A közülük legtovább eljutott íróként bemutatva elemzi Nathalie Sarraute módszerét. Az író nő szokatlan részletességgel tárgyalja az embert körülvevő tárgyak elrendezését, formáit, de egy pillanatig sem foglalkozik velük mint önálló struktúrával — tehát a *tárgy — ember kapcsolat* lényege ugyanaz, mint a kalasszikus regénynél.

Velük szemben éppen ennek a kapcsolatnak teljes megváltozása jellemzi Robbe-Grillet világát, s ez teszi megkülönböztetett jelentőségűvé.

Az „új regény”-ről s benne Robbe-Grillet szerepéről számtalan tanulmány jelent már meg. A lelkendező elfogadástól a szenvedélyes elutasításig minden vélemény megtalálható közöttük, de abban mind megegyeznek, hogy elsősorban a regények *formái* újdonságait, jellegzetes vonásait vizsgálták. Goldmann elemzésének eredetiségét és jelentőségét az adja meg, hogy a *lényegi, tartalmi* elemekre irányítja a figyelmet. Ezt pedig akkor is értékelünk kell, ha megállapításaink kiindulópontját (az elidegenedés leküzdhetetlenségéről, minden emberi kapcsolat értékvesztéséről) nem fogadjuk el. A francia és külföldi marxisták kritikájának éle is azon csorbult ki legtöbbször, hogy e regényeket pusztán formai zsonglórkodásnak, minden társadalmi mondanivalót nélkülözőnek tartották. Pedig a mélyebb összefüggéseket vizsgáló olvasó számára sok mindent elárulnak — ha nem is az egész emberiségről, mint írójuk gondolja — a mai nyugati társadalmak értékrendszerének széthullásáról, s arról a kétségbeesett tehetetlenségről, amelyet ez az állapot sok alkotóból, gondolkodóból kivált.

Ma valósággá vált Marx elidegenedés-elmélete, mondja Goldmann, s ennek a valóságnak művészi képpé formálását találjuk Robbe-Grillet regényeiben. „A nyugati ipari társadalomban szinte semmi hely sem jut többé az igazi és nyilvánvaló emberi realitásnak, csupán a magánélet területén, tehát másodrendű jelentőséggel. Az író hibája tehát, ha nincs más választása, mint egy unalmas világról beszélni, amelyben a tárgyak uralkodnak az ember fölött; vagy anekdotikus jelentéktelen művet létrehozni?”⁸ — hangoztatja azokkal szemben, akik unalmasnak tartják Robbe-Grillet regényeit. Csak úgy lehetne bizonyítani az író módszerének hibáját, ha valaki egy valóban értékes művet írna két egymást szerető emberről vagy valamilyen nemes tettről; tehát értékes emberi kapcsolatokról. Goldmann szerint Malraux *Emberi sorsa* volt az utolsó ilyen mű. Kyo és May szerelmét a kínai forradalom éltette, s a földrajzi távolság ellenére Nyugaton is magukóznak érezték az emberek, mert ez a remény, s általában a remény jogosnak látszott. Ma viszont képtelenség lenne a Nyugat bármilyen problémájára választ remélni az afrikai vagy ázsiai forradalmaktól.

Nyilvánvaló, hogy Goldmann nem azért értékeli teljesen torzul a mai nyugati regényirodalom helyzetét, nem azért hagyja figyelmen kívül Hemingway, Aragon, Jorge Amado vagy Koeppen műveit, mert tehetségtelen kritikusi és érzéketlen azok művészi értékei iránt. Az alapvető ok abban van, hogy korunk *valóságát* nem tudja helyesen megítélni, s ez a szemléleti torzulás kihat esztétikai értékrendszerére is. Ha valaki a kor legjelentősebb társadalmi struktúra-változását az értékes emberi kapcsolatok megszűnésében látja, természetesen, hogy eleve másodrendűnek ítél minden olyan műalkotást, amely e nem létező kapcsolatokra épül.

Tanulságos ebből a szempontból az a módszer, ahogyan Goldmann egy konkrét regényelemzésből kiindulva általános, társadalmi-filozófiai kérdésekhez jut el. Robbe-Grillet egyik műve, a *Látleső* (Le Voyeur) Mathias órakereskedő elbeszélése egy napjának történetéről, amelyet egy szigeten töltött. A szigeten halva találtak egy kislányt, s Mathias mindenkit arról akar meggyőzni, hogy nem ő a tettes. Elbeszélése során kiderül,

⁸ Les Deux avant-gardes. Médiations, 1961. 4. 68.

hogy a sziget bármely lakója leleplezhetné a gyilkost, de senki sem teszi ezt, csupán kíváncsiságból érdekli őket a történet.

Goldmann szerint a regény igazi értelme az, hogy a sziget lakóihoz hasonlóan a világegyetem is tele van csupán szemlélődő, leselkedő, de cselekedni nem tudó vagy nem merő emberekkel, akik tehetetlenségükkel néma résztvevőivé válnak bármely ember-telenségnek.

A közönyösség, megalkuvó bűnrészesség valóban létező emberi magatartásfor-máira utal ezzel Goldmann, de időtől és tértől függetlenné általánosítva azokat, lemond a tényleges előfordulási módjainak meghatározásáról, amivel saját érvelésének értékét csökkenti. Véleményének egyoldalúságát bizonyítja a közelmúlt történelme is, amely nemcsak a gyávaság, közömbösség példáit mutatja, de a tudatos emberi cselekvés gya-korlati eredményeit is.

Goldmann néhány alkalommal a *hiány* művészetének nevezte a mai nyugati avantgarde alkotásait. Az elnevezés valóban találó. Olyan világot ábrázolnak, amely-ből hiányoznak az értékes emberi kapcsolatok és a tényleges társadalmi viszonyokat tükröző értékrendszer. Regényalakjaik általános jellemzője mindig valamilyen pozitív emberi magatartás hiánya. Lehetetlenség, közönyösség, gyáva meghunyászkodás, néha pedig merev, embertelen, szinte már tárgyszerűvé vált érzéketlenség.

Goldmann társadalmelemzéséből azonban logikusan következik annak a kérdésnek a felvetése, hogy nem jutottunk-e el olyan történelmi és magától értetődően művészi állapotra, ahonnan már kétséges a további fejlődés lehetősége. Következetességére jellemző, hogy valóban szembenéz ezzel a gondolattal: „Az igazi probléma, amely vitánk tartalmát képezi, az, hogy a mi nyugati ipari társadalmunk a történelmi fejlődés egyszerű szakasza-e, amely csak viszonylagosan tér el az előzőktől, de lényegét tekintve velük azonos természetű; vagy a fejlődés egy bizonyos fokára érve minőségi változásokon keresztül gyökeresen új társadalmi formába torkollik. Vagy ellenkezőleg, ennek a társa-dalomnak a megjelenése már végleges szakadást jelent a történelem menetében.”⁹

Goldmann felfogására is illik az a jellemzés, amit ő a modern regény néhány képviselőjéről adott. Tanácstalanok, mert tapasztalják a fennálló értékrendszer széthullá-sát, tanúai a megszokott társadalmi keretek fokozatos felbomlásának, de nem találnak olyan új értékrendet, amelynek segítségével a változások irányát számunkra megnyug-gató biztonsággal meghatározhatnánk.

Az emberek törekvése a csupán látszólagos értékek megszerzésére annyira jellemző tünetté vált a társadalmi és gazdasági élet egészében, mondja Goldmann, hogy rendkívül fontossá nőtt az alkotók, művészek szerepe, akiknek tevékenységét változatlanul az általuk létrehozott művek valódi értéke irányítja. „A művész így a modern társadalom-ban problematikus, szélső helyzetet elfoglaló lényvé vált, és éppen ezért szemben áll a társadalom egészével. Ez a szembenállás egyébként gyakran elvezeti az ellenzéki erők-kel, főleg a munkásosztály ideológiájával és szervezeteivel kötött időleges szövetséget. Néha egyénileg tagja is lesz valamelyik szervezetnek, anélkül azonban, hogy művét befo-lyásolná annak a társadalmi csoportnak gondolkodási struktúrája, amelyet a szervezet képvisel.”¹⁰

A művészek, alkotók társadalmi szerepének illuzórikus túlértékelése nyilvánvalóan ugyanannak a szemléleti torzulásnak az eredménye, ami esztétikai ítéleteiben is megmu-tatkozott: lehetetlennek tartja az elidegenedés folyamatának társadalmi méretű megvál-toztatását. Így válik az író végső soron teljesen függetlenné — Goldmann elméletében — a társadalom tényleges mozzatőröitől. Ez a felfogás viszont szöges ellentétben van még

⁹ I. m. 66.

¹⁰ Marx, Lukács, Girard et la sociologie du roman. Médiations, 1961. 2. 151.

saját alaptételével is a regény-struktúra és a társadalmi struktúra azonosságáról. Az osztálytartalmától megfosztott ellenzékiség pedig legalábbis kétes értékű fogalom.

A regényre vonatkozó történeti, elméleti, szociológiai jellegű kutatásait Goldmann olyan — általa a társadalomtudományok egészére érvényesnek tartott — módszer keretein belül végzi, amely a kutatómunka alapvető irányát és határait is meghatározza. Ez a módszer a *genetikus strukturalizmus*: A genetikus strukturalista elemzés az irodalomtörténetben nem egyéb, mint e különleges területen való alkalmazása annak az általános módszernek, amely szerintünk egyedül érvényes a társadalomtudományok területére. A genetikus strukturalizmus abból a feltételezésből indul ki, hogy *minden* emberi magatartás egy *lényeges feleletet* kísérel adni valamely különleges helyzetre, és éppen ezért egyensúlyt igyekszik teremteni a cselekvés alanya és tárgya, a változó világ között, amelyre e cselekvés irányul. Ez a kiegyensúlyozási törekvés mindig megőrizz azonban egy ingatag és ideiglenes vonást; azért, mert minden, többé-kevésbé kielégítő egyensúlyi helyzet a cselekvő alany gondolkodási struktúrája és a külső világ között olyan állapothoz vezet, amelyen belül az emberi magatartás megváltoztatja a világot, és ez a változtatás túlnő a régi egyensúlyi helyzeten, új egyensúly kialakítását igényli, amely később szintén túlhaladottá válik. Így az emberi realitások kétarcú folyamatnak mutatkoznak: régi struktúrák lebontása és az új totalitások olyan struktúrájának képzése, amely képes egyensúlyt teremteni, és megfelel azon társadalmi csoportok új igényeinek, amelyek létrehozták. Ezért az emberi világ adott tényeinek kutatása — bármilyen gazdasági, társadalmi, politikai vagy kulturális jellegűek legyenek is — megköveteli, hogy megvizsgáljuk ezt a folyamatot, fényt derítve a bomladozó régi és a kialakuló új egyensúlyi viszonyokra is.¹¹

A sajátos kifejezésmód és a néha kissé bonyolult fogalmazás ellenére is nyilvánvaló Goldmannak az az igénye, hogy megtalálja az egyén és a társadalom kapcsolatának rendszerét a történelmi fejlődés folyamatán belül. Ezek szerint a gondolkodó, az érdeklődő ember helyét a világban kettős struktúra-lánc határozza meg. Egyrészt az egymásra épülő, egyre növekvő nagyságrendű társadalmi csoportok, amelyekkel kapcsolatba kerül, másrészt a történelmi fejlődés időben egymást követő szakaszai, amelyeknek ismerete nélkül a jelenlegi, tehát most is változó kor struktúráját nem lehetne megérteni.

Az irodalomtörténeti kutatások terén ez a szemlélet nemcsak a műalkotások társadalmi meghatározottságát, de a történetiséget is hangsúlyozza. Mindent a fejlődés, a jövő szempontjából vizsgál. Ezt a módszert nemcsak különböző korok viszonylatában alkalmazza, de egy életművön belül is. Nem nehéz felismerni ebben az elméletben és módszerben a marxizmus közvetlen hatását, amelyet Goldmann maga is jelez, amikor módszere igazolására Marxot idézi: az ember anatómiája kulcs a majom anatómiájához.¹²

A társadalom és a műalkotás kapcsolatát elemezve azt a kérdést veti fel, hogy kit kell a művek „igazi” szerzőjének tekintenünk, van-e az alkotást közvetlenül létrehozó szerzőn kívül más tényezőnek is szerepe. Az empirikus és fenomenológiai iskolák kizárólagosan az *egyént* tekintik a művek alkotójának. Goldmann határozottan állást foglal velük szemben, bebizonyítván, hogy e módszerrel a legjobb esetben a mű belső szerkezetét, a részeknek az egészhez való viszonyát lehet feltárni, de nem sikerülhet hasonló kapcsolatot teremteni a mű és az alkotó között. Az igazi alkotót a társadalom valamely csoportjá-

¹¹ I. m. 213—214.

¹² GOLDMANN egyébként leggyakrabban LUKÁCS GYÖRGYRE hivatkozik, de sohasem annak kiérlelt, marxista műveire, hanem fiatalkori köteteire (Lélek és formák, A regény elmélete, Történelem és osztálytudat), amelyek még csak az idealista gondolkodó útját jelezték a marxizmusig. Így áll elő az a furcsa helyzet, hogy korunk egyik jelentős marxista filozófusának — saját maga által is idealistának ítélt — műveit a mai Lukács György által is képviselt marxizmus ellen vitára használja fel Goldmann.

ban látja, hangsúlyozva, hogy ez a közösség emberi kapcsolatok bonyolult hálózata; mindig pontosan meg kell határozni a struktúráját s azt a helyet, amelyet a mű *közvetlen* szerzője benne elfoglal.

A következő lépésként az alkotó társadalmi csoport és a mű kapcsolatának jellegét, gyakorlati működésének elvét vázolja. E csoport történelmi és társadalmi helyzetéről meghatározott struktúrát épít fel, amely tagjainak (tehát a későbbi mű közvetlen szerzőjének is) a tudatában egy gondolati, érzelmi és gyakorlati elemekkel átszőtt magatartásformát hoz létre. Ez a magatartás egységes, lényeges választ ad az ember társadalmi kapcsolatainak és a természethez való viszonyának kérdéseire.

Így a konkrét műalkotás lényegét, struktúráját annak a társadalmi csoportnak a struktúrája határozza meg, amelyeknek tagja a művet közvetlenül alkotó író, filozófus vagy művész (természetesen befolyásolják mindazok a társadalmi csoportok, amelyek tényleges hatással vannak a szerzőre).

Goldmann genetikus strukturalizmusa egyelőre csupán problémafelvetés, vázlat, nem véglegesen kialakult szilárd módszer. De jelenlegi formájában is alkalmas arra, hogy felhívja figyelmünket a történelmi szemlélet és a strukturális elemzés közös lehetőségeire. Kétségtelen, hogy a marxista esztétika több kategóriája még nem kellő részletességgel kidolgozott filozófiai általánosítás szintjén van megfogalmazva. Az e területen még elvégzendő munkát is segítheti a Goldmannéhoz hasonló elméletek és módszerek tanulmányozása.

Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény

Ha a tudományos eljárás hatóereje a humán tudományok területén mind ez ideig vitatott volt, akkor igen meglepő, hogy a tanulmányozott struktúrák szintjén, amelyek logikája pedig teljesen *eltér* a tudományos logikától, ismét ennek a támadásnak kell helyet adnunk. A nyelvezet (langage) logikájáról lenne szó (és a *fortiori* a költői nyelvről), amire „az írás” hívja fel a figyelmet. (Én arra a kutatási módszerre töreksem, amely a költői érzék közreműködését mint *dinamikus grammat* teszi kézzelfoghatóvá.) Két lehetőség nyílik tehát az irodalmi szemiológia előtt: a hallgatás és a lemondás, vagy az erőfeszítés arra, hogy kidolgozzunk egy izomorf modellt erre a másfajta logikára, vagyis a költői érzék konstrukciójára, amely ma a szemiológia érdeklődésének középpontjába került.

Az orosz formalizmus, amire ma a strukturalista analízis hivatkozik, ugyanez előtt az alternatíva előtt állt, amikor az irodalmon és tudományon kívül álló okok véget vetettek kutatásainak. A kutatás mégis folytatódott. Legújabbán *Mihail Bahtyin* analízisei folytatják a sort, és ez nevezetes esemény, mivel kísérletet tesz arra, hogy felülmúlja ennek az iskolának legnagyobbjait.

Távol a nyelvészek technikai szigorától, Bahtyin az impulzív írásmódot alkalmazza, a jövőbe látó pillanatok hatása alatt alkot, és azokat a lényeges problémákat érinti, amelyekkel ma az elbeszéléssel foglalkozó strukturális tanulmányok is szembenéznek, s amelyek aktuálisá teszik a körülbelül negyven éve megkezdett írásainak átolvasását. Bahtyin éppúgy író, mint „tudós”, és az elsők között alkalmazott a szövegek statisztikai feldarabolása helyett olyan modellt, melyben nem szerepel ugyan az irodalmi struktúra, de *átalakul* egy másik struktúrához *viszonyítva*. A strukturalizmusnak ez a dinamizációja csak olyan koncepció alapján lehetséges, mely szerint az irodalmi „kifejezés” nem *pont* (nem állandó jelentés), hanem a *szövegfelszín keresztveződése*, többféle írásmód dialógusa: az íróé, az olvasóé (vagy a szereplőé), az időszerű vagy megelőző kulturális körülményeké.

Bahtyin bevezeti a *szó törvénye* fogalmát mint a struktúra minimális egységét, és a szöveget belehelyezi a történelembe és a társadalomba. A történelem és társadalom valóságát magát is úgy tekinti, mint szöveget, melyet az író olvas, s melybe belemélyed újraírva azt. A diakrónia szinkroniává alakul át, s ennek az átalakulásnak a fényében a *lineáris történelem* mint valami absztrakció jelenik meg; egyetlen módja van az írónak arra, hogy részt vegyen a történelemben, az pedig ennek az absztrakciónak az írás-olvasással való áthágása, illetőleg egy olyan struktúra alkalmazása, mely szemben áll egy másik struktúrával. A történelmet és az erkölcsöt a szövegek infrastruktúrájában írják meg, ott olvasható. A költői kifejezés többértékű és többirányú lesz, és olyan logikát követ, mely meghaladja a kodifikált párbeszéd logikáját, és amely tökéletesen csak a hivatalos kultúrán kívül valósul meg. Következésképp Bahtyin ennek a logikának, melyet ő kezdett el tanulmányozni, a gyökereit a *karneválban* fogja keresni. A farsangi párbeszéd széttöri a

nyelv szabályait, melyet a grammatika és a szemantika köt gúzsba, s ezáltal szociális és politikai vitává alakul: itt a hivatalos nyelvészeti szabályok és a hivatalos törvény vitatása nem egyenlő, hanem azonos.

A szó a szöveg terében

A szó specifikus törvényének felállítása, mely a különböző műfajokban (vagy szövegekben) különböző értelmi (irodalmi) folyamatokat közöl, a költői elemzést a mai tudományok fájó pontjává teszi: a *nyelvezet* (a gondolat realizálódása)¹ és a *tér* (az az egyetlen dimenzió, melyben a jelentés a különbségek összekapcsolásából képződik) kereszteződésénél. A szó törvényét tanulmányozni azt jelenti, hogy ennek a szónak (mint szemikai komplexumnak) megformálásait a mondat más szavaival együtt tanulmányozzuk, és felismerjük az azonos funkciókat (relációkat) a nagyobb szekvenciák megformálásának szintjén. A nyelv költői funkciójának ezzel a térbeli koncepciójával kapcsolatban meg kell határoznunk a szövegtér három dimenzióját, amelyben a költői képsorok és szemikai egységek különböző műveletei megvalósulnak. Ez a három dimenzió a következő: az írásmű alanya, az olvasó és a külső szövegek (a dialógus három eleme). A szó törvénye² meghatározható tehát a) *horizontálisan*: a szó a szövegben egyszerre tartozik az írásmű alanyához és az olvasóhoz, és b) *vertikálisan*: a szó a szövegben a korábbi vagy az egykorú irodalmi corpus felé irányul.

De a könyv előadásmódjának világába az olvasót csupán annyiban sorolhatjuk bele, amennyiben az előadásmódot magát. Tehát egyesül azzal a másik előadásmóddal (azzal a másik szöveggel), amire vonatkozólag az író megírja saját szövegét: oly módon, hogy a horizontális tengely (téma-olvasó) és a vertikális tengely (szöveg-szövegösszefüggés) egybeesik, s így felfed egy fontosabb tény: azt, hogy a szó (a szöveg) szavak (szövegek) kereszteződése, ahol legalább még egy másfajta szót (szöveget) olvashatunk. Bahtyin egyébként nem különbözteti meg világosan ezt a két tengelyt, melyeket egyenként dialógusnak és ambivalenciának nevez. De a pontosságának e hiánya inkább felfedezés, amit Bahtyin vezetett be először az irodalomelméletbe: minden szöveg idézetekből felépített mozaik, egy másik szöveg abszorpciója és átalakítása. Az interszubjektivitás fogalom helyére az intertextualitás kerül, és a költői nyelv legalább mint kettősség olvasható.

Így a szó törvénye, mint a szöveg minimális egysége, a strukturális modell és a kulturális környezet közti közvetítésre éppúgy jónak bizonyul, mint az irodalmi struktúrában a diakrónia szinkroniává alakulásának szabályozására. Magával a törvény fogalmával a szó térbe kerül: három dimenzióban működik (alany-olvasó-kontextus), mint a szemikai elemek egysége a dialógusban vagy mint ambivalens elemek egysége. Következésképpen az irodalmi szemiológia feladata lesz megtalálni azokat a formalizmusokat, melyek megfelelnek a szókapcsolások (szekvenciakapcsolások) különböző módjainak a szöveg dialogikus terében.

Tehát a szavak specifikus működésének leírása a különböző irodalmi műfajokban (vagy szövegekben) transzlingvisztikai eljárást követel: 1. Az irodalmi műfajnak nem tiszta szemiológiai rendszerként való felfogása, melynek „van jelentése a szöveg alatt is,

¹ „... a nyelv maga a gyakorlati, más emberek számára is létező, tehát a magam számára is csak ezáltal létező valóságos tudat... A német ideológia In: *Marx—Engels* Művei, 3. köt. Bp. 1960. 31.

² BAHTYINNAK a szó törvénye szerint meghatározott „előadásmód fajai”-ról készült könyve. (Vö. Voproszi literatury, 1965. 8. sz.) Csupán néhány gondolatát kommentálhatjuk itt, azokat is csak annyiban, hogy kapcsolódnak-e F. DE SAUSSURE koncepciójához (Anagrammes. Mercure de France, 1964. febr.), vagy az irodalmi szövegeket új oldalról közelítik meg.

de anélkül soha”; 2. nagy egységekkel, mint például előadásmód-mondatok, válaszok, párbeszéd stb., végzett művelet — anélkül, hogy túlzottan követnénk a nyelvészeti modellt —, amelyet a szemantikai kiterjedés elve bizonyít. Így tehát felállíthatnánk és bebizonyíthatnánk azt a hipotézist, hogy az *irodalmi műfajok egész fejlődése nem más, mint a nyelvészeti struktúrák akaratlan kivettése az irodalom különböző szintjeire*. A regény különösképp a nyelvészeti dialógus kivettése.³

Az elbeszélés szavainak osztályozása

Bahtyin szerint a szavak három kategóriáját különböztethetjük meg az elbeszélésben:

a) A közvetlen szó, mely visszautal tárgyra és kifejezi a beszéd alanyának utolsó jelentős kérdését a szövegösszefüggés keretei közt; ez a szerző szava, a közlő, a kijelentő, a kifejező szó, a *megjelölő* szó, melynek biztosítania kell a tárgyilagos, közvetlen megértést. Csak saját magát és tárgyát ismeri, melynek igyekszik megfelelni (nincs tudatában az idegen szavak hatásának).

b) A *tárgyi* szó a „szereplők” közvetlen beszédmódja. Tárgyilagos, közvetlen jelentése van, de nem kerül a szerző beszédmódjának szintjére, mivel bizonyos távolságra van attól. Egyszerre orientálódik tárgya felé, s önmaga a szerző orientálódásának tárgya. Idegen szó, alárendelve az elbeszélő szónak, mint a szerző megértésének tárgya. De a szerző orientálódása a *tárgyi* szó felé nem hatol annak mélyére; úgy fogja fel, mint egészt, s érintetlenül hagyja mind a jelentését, mind a tonalitását; saját feladatának rendeli alá, s nem kölcsönöz neki más jelentést. Ily módon a (tárgyi) szó egy másik (a megjelölő) szó tárgyává vált, s nincs ennek tudatában. A tárgyi szó tehát egyértelmű, mint a megjelölő.

c) De a szerző mások szavával is élhet, új értelmet adva annak, s megőrizve a szó eredeti értelmét is. Azt éri így el, hogy a szó két jelentést nyer, tehát ambivalens (kettős értékű) lesz. Két jelrendszer egyesülésének eredménye tehát ez az ambivalens szó. A műfajok fejlődésében a menippikával, a karnevállal együtt jelenik meg. (Erre még visszatérünk.) Két jelrendszer kapcsolata relativizálja a szöveget. A stilizálás következménye ez, amely mások szavától eltávolodik, ellentétben az utánzással (Bahtyin célja inkább az ismétlés), mely komolyan veszi az utánzottat (ismételtet), magáévá teszi, kisértéket, anélkül, hogy relativizálná azt. A kétértékű szó kategóriáját az a tény jellemzi, hogy a szerző saját céljaira használja fel mások szavait, mégsem kerül ellentétbe azok jelentésével; követi annak irányát, s egyúttal relatívvá teszi azt. Az ambivalens szó második kategóriájában, melynek *paródiája* idevágó példa, semmi hasonlival nem találkozunk. Itt a szerző vezet be egy a mások szavának jelentésével ellenkező új jelentést. Ami az ambivalens szó harmadik kategóriáját illeti, melynek belső rejtett polémiája szintén példa, ezt a mások szavának a szerző szavára gyakorolt aktív (azaz módosító) hatása jellemzi. Az író „beszél”, de egy idegen beszédmód van állandóan jelen ebben a szövegben, melyet ő alakít át. A kétértékű szónak ebben az *aktív* típusában a mások szavát a narrátor képviseli. Az önéletrajz, a vitairatok, a párbeszédre írt válaszok, a burkolt párbeszédnek ennek a legjobb példái. A regény az egyetlen olyan műfaj, mely rendelkezik ambivalens szavakkal; ez struktúrájának különleges jegye.

³ Végeredményben a strukturalista szemantika, miközben a párbeszéd nyelvészeti alapját határozza meg, jelzi, hogy „egy képsort, kiterjedésében egyenértékűnek tartanak egy szintaktikailag nálánál egyszerűbb közlés egységével” és a kiterjedést a következőképp határozza meg: „a közvetlen beszéd funkciójának az egyik legfontosabb szempontja”. (A. J. GREMIAS: *Sémantique structurale*, 72.) Mi tehát a kiterjedésben látjuk azt az elméleti alapot, mely felhatalmaz minket arra, hogy a struktúrában a műfajokat tanulmányozzuk, a nyelvvel együtt járó struktúrák kivettését (kiterjedését).

A párbeszéd tipologizálása felé

A szövegek dinamikus elemzése a műfajok újrafelosztásához vezet: az a radikalizmus, mellyel Bahtyin hozzáfogott, minket is hasonló cselekvésre kényszerít, hogy összeállítsuk a párbeszéd tipológiáját.

Az *elbeszélés* terminus, mellyel a formalisták éltek, túlságosan kétértelmű azoknak a műfajoknak a meghatározására, amelyeket jelölni akar. Legalább két variánsát különböztethetjük meg.

Egyrészről a monologikus előadásmódot, mely magában foglalja: 1. az előadást és a leírást képviselő világot; 2. a történeti előadásmódot; 3. a tudományos előadásmódot. Mindhárom esetben a téma egynek (Istennek) a szerepét veszi magára, amelynek mindig azonos módon veti alá magát; a minden előadásmód lényegét alkotó párbeszédet interdiktum, ítélet fojtja el, oly módon, hogy az előadásmód nem fordul vissza többé saját magára („dialogizálás”). Ennek az ítéletnek modelljét adni annyi, mint leírni két előadásmód közti különbség természetét: az epikumét (a történelemé, a tudományé) és a menippikáét (a karneválé, a regényé), mely fittyet hány az interdiktumra. A monologikus előadásmód megfelel a nyelv szisztematikus tengelyének, melyről Jakobson beszél; a nyelvtani tagadással és állítással való analógiáját is sugalmazták.

Másrészről a dialogikus előadásmód nem más, mint 1. a karnevál, 2. a menippika, 3. a (polifonikus) regény. Struktúráiban az írásmód egy másik írásmódot olvas, saját magát olvassa és egy destruáló genézisben épül föl.

Az epikus monologizmus

A struktúrává alakuló epikum a végső szinkretizmus esetében nyilvánvalóvá teszi a szó kettős értékét posztszinkretikus periódusában: egy szubjektum („én”) beszédmódja, melyet elkerülhetetlenül keresztbe a nyelvezet, a konkrét és egyetemes, az egyéni és kollektív hordozója. De epikus fokon a beszélő (az eposz alanya) nem rendelkezik mások beszédmódjával. A nyelvezet dialogikus játéka mint jelek korrelációja, két hangképnek dialogikus átalakulása egy tárgyképpé az előadás síkján megy végbe (a megjelölő szóban vagy még a szöveg immanenciájában), anélkül, hogy a szövegmanifesztáció síkjára vetítenénk ki, mint ahogy ez a regénystruktúra esetében történik. Ez a séma szerepel az epikumban, és még nem Bahtyin ambivalens szavának problematikája. Az epikus struktúra szervezésének elve tehát monologikus marad. A nyelvezet párbeszéde csak a narráció infrastruktúrájában nyilvánul meg. A szöveg nyilvánvaló megszervezése szintjén (történelmi kijelentés, diszkurzív kijelentés) a dialógus nem születik meg; a kijelentés két aspektusát korlátozza, aki egy isten vagy egy közösség egészével azonosul. Az epikus monologizmusban azt a „transzcendentális tárgyképet” és azt a „magánvalót” találjuk, melyről J. Derrida beszél.

Ez a nyelvészet szisztematikus módja (a szimilaritás Jakobson alapján), amely az epikus térben felülkerekedik. Ez esetben ritka a metonímiai összefüggés struktúrája, amely a nyelv szisztematikus tengelyének tulajdona. Az asszociációk és a metonímiák mint retorikai alakzatok bőven megtalálhatók benne, de azért nem jut kifejezésre a strukturális szervezés elvében. Az epikus logika az egyediből kiindulva az általánost keresi; a szubsztancia struktúrájában tehát hierarchiát feltételez; így tehát kauzális, vagyis teológikus: hit a szó tiszta jelentésében.

A karnevál vagy a vágy nyelvészet-struktúra test-álm-struktúra homológiája

A karnevál-struktúra olyan, mint egy kozmogónia maradványa, mely nem ismeri a szubsztanciát, az okot, az azonosságot az egésszel való hasonlóságtól függetlenül, amely

csak a viszonyulásban és általa létezik. A karneváli kozmogónia továbbélése antiteologikus (ami nem jelenti azt, hogy antimisztikus), és mélységesen *pórias*. Mint szubsztrátumot gyakran félreismerik, és egész története során számúzik a hivatalos nyugati kultúrákból, és leginkább a népi játékokban, a középkori színházban és a regényben (anekdoták, mesék, a Róka-regény) nyilvánul meg. A karnevál természeténél fogva dialogikus (a különbségek, a kapcsolatok, az analógiák, a nem kizárólagos ellentétek ténye). Ennek a látványnak nincs korlátja; ez a játék tevékenység, ez a hangkép tárgykép. A lényeg az, hogy itt két szöveg találkozik össze, mond egymásnak ellent és egyenlítődik ki. Aki részt vesz a karneválon, az egyidőben színész is, néző is; elveszti annak tudatát, hogy ő szereplő, hogy a karneváli aktivitás nullpontján átjutva a játék tárgyában a látványosság alanyaként bontakozzék ki. A karneválban az alany megsemmisül, beteljesedik a szerző struktúrája mint névtelenség, mely alkot és akit alkotnak, akár én, akár más, mint ember és mint maszk. A nietzschei Dionüszosz-kultuszt e karneváli jelenet cinizmusával vethetjük össze, mely lerombol egy istent, hogy rákényszerítse dialogikus törvényeit. A visszatükrözött irodalmi produktivitás struktúráját kivétlve, a karnevál elkerülhetetlenül napvilágra hozza a tudatalattit, amin ez a struktúra nyugszik; a szexet, a halált. Párbeszéd keletkezik, ahonnan a karnevál strukturális diászai: a magas és a mély, a születés és az agónia, a táplálék és az ürlék, a dicséret és a szitok, a kacagás és a könnyek származnak.

Az ismétlések, az összefüggéstelen beszédek (melyek egy végtelen térben mégis logikusak), a nem kizárólagos ellentétek, melyek üres egységekként vagy elválasztó lényegként működnek — hogy a farsangi nyelvezetnek csak néhány sajátos alakzatát említsük —, olyan dialogizmust vezetnek be, melyet egyetlen más beszédmód nem ismer ilyen szembeszökő formában. A 0—1 intervallumban fejlődő nyelv törvényeit vitatva, a karnevál vitatja az Istent, a tekintélyt és a társadalmi törvényt; forradalmár annyira, amennyire dialogikus: nem meglepő, hogy emiatt a felforgató beszédmód miatt, a „karnevál” terminus társadalmunkban erősen pejoratív és kizárólag karikatúraszerű jelentést vett fel.

Így a farsangi jelenet, ahol nem létezik korlát és „terem”, jelenet és élet, játék és álom, beszédmód és látványosság; s ugyanakkor az egyetlen tér lehetősége, melyben a nyelvezet megmenekül a linearitástól (a törvénytől), és mint dráma három dimenzióban él; ezért mélyebben jelenti az ellenkezőjét is, tudniillik, hogy a dráma a dráma nyelvezetben nyilvánul meg. Ez egy felsőbb elvet objektíval: minden költői beszédmód dramatizáció, a szavak drámai permutációja (a kifejezés matematikai értelmében). A karnevál előadásmódjában az a tény áll fenn, hogy „szellemi állapot, mint egy dráma tekervényei” (Mallarmé). A szín, melynek ez a szimptomája, az egyedüli dimenzió, ahol „a színház egy könyv felolvasása, annak az operatív írásmódja”. Másképp szólva, ez a szín lenne az egyetlen olyan hely, ahol az előadásmód (Hilber terminusával élve) „potenciális végtelensége” beteljesedik, ahol egyszerre jelennek meg a tiltott dolgok (az előadás, a „monologikum”) és azok áthágása (az álom, a test, a „dialogikum”). Ezt a karneváli hagyományt elnyeli a menippika s a polifonikus regény alkalmazza.

A karnevál általánossá vált színpadán a nyelvezet parodizálja és relativizálja önmagát, megtagadja előadói feladatát (ez váltja ki a nevetést), s mégsem sikerül megszabadulnia tőle. A nyelvezet szintagmatikus tengelye kivetítődik ebben a térben, s egy párbeszédben a szisztematikus tengellyel megalkotja azt az ambivalens struktúrát, amit a karnevál örökül hagy a regényre. A bűnös (értsd ambivalens) egyszerre reprezentatív és antireprezentatív farsangi struktúra antiideologikus, antikeresztény és antiracionalista. Minden nagy polifonikus regény örököl valamit ettől a menippikus farsangi struktúrától (Rabelais, Cervantes, Swift, Sade, Balzac, Lautréamont, Dosztojevszkij, Joyce, Kafka). A menippikus regény története a kereszténység elleni harc története is (az

ideológia, az ábrázolás), vagyis a nyelvezet kiaknázása (a szexé, a halálé), az ambivalencia, a „bűn” szentesítése.

Óvakodni kellene a kétértelműségtől, amellyel a „farsangi” szó alkalmazása fenyeget. A modern társadalomban általában paródiát jelent, tehát a törvény állandósulását; fennáll az a tendencia, hogy elfedi a karnevál *tragikus* aspektusát (gyilkos, cinikus, forradalmár dialektikus transzformáció értelemben), amelyre éppen Bahtyin vet hangsúlyt, és amit a menippikában vagy Dosztojevszkijnál fedez fel. A karnevál kacagása nem csupán parodikus; nem komikusabb, mint amilyen tragikus; mindkettő egyszerre, ha akarjuk komoly, s csak így lehetséges, hogy színpada se nem a törvényé, se nem annak paródiájáé, hanem a saját mása. A modern írásbeliség ennek az általánossá vált színpadnak számos szembeszökő példáját adja, ami *törvény* és *más*, amin a kacagás elnémul, mert nem paródia, hanem *gyűlkosság* és *forradalom* (Antonin Artaud).

Az epikum és a farsangi az a két irányzat, melyek majd kialakítják az európai elbeszélést, úgyhogy a koroktól és a szerzőktől függően az egyik felülkerekedik a másikon. A népszerű farsangi hagyomány felfedezhető a kései ókor személyes irodalmában is, s napjainkig élő forrás marad, mely az új perspektívák felé irányuló irodalmi gondolkodást élteti.

Az antik humanizmus segítette elő az epikus monologizmus felbomlását, amit oly kitűnően összeforrasztott a beszéd, és amit oly jól fejeztek ki egyrészt a szónokok, rétorok és politikusok, másrészt a tragédia és az eposz. Mielőtt egy újabb monologizmus születne (a formális logika és a reneszánsz humanizmusának⁴ és kereszténységének győzelmével) a kései ókor két új műfajt teremt, melyek pucorra vetkőztetik a nyelvezet dialogizmusát, és elhelyezkedve a farsangi utódban megalkotják az európai regény fermentumát. Ez pedig a *szókratészi párbeszéd* és a *menippika*.

A szókratészi dialógus vagy a párbeszédes forma mint az egyén megsemmisítése

A szókratészi párbeszéd igen elterjedt az ókorban: Platón, Xenophón, Antisztheneész, Euklidész stb. tűntek ki benne. (Egyedül Platón és Xenophón párbeszédei maradtak ránk.) Kevésbé retorikus műfaj, inkább népies és farsangi. Mivel eredetileg egyfajta memoár (Szókratész tanítványaival való beszélgetésének emléke), ez a dialógus megszabadult a történelem béklyóitól, s így csupán az igazság dialogikus felfedezésének szókratészi módszerét őrzi, éppúgy, mint az elbeszélés által körülhatárolt, írásba foglalt párbeszéd struktúrája. Nietzsche szemére vetette Platónnak, hogy félreismerte a dionüszoszi tragédiát, de a szókratészi párbeszéd magára vette a farsangi színpad vitás és dialogikus struktúráját. Bahtyin szerint a szókratészi párbeszédeket a hivatalos monologizmussal való szembenállás jellemzi, s az, hogy igényt tart a kész igazságra. A szókratészi igazság (a „jelentés”) a beszélők dialogikus kapcsolatát eredményezi; korrelációs és relativizmusa a megfigyelők szempontjainak autonómiájában nyilvánul meg. Művészete az agyrém kielemezésének, a jelek korrelációjának művészete. Két tipikus folyamat indítja el ezt a nyelvészeti *hálózatot*: a szinkrízis (azonos témáról szóló különböző párbeszédek összevetése) és az anakrízis (egyik szó provokálása a másikkal). A párbeszéd alanyai a személytelenség, a névtelenség, melyeket az őket alkotó párbeszéd rejt el. Bahtyin megemlíti,

⁴ Szeretnénk hangsúlyozni a nyugati individualizmus kétszínű szerepét: egyrészt magában foglalva az azonosság (identitás) fogalmát a nyugati kultúrának ez az aktivista, szcientista és teologikus szemlélete az arisztotelészi konszolidált Görögország szubsztanciális, kauzális és atomista gondolatához kapcsolódik az évszázadokon át. Másrészt az „én” és a „világ” közti különbség fogalmára alapul, a két kifejezés közti közvetítés keresésére sarkall, vagy a mindkettőbeni rétegezésre, s erre a korrelációs logika is legyen képes magának a formális logikának anyagából kiindulva.

hogy a szókratészi párbeszéd „története” diszkurzív esemény: egy meghatározást von kétségbe és tesz próbára a beszéd. A beszéd tehát szervesen kapcsolódik az emberhez, alkotójához (Szókratészhez és tanítványaihoz), vagy jobban mondva, az ember és cselekvése, ez a beszéd. Egyfajta szinkretikus jellegű gyakorlati beszédről szólhatunk itt: a szó mint aktus, mint szükségszerű gyakorlat, mint egy különbség taglalása, és a *kép* mint előadás, mint ismeret, mint eszme elváltatásának folyamata még nem ért véget a szókratészi párbeszéd születésével. Fontos „részlet”: a párbeszéd alanya kizárólagos helyzetben van, mely kiprovokálja a párbeszédet. Platónnál (*Apológia*) az ítélet folyamata és várása határozza meg Szókratész párbeszédét, mint egy „küszöbön” álló ember vallomása. A kizárólagos helyzet felszabadítja a szót minden egyértelmű objektivitás és minden reprezentatív funkció alól, s megnyitja előtte a szimbolika szféráit. A beszéd szembeáll a halállal, úgy, hogy összeméri magát egy másik párbeszédrel, s az utóbbi áramkörön kívül helyezi a *személyt*.

A szókratészi párbeszéd és az ambivalens regényes szó hasonlósága nyilvánvaló.

A szókratészi párbeszéd nem létezett sokáig: többfajta dialógusnak adott életet, beleértve a menippikát is, melynek gyökerei a farsangi folklórba is visszanyúlnak.

A menippika: a szöveg mint társadalmi tevékenység

1. A menippika egy i. e. III. századi filozófustól, Menipposztól kapta nevét (szatírái nem maradtak ránk, Diogenész Laertius tanúskodik létezésükről). A terminust a rómaiak használták egy az i. e. I. században született műfaj jelölésére. (Varro: *Saturae menippeae*). A műfaj azonban sokkal előbb született meg: első képviselője talán Antiszthenész, Szókratész tanítványa s a szókratészi párbeszéd egyik szerzője. Hérakleitosz is írt menippikákat (Cicero szerint ő egy hasonló műfajt, az ún. *logistoricus*-t teremtette meg). Varro szilárd alapokra fektette. Seneca *Apocolocyntosis*-a példa rá, éppúgy, mint Petronius *Satiricon*-ja, Lucanus szatírái, Ovidius *Metamorfózisa*, Hippokratész *Regénye*, a görög „regény”, az antik utópikus regény s a római szatírák (Horatius) különböző mintapéldányai. A menippikai szatíra hatókörébe tartoznak a gúnyirat, a monológ (soliloquium), az aréialogikus műfajok stb. Igen nagy hatással volt a római és bizánci keresztény kultúrára; különböző formákban fennmaradt a középkorban, a reneszánsz és a reformáció idején egész napjainkig (Joyce, Kafka, Bataille regényei). Ez a farsangi műfaj, mely hajlékony és alakítható, mint Proteusz, és képes behatolni más műfajokba, óriási hatással van az európai irodalom fejlődésére, különösen a regény alakulására.

A menippika egyszerre komikus és tragikus, inkább *komoly*, olyan értelemben, mint a karnevál, és szavainak törvénye által politikailag és társadalmilag romboló hatású. Felszabadítja a történelmi ellenkezés szavát, s ez a képzelet és a filozófiai invenció abszolút merészségét vonja maga után. Bahtyin aláhúzza, hogy a kizárólagos helyzetek növelik a nyelv szabadságát a menippikában. A fantazmagória és a (gyakran misztikus) szimbolizmus egyfajta halálos naturalizmussal párosulnak. A kalandok a luna-parkokban zajlanak le, a tolvajoknál, kocsmákban, vásárokon, börtönökben, erotikus orgiákon, szent szertartásokon stb. A szó nem fél attól, hogy rossz hírbe hozza önmagát. Megszabadul a feltételezett „értékek”-től; nem különbözteti meg a bűnt az erkölctől, s önmagát sem tőlük, egyszerűen saját birtokának tekinti mind, mint saját kreációját. Gyakran elhárítják az akadémikus problémákat, hogy a lét „legvégső” problémáit vitassák meg: a menippika a felszabadított nyelvezetet filozófikus univerzalizmus felé irányítja. Anélkül, hogy megkülönböztetné az ontológiát és a kozmogóniát, a menippika az élet gyakorlati filozófiájában egyesíti azokat. Fantasztikus elemek jelennek meg, melyeket nem ismer sem az eposz, sem a tragédia (pl. szokatlan szempontjával a magasból való látásmód, mely a megfigyelés arányát változtatja meg, mellyel Lucanus *Icaromenippos-*

ában, Varro *Endymion*-jában; találkozunk; sőt megtalálható ez a folyamat Rabelais, Swift, Voltaire stb. műveiben is). A patológikus lelkiállapotok (az örület, a tudathasadás, az álmok, az ábrándozás, a halál) válnak az elbeszélés anyagává (ez Calderon és Shakespeare írásaiban is érezhető). Ezeknek az elemeknek Bahtyin szerint inkább strukturális, mint tematikus jelentésük van; szétzúzzák az ember epikus és tragikus egységét éppúgy, mint az okokba és az azonosságba vetett hitét, s jelzik, hogy elvesztette totalitását, hogy nem azonos önmagával. Ugyanakkor gyakran úgy jelentkezik, mint a nyelvezet és az írás kiaknázása: Varro *Bimarcus*-ában a két Marcus arról társalog, szóképekben kell-e írni, vagy sem. A menippika a botránysora és az excentrikusra törekszik a nyelvezetben. Igen jellemző rá az „alkalmatlan” (mal à propos) kifejezés, cinikus őszinteségével, a szentség megszenteltetésével, az etikettre mért csapásával. A menippika kontrasztokból született: egy erkölcsös hetéra, egy nagylelkű gazember, egyszerre szabad és rab tudós stb. . . . Csiszolatlan fordulatokat és részleteket találunk benne, a magasságot és a mélységet, az emelkedést és a bukást, s a legkülönfélébb mezalianszokat. Úgy tűnik, a nyelvezetet megbúvólta a „kettősség” (saját grafikus „emlék”-tevékenységével kettőz meg egy „külvilágot”) és az ellentét logikája, mely az azonosságot helyettesíti a terminusok meghatározásában. Mindent magában foglaló műfaj a menippika, s mint egy idézet-mozaik épül fel. Minden műfajt felölel: novellát, irodalomtudományt, előadásmódot, vers és próza keverékét, melynek a strukturális jelentősége abban áll, hogy rámutat a szerző és szövege és más szövegek közti distanciára. A menippika plurisztilizmusa és pluritonalitása, a menippikai szó dialogikus törvénye magyarázatot adnak arra, miért nem tudta a klasszicizmus és minden önkényuralom a menippikából merítő regényben kifejezni önmagát.

A menippikus írásmód a test, az álom és a nyelvezet kiaknázásából születik, és az aktualitásra van ráoltva: a menippika a kor egyfajta politikai zsurnalizmusa. Előadásmódja kifejezi a pillanat politikai és ideológiai konfliktusait. Szavainak dialogizmusa az a gyakorlati filozófia, mely küzd az idealizmussal és a vallásos metafizikával (az epikummal): a kor társadalmi és politikai gondolatvilága alkotja meg, mely szembeeszköl a teológival (a törvénnel).

2. A menippika így mint kétértékűség, mint a nyugati irodalom két tendenciájának egy otthona struktúrálddik: a nyelvezet előadása, a rendezés és a viszonylagos jel-szisztéma, a nyelvezet kiaknázása. A menippikában a nyelvezet egyszerre egy külső tér bemutatása és „a saját terének termékeny kihasználása”. Ebben a kettős műfajban megtaláljuk a *realizmus premisszáit* (másodlagos tevékenység az élményhez viszonyítva, melyben az ember úgy ábrázolható, hogy a világ szeme elé áll, mert nem akarja többé a „jellemeket” és az „egyéneket” kreálni), éppúgy, mint egy pszichikai mindenség meghatározásának elutasítása (a jelenben zajló tevékenység, melyet képek, gesztusok és szógesztusok jellemeznek, melyeken keresztül az ember átéli korlátait a személytelenségben). A menippika e másik oldala összeházasítja saját struktúráját az álom vagy a hieroglifás írás struktúrájával, vagy ha akarjuk, a kegyetlenségnek azzal a színházával, melyre Artaud gondolt. Éppúgy, mint ő, a menippika sem válik egyenlővé az egyéni étellel, az életnek azzal az individuális felfogásával, hogy győznek a jellemek, épp ellenkezőleg, egyfajta felszabadult étellel azonosul, mely elsöpri az emberi egyéniséget, s ahol az ember már csupán „visszfény”. Mint ő, a menippika sem katartikus; a kegyetlenség ünnepe, egyúttal politikai aktus is; nem hagy hátra semmiféle meghatározott üzenetet, kivéve, hogy ő maga a „jövő örök öröme”, és az aktivitásban és a jelenben merül ki. Szókratész, Platón és a szofisták után született, annak a kornak gyermeke, melyben a gondolat nem gyakorlat többé (az a tény, hogy *techné*-nek tekintik, azt bizonyítja, hogy a *praxis-poézis* szétválásztása már megtörtént). Hasonló fejlődés folyamán, ahol az irodalom gondolattá válik, annak a tudatára ébred, hogy jel. A természettől és a társadalomtól elidegenedett ember önmagától is elidegenedik, felfedezi saját „belsőjét”, és újrateremti ezt a felfede-

zést a menippika ambivalenciájában. Mindez a realista ábrázolásmód előfutára. Mindazonáltal a menippika nem ismeri egy teológiai princípium monologizmusát (vagy az ember-Istenét, ahogy a reneszánsz alatt lesz), mely megszilárdíthatna volna ábrázolásmódjának szemléletét. A szöveg „zsarnokságát” viseli el (nem a beszédét, egy másik előtte létező mindenség visszfényét), vagyis a saját struktúráját, mely belőle születik, s tőle számíttatik. Így a menippika mint hieroglifa alakul ki, de ugyanakkor látványosság is, s ez a kétértékűséget hagyja a regényre, főleg a polifonikus regényre örökölni, mely nem ismer se törvényt, se hierarchiát, mivel a dialogikus arányban levő nyelvészeti elemek sokasága. Igaz, hogy a menippika különböző elemeinek összekapcsolási elve a *hasonlóság* (a hasonlatosság, a függőség, tehát a „realizmus”), de a kontinuitás is (az analógia, a mellérendelés, tehát a „retorika”, nem abban az ornamentikai értelemben, melyet Croce ad neki, hanem mint a nyelvben és általa végzett bizonyítás). A menippikai kétértékűség két tér⁵, a jelenet és a hieroglifa, a nyelv segítségével történő bemutatás és a nyelvből merített tapasztalat, a rendszer és a szintagma, a metafora és a metonímia közötti kapcsolatban áll. Ebből a kétértékűségből örökölni a regény.

Másképp szólva, a menippika és a karnevál dialogizmusa, mely inkább egy kapcsolatot és hasonlatlogikát tolmácsol, mint a szubsztanciáját és az interferenciáját, ellentétben áll az arisztotelészi logikával, s magának a formális logikának a lényegével, ugyanakkor állandóan közelíti az ellentmondást, a gondolat más formái felé való közeledést. Végeredményben azok a korok, melyekben a menippika kifejlődött, ellentétben állnak az arisztotelizmussal, és a polifonikus regények szerzői, úgy tűnik, a formális logikára alapozott hivatalos gondolat struktúráját is elvetik.

A felforgató regény

1. A középkorban a menippika szempontjain a vallásos szövegek tekintélye, a polgári rendszerben pedig az egyén és a dolgok önkényuralma uralkodott. Csak a modernitás, az is csak ha megszabadult az „Istentől”, szabadítja fel a regény menippikai erejét.

Ha a modern (polgári) társadalom nem csak elfogadta, hanem fel is óhajtja ismerni önmagát a regényben,⁶ akkor valóban a realistának nevezett monologikus elbeszélés kategóriájáról van szó, mely elítéli a karnevált és a menippikát, és amelynek a struktúrája a reneszánsz óta alakul. Ezzel ellentétben, a menippikai dialogikus regényt, mely elutasítja az előadást és az epikumot, nem tűrik meg, illetőleg kijelentik, hogy olvashatatlannak, ismeretlen vagy nevetséges: a modern korban annak a farsangi előadásmódnak a sorsában osztozik, mely a középkori diákok sajátja volt az egyházon kívül.

⁵ Ez a jelenség lehet az, amit BAHTYIN választ témájául, amikor a következőket írja: „A regény nyelve nem kerülhet egy síkra vagy egy vonalra, mivel síkok rendszere, melyek keresztezik egymást. A szerző, mint minden regényes alkotója nem található egyik nyelvészeti síkon sem: abban a szabályozó központban helyezkedik el, melyet a síkok keresztelkedése képvisel. És minden sík különböző távolságra található a szerző központjától.” (Szlavo v romane. In: Voproszi lityeraturi, 1965. 8.). Végül is a szerző csak központok láncolata: ha egyetlen központot tulajdonítunk neki, akkor egy monologikus, teologikus pozícióra korlátozzuk.

⁶ Ezt az elvet vallja a regény minden teoretikusa: A. THIBAUDET: *Réflexions sur le roman*. 1938; KOKSIMIES: *Théorie des romans*. „Annales Academiae Scientiarum Fennicae”, 1. ser. B, t. XXXV, 1936; LUKÁCS Gy.: *A regény elmélete* stb.

Ahhoz a tételhez, hogy a regény párbeszéd, WAYNE C. BOOTH érdekes tanulmánya kerül közel: *The Rhetoric of fiction*. University of Chicago Press, 1961. A *megbízható* és *nem megbízható* írásról alkotott elképzelései visszautalnak Bahtyinnak a regény dialogizmusával kapcsolatban végzett kutatásaira, anélkül, hogy kapcsolatot állítanának fel a regényes „illúzionizmus” és a nyelvészeti szimbolizmus között.

A regény, és főleg a modern polifonikus regény, mely magában foglalja a menippikát, testesíti meg az európai gondolatnak azt az igyekezetét, hogy kikerüljön a kauzálisan meghatározott szubsztancia keretei közül, hogy egy más gondolkodásmód felé orientálódjon: mely párbeszédben halad (a távolságban, a kapcsolatban, a hasonlóságban, a nem kizárólagos ellentétben, a végtelen logikájában). Nem meglepő tehát, hogy a regényt alsóbbrendű műfajnak tekintették (a klasszicizmusban és a hozzá hasonló rendszerekben), illetőleg felforgatónak (gondolok itt minden korok nagy polifonikus regényszerzőire — Rabelais, Swift, Sade, Lautréamont, Joyce, Kafka, Bataille —, hogy csak néhányat idézzek azok közül, akik mindig léteztek, s létezni is fognak a hivatalos kultúrától függetlenül). A XX. század regényes elbeszélő struktúráján és szaván keresztül bemutatnánk, hogy az európai gondolkodásmód hogyan lépi át alapvető jellegzetességeit; az azonosságot, a szubsztanciát, az okságot, a meghatározást, hogy másokat is magáévá tegyen: az analógiát, a kapcsolatot, az ellentétet, tehát a dialogizmust és a menippikai kétértékűséget.⁷

Mert ha mindaz a tudományos leltár, melynek Bahtyin átadta magát, egy múzeum képét vagy egy levéltáros alakját idézi is, nem kevésbé jelenünk szerves része. Mindaz, amit ma írnak, a történelem olvasásának vagy újraírásának lehetőségét, vagy lehetetlenségét tárja fel. Ez a lehetőség kézzelfogható az új generáció írásaiban megjelenő irodalomban, melyben a szöveg mint *színház* vagy mint *olvasmány* alakul ki. Mallarmé szavaival, aki elsőként fogta fel a könyvet menippikának (még egyszer hangsúlyozzuk, hogy ennek a bahtyini terminusnak az az előnye van, hogy bizonyos írástílust plántál a történelembe), az irodalom „mindig csak szilánkjá annak, aminek a múltban, az eredet előtt kellett volna létrejönnie”.

2. Az előadásmód jelentése megszervezésének két modelljét fogjuk tehát felállítani, két dialogikus kategóriából kiindulva: 1. alany (S) — hallgató (D), 2. a kijelentés alanya (Sa) — a kijelentett alanya (Se).

Az első modell dialogikus viszonyt foglal magában. A második a párbeszédben megvalósuló modális viszonyokat foglalja magában. Az egyes modell meghatározza a műfajt (elbeszélő költemény, regény), a kettes modell pedig a műfaj változatait.

A polifonikus regény-struktúrában az első dialogikus modell (S—D) teljes egészében szerepel az előadásmódban, amely úgy ír és úgy jelenik meg, mint ennek az előadásmódnak állandó vitatása. Az író beszélgetőtársa tehát maga az író, mint egy másik szöveg olvasója. Aki ír, az maga olvas is. Mivel az ő beszélgetőtársa egy szöveg, önmaga is csak egy szöveg, amely újraolvasódik általa, hogy újraírja önmagát. A dialogikus struktúra így csak a szöveg fényében bontakozik ki, s egy másik szöveghez viszonyítva kél életre, mint egy ambivalencia.

Ezzel ellentétben az epikumban D egy szövegen kívüli abszolút entitás (Isten, közösség), amely relativizálja a párbeszédet egész a kiküszöbölésig, a monológgra redukálásig. Nem nehéz tehát megértenünk, hogy miért törekszik a XIX. század klasszikusnak mondott regénye és minden ideológiai tételregény epikus jellegre, és változtatja meg a tiszta regénystruktúrát. (L. Tolsztoj monologizmusát, a regényíró Dosztojevszkij epikumát és párbeszédét.)

A második modell kereteiben több lehetőséget figyelhetünk meg:

1. A kijelentett alanyának (Se) egybevághósága a kijelentés alanyának (Sa) nulla

⁷ Ez a második logikai módszer a modern fizikáé s a régi kínai gondolkodásmódé: mindkettő antiarisztotelészi, antimonologikus, tehát dialogikus. Lásd e témáról: S. I. HAYAKAWA: *Meaning and Maturity*. New York, 1959; CHANG-TUNG-SUN: *A Chinese Philosopher's theory of knowledge*. In: *Our Language our World*, New York, 1959; J. NEEDHAM: *Science and Civilisation in China*. Vol. II. Cambridge, 1965.

fokával, melyet jelölhetünk „ő”-vel (a nem-személy keresztnéve), vagy tulajdonnévvel. Ez a legegyszerűbb előadói technika, amit az elbeszélés születésénél találunk.

3. A kijelentett alanyának (Se) egybevágósága a hallgatónak (D). Az előadás második személyű: „te”. Ilyen például Raszkolnyikov beszéde a *Bűn és bűnhődés*-ben. Ezt a technikát aknázza ki konokul Michel Butor a *Változások*-ban.

2. A kijelentett alanyának (Se) egybevágósága a kijelentés alanyával (Sa). Ez az első személyben való előadás: „Én”.

4. A kijelentett alanyának (Se) egybevágósága a kijelentés alanyával (Sa) és a hallgatónak egyszerre. A regény tehát kérdezősködéssé alakul afelől, aki ír, és rámutat arra, hogy az író a könyv dialogikus struktúrájának tudatára ébred. Egyidejűleg a szöveg egy külső irodalmi corpus olvasmányává, idézetté és kommentárrá válik, s így ambivalenciává lesz. Philippe Sollers *Dramája* a személyes névmások alkalmazásával, és a regényben olvasható névtelen idézetekkel kitűnő példa minderre.

Bahtyin szövegéből a következő paradigma állítható fel:

Gyakorlat	Isten
„Előadásmód”	„Történelem”
Dialogizmus	Monologizmus
Viszonylagos logika	Arisztotelészi logika
Szintagma	Szisztéma (rendszer)
Karnevál	Elbeszélés

Kétértékűség
Menippika
Polifonikus regény

(*Critique*, 1967. 4. sz. 438–465.) (Fordította: Koudeláné Sziklay Zsuzsanna)

*Irodalomszociológia és szemantika**

Szeretnénk ebben a rövid közleményben a jelentéstani kutatások segítségével történő szociológiai elemzés általunk járhatónak vélt útjait bemutatni.

Annyi mindenesetre bizonyos, hogy az irodalomszociológia mind ez ideig alapjában véve a műalkotások teljes kifejezőkészségének tárgyképével foglalkozott tüzetesen a művekben feltárt világszemlélet átfogó elemzése révén.

Azokban a kivételes esetekben, amikor nagy irodalmi mű (illetőleg *corpus*) a vizsgálódás tárgya, amelyet belső koherencia jellemez, lehetséges, hogy a szó tárgyképének ezt a koherenciáját a szó hangképének éppoly koherenciája kíséri, vagyis hogy a szerző gondolati koherenciája egyidejűleg mutatkozik meg a szó tárgyképének és hangképének szintjén is.

Kiindulási pontul tehát azt a hipotézist vesszük fel, hogy a jelentéstan metalingvisztikai munkájának következtében a strukturális elemzés által tárgyképektől megfosztott szerkezetek nem mondanak ellent a kidolgozottaknak.

E közlemény megírása szándékának, s annak a szerepnek, melyet egy konkrét példa elemzése játszhat benne, minden körülmények között kizárólag egy hipotézis felállítását lehetővé tevő valószínűség minimumaként kell megjelenítenie. Nem tudnánk semmibe venni a nehézségeket, melyeket egy ilyen program tudományos kidolgozása támaszt.

A fent említett koherencia szemléltetésére egyik tudományos munkánkból hozunk példát.¹ Találó bizonyításként egyetlen mondatot kellett alkalmaznunk, mivel fizikailag lehetetlen volt a tárgyalt corpus számos körülményét figyelembe vennünk. Így tehát kiválasztottunk egy olyan mondatot, amelyben a szerző nyilvánvalóan, és úgy gondoljuk, jelentős mértékben, áthágja a francia nyelvhasználat szabályait, megadva így szövegéből² a „tartalom formájának” egy alkotó elemét. Íme a mondat:

„a legutolsó egytagú szavak után, az egyre hosszabb és érthetatlenné váló *feketék* által elválasztva . . .”³

Miért beszél a szerző itt „*feketékről*”, s nem ahogy a szokás megkövetelné, „*fehérékről*”: „egy írásműben hagyott üres sorköz”, ahogy Littré említi, amivel e szövegben egy párbeszéd kapcsán szójátékként találkozunk. A kettős (bináris) ellentétek elvét alkalmazó nyelvészet tanúsága szerint a „fehér” ellentétéhez, a „feketé”-hez képest jelentést hordoz. (fekete: fehér = S : nem S). Szövegünkben mindazonáltal ez a magyarázat egy körbe zár be bennünket, mivel a „feketék” egy „fehér” helyére került, ami maga is a szöveg telítettségére utalt volna, és ennek lett volna a fekete az ellenpólusa. A tárgykép

*Az előadás 1967 szeptemberében hangzott el az Irodalomtörténeti Intézetben.

¹ Ez a munka egy M. MARGARIDOVAL közös előadás tárgyát képezte szemináriummunkon az École pratique des Hautes Études-ben.

² A. ROBBE-GRILLET. La Jalousie. Éd. de Minuit, 1957. 98.

³ A szerző kiemelése.

szintjén, a „feketének” egyetlen ellentétével, a „fehér”-rel való magyarázata feltár ugyan előttünk egy bizonyos szintet, de védtelenül hagy minket szövegünk sajátosságát illetően oly mértékben, hogy az ellentétrendszer lényegére utaló játék miatt lehetetlenné teszi, hogy számot adjunk arról a hapaxról, amit Robbe-Grillet állít elénk. Oly probléma előtt állunk itt, amelyre Greimas világított rá, aki nagyon világosan a jelentés két lehető megfogalmazását különbözteti meg: a jelentést mint *immanenciát* és a jelentést mint *manifesztációt*. A nyelvészet segítségével és a binarizmus keretein belül, ami a jelentés ezen immanenciájának szintjén egyedül marad elfogadható, az alapstruktúrát (S : nem S) önmagában fogjuk vizsgálat tárgyává tenni a hangkép teljes kontextusának kizárásával. Márpedig éppen ez a művelet az, aminek felfedtük elégtelenségét a szóban forgó szöveggel kapcsolatban, ugyanakkor szükségesnek tartottuk, hogy a kontextust, illetőleg a jelentést mint manifesztációt vegyük figyelembe.⁴

*

Ha klasszikus fogalmi eszközökkel fogjuk fel a szörveget, egyedül az alak és a lényeg ellentéte jelentkezik. Márpedig ez a művelet oly mértékben teszi a kutatás eredményét kétségesé, hogy elfedi a lényeg vagy tartalom egyik lényeges dimenzióját, amely pontosan a tartalom formája.

A tartalomnak ez a formája már az a jel, amelyről Greimas egy „világkategorizálást” nevez el, következésképp egy jelentés jele, ha feltesszük, hogy nincs semmiféle esetlegesség a kategorizáció műveletében. Kijelentjük tehát, hogy a tartalmi struktúrák szintjén (itt lehetetlen kifejtetni a forma fogalom strukturális fogalommá való átalakulásának bizonyítását) fel lehet fedezni a beszélő, illetőleg a beszélők többé-kevésbé széles rétegének közbelépését, és hogy következésképp e kategorizáció értelmének megragadása csupán a valóság kiemelése és funkcionális jellegére vonatkozólag lehetséges a szerző vagy szerzők számára. Egy kategorizáció struktúrája maga is az embert jelenti, nem a maga el nem különülő általánosságába, hanem társadalomtörténeti és kulturális sajátosságába utalja vissza.

Tudjuk, hogy korunk nyelvészei, különösen a franciák, az ilyen következtetésekkel alapvető ellentétben oly rendszert dolgoztak ki, amely egy irodalmi mű jelentését nem oly módon igyekszik meghatározni, ahogy mi próbáljuk itt, az ember és kulturális produkcióinak szintaktikus értelmezésével, hanem egy magán az irodalmon belüli paradigmátikus értelmezéssel kereszttül.

Így T. Todorov „Az irodalmi elbeszélés kategóriái” című cikkében világosan megkülönbözteti a *jelentést* és az *interpretációt*. Tehát hogy az utóbbi a kritikának és nem magának a műnek szisztémája alapján hat, a jelentés kutatása a vizsgált jelentés egyiségének egy felsőbb rendszerben való integrálásából áll.

„Csak egy felsőbb rendszerbe belefoglalt irodalmi műnek van jelentése. Ha ez nem áll fönn, be kell vallanunk, a műnek nincs jelentése”.⁵

Todorov példát is hoz fel: „A *Madame Bovary* jelentése nem más, minthogy szembe kíván fordulni a romantikus irodalommal.”⁶

Amint látjuk, jelen esetben a kritikát választották „felsőbb rendszernek” abból a célból, hogy a *Madame Bovary* lehetővé tegye egy irodalmi áramlatra, illetőleg a romantikára jellemző vonások vagy elemek összessége jelentésének kiemelését. A tárgyalt mű, mely nem képes *index sui* lenni, „komplex kapcsolatba lép a múlt műveivel” és a hely, ahova beilleszkedik, „egy már létező művekkel benépesített irodalmi világgyetem”.

⁴ A. J. GREIMAS: *Sémantique structurale*. Larousse, 1966. 24.

⁵ T. TODOROV: *Les catégories du récit littéraire*. In: *Communication*, N° 8, 126.

⁶ U.o.

(Uo. 26.). Az irodalmi mű ily módú elhelyezése az irodalmi közönség szintjére való transzponálásnak tűnhet, amiről az emberi közösség szintjén is lehetne írni: az ember a jelen és a múlt embereivel benépesített emberi világegyetembe illeszkedik bele, vagy Comte *Poszitivista katekizmusának* kifejezésével: „Az élőket mindig, és egyre inkább szükség-szerűen a holtak irányítják!”⁷

Az emberi rendre nézve — amelyre vonatkozik — Comte itt idézett gondolata máig is mélységesen igaz maradt. De vajon helyes marad-e a megfigyelés, ha egy irodalmi rendbe helyezük át? Részben igen, annyiban, amennyiben az irodalom fejlődése effektíve beteljesedik azáltal, hogy szembe helyezkedik a múltban felfedezett megoldásokkal annak a reményében, hogy kifejezheti önmagát. Részben viszont nem, ha tekintetbe vesszük, hogy az irodalom nem büszkélkedhet ugyanazokkal a törvényekkel, mint az ember. Az egyiket alkották, a másik az alkotó. Ez az alapvető ellentét nem jelenti azt, hogy semmilyen körülmények közt sincs az alkotás hatással az alkotóra, csakhogy, s ez a lényeg, mivel a *Madame Bovaryt* egy XIX. századi francia ember írta, ha ez egészen nyilvánvaló is, a romanticizmust kell mint jellemvonást belevonni ennek a XIX. századi francia embernek⁸ a definiálásába és nem az ellenkezőjét. Így a *Madame Bovary* mint mű elveszti kizárólagos irodalmi közönségét. Más közösségekhez is tartozik, mint az irodalmiakhoz, amelyek éppúgy meghatározzák jelentését, ha nem még jobban, s minthogy mindegyik tömeg önállósággal is rendelkezik, eredeti jelentésük új szintézisében állapítjuk meg a mű jelentésének helyét: a jelentés struktúráját. A mű jelentése tehát a jelentés hierarchikus besorolása, s lényegileg más világhoz tartozik, mint az irodalomé. Az ilyen állásfoglalás egyáltalán nem zárja ki azokat a kivételes eseteket, amikor irodalmi műveket épp ellenkezőleg, kizárólag az irodalomra vonatkoztatva határozunk meg, de ezek csupán kivételes esetek lehetnek, bármekkora is legyen irodalomtörténeti jelentőségük.

Itt az ideje, hogy visszatérjünk a romanticizmushoz, mint „felsőbb rendszerhez”, hogy feltárja a *Madame Bovary jelentését*, mivel az irodalom egymagában nem tudna olyan egyetemességet felmutatni, amiből egy mű jelentése kibontakozhatna. Most már csak azt kell megtudnunk, hogyan határozzuk meg a „felsőbb rendszert”, amely lehetővé teszi a jelentés megközelítését.

A világszemlélet fogalmát teljes egészében meg kell itt határozunk. A világszemlélet végeredményben egy társadalmi csoport (vagy korszerű kifejezéssel egy társadalmi osztály) szintjén az egy struktúrába való kikristályosodást reprezentálja, egy bizonyos időszak határain belül ennek a csoportnak (vagy osztálynak) az ítéleteit, az átértékeléseit, a terveit stb. Ez a szemlélet oly fogalom, mely a világ interpretálásának és *egy adott csoporton belül* az emberek egymás közti érintkezésének formális eszköze. Még akkor is, ha a világszemlélet csak egyetlen ember tolla nyomán válik írott valósággá, lényegében és eredetében akkor is többek munkája. A filozófusok megteremtik a világszemlélet fogalmi kifejezését, az írók pedig olyan világmindenséget teremtenek, amely megfelel a hozzá hasonlítható fogalmi sémáknak. Mivel ezen rendszerek koherenciája fogalmi szinten (filozófia) éppúgy, mint elbeszélőin (irodalom) csak kivételesen valósul meg, igen gyakran találjuk szemben magunkat egy részben koherens kifejezéssel, amely nem tudja igazán összhangba hozni az aktív értékrendszer elemeit a különböző szemben álló csoportokon (osztályokon) belül egy meghatározott történelmi időpontban. A világszemlélet tehát csupán kiváltságos esetek harmonikus szintézise, amelyet kivételesen tehetséges szellemek teremtettek.

*

⁷ A. COMTE: *Catéchisme positiviste*. 1874. 68.

⁸ A XIX. századi ember fogalmának nyilvánvalóan nincs semmi operatív jelentése. Minden esetben fel kell sorolni a kultúrák, rész-kultúrák és konkrét csoportok természetét, melyekhez az ilyen és ilyen XIX. századi ember tartozik.

A *La Jalousie* esetében, úgy gondoljuk, egy ilyen koherenciával állunk szemben. A mű analízise, ha helyes ez az értékelés, a világszemléletre vetheti a hangsúlyt, aminek az alapján lehetővé válik az elbeszélés különböző elemeinek interpretálása. Minket azonban mindenekelőtt az a gondolat érdekel itt, hogy a szemantikai kutatások szintjén ugyancsak egy globális, a világszemlélet terminussal véghezvitt interpretációhoz szükséges folyamodnunk, vagy ha úgy akarjuk, lehetetlen egy szemém (jelentéstani egység) jelentését függetlenül az egész szövegen uralkodó kategória kiemelésétől függetlenül megragadni. Megint csak azt kell mondanunk, hogy nincs jelentés a lehetőségek területének felosztása nélkül, válogatás, antropológiai választás nélkül.

A világszemlélet analízise, e kiemelés kifejezése látszik egyedül képesnek arra, hogy megteremtse a szükséges áthidalást a magában foglaló és a magában foglalt között társadalom és mű, a mű és annak formális struktúrája közötti kapcsolatban egyszerre.

Most nyílik lehetőségünk arra, hogy újra elővegyük s összefüggésében szemléljük mondatunkat. Két ültetvényes (fehér) beszélget lakhelyük terraszán, amelyet minden oldalról banánerdők vesznek körül, melyekben bennszülöttek (feketék) dolgoznak. A fehér narrátor, aki elmondja ezt a jelenetet, a következőképp szól:

„a legutolsó egytagú szavak után, az egyre hosszabb és érthetlenné váló feketék által elválasztva . . .”

A regény globális elemzése bemutatta, hogy a leírás egy kategória-rácson keresztül valósul meg, amit úgy minősítenénk, hogy a „gyarmatvilág szemléletmódja”. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a szerző mint egyén önmaga is gyarmatosító, csupán annyit, hogy tollából bizonyos számú sztereotíp lát napvilágot, akik az ültetvényesek világszemléletének hordozói.

Mindazok alapján, ahogy mi a *La Jalousie* jelentését interpretáltuk, s aminek mi csupán vázát tudjuk adni, ez a regény kifejezésre juttatja az anekdotán túl, amelyben a fő mondanivaló születik meg, azt a veszélyt, melyet a fehér ültetvényesek éreznek, a fekete bennszülöttek létezésének rájuk nehezedő veszélyét. Így a „fekete” lexémát sok más lexémával kell egybevetnünk (pl. bizonytalan, érthetetlen, bennszülött, állati, éji stb.) és főleg a „szövegösszefüggés szemém”-ével ajánlatos összevetni, amely jelen esetben a gyarmati helyzet.

A jelentés hatását, amit szeretnénk meghatározni, egyenletben is leírhatjuk, amint ezt Greimas is teszi:

$Sm = Ns + Cs$,⁹ ahol Ns = lexéma, változatlan szemikai mag,

Cs = a szövegösszefüggés szeméme (gyarmati helyzet),

Sm = szemém, vagyis a jelentés hatása, az Ns és a Cs származéka = a feketék miatt a fehérre nehezedő fenyegetettség érzése.

Anélkül, hogy a *La Jalousie*-ről szóló tanulmányunk részleteibe jobban bele-mélyednénk, eleget tudunk már ahhoz, hogy rávilágítsunk arra a meglepő szócséresére, melyet Robbe-Grillet alkalmazott az idézett részletben. A regény mindenségének globális elemzése során láthatjuk, hogy a „fekete” lexéma helyettesíti a „veszély” szemémet, és hogy következőképp a szerző számára tökéletesen koherens volt, hogy a fehér párbeszédének bemutatását megszakítja és mintegy helyettesíti a „feketék”-kel, nem pedig a „fehérek”-kel. Ez a váratlan megjelenés rendkívüli erővel indikálja annak zálogát, amely ettől kezdve a fehér beszédére nehezedik, s amely annál is fenyegetőbb, magára a fehér létezésére nézve is, mivel csupán egy állandó politikai párbeszéd tartja fenn, ami elrejtí, amellet, hogy jelzi ennek a létnek kérélhetetlen végét.

(Fordította: Koudeláné Sziklay Zsuzsanna)

⁹ A. J. GREIMAS: i. m. 45.

Structuralisme et marxisme.
La Pensée, no 135 — octobre 1967.

„Mivel járulhat hozzá a strukturális módszer a marxista kutatások fejlődéséhez? Milyen problémákat állít a marxizmus elé a struktúra fogalma?” — ezekre a kérdésekre keresnek választ a francia marxista filozófusok és tudósok a *La Pensée* c. folyóirat októberi különszámában megszervezett írásbeli ankéton, amelyet a *Centre d'Etudes et de Recherches Marxistes* kezdeményezett. Törekvéseiket pedig így foglalja össze a bevezető: „Mindannak, ami a strukturális módszerben értékes, integrálása, korlátainak és fogyatékoságainak konstruktív bírálata, újszerű reflexiók a struktúra fogalmáról...” A közel 200 oldalon közzétett 14 tanulmány szerzői valóban ebben a szellemben vizsgálják a strukturalista stúdiumokat az egyes szaktudományokban — nyelvtudományban, történettudományban, biológiában, pszichológiában, művészettörténetben és irodalomtudományban.

Bennünket közelebbről érdekelhetnek az irodalommal és művészettel foglalkozó írások, valamint (a lapunk más helyén is idézett) Roger Garaudy tanulmánya. *Strukturalizmus és az Ember Halála* a címe Garaudy írásának, ebben Michel Foucault nagy port kavaró könyvének, *A szavak és a dolgok* című tudománytörténeti tanulmányának a felfogásával száll vitába. Foucault-nak a szemléletét elvont és doktrinér strukturalizmusnak ítéli. Foucault terjedelmes könyvében a nyugati tudás utolsó évszázadaiban három, egymás után következő struktúrát ír le: a XVI. század végéig a szavak és a dolgok közös síkon helyezkedtek el; a XVII. század elejére a tudásnak magának a fogalma is átalakul és létrejön a szakadás a dolgok, ábrázolásuk és az erre szolgáló jelek közt; a XVIII. század végétől pedig kialakul az újfajta tudás, amely nem az ábrázolás és a látható szintjén, hanem a realitás egy új dimenziójában helyezkedik el, a rejtett

struktúra dimenziójában. Garaudy nem ennek a konstrukciónak a jogosságát vitatja, hanem azt hiányolja, hogy Foucault a történelem lényegéről, a változásnak, itt ezeknek az átváltásoknak a hogyanjáról tudomást sem vesz. Ez a struktúra fogalmának elvont kezelése; Marxtól éppen azt tanultuk, hogy a struktúrát sosem szabad elválasztanunk az azt létrehozó emberi tevékenységtől. Foucault, hogy az ember szerepének kiiktatását igazolja, azt az elméletet állítja fel, hogy „Az ember egészen friss teremtmény, amelyet a tudás démiurgosza formált saját kezűleg, alig kétszáz esztendeje” — s ahogy jött, olyan hamar el is fog tűnni. Az embernek — mint a tudás tárgyának — a halála eszméje ellen Garaudy meggyőzően érvel a legújabb történelem tanulságaival: a legfrissebb ipari forradalom lényegi változásaival, amelyek a munka emberi, szubjektív tényezőinek a változásában rejlenek; a munkás minősítésének fogalma átalakul s a XIX. századra annyira jellemző szakadás az irányítási és a végrehajtási munka között egyre csökken; s ez a változás perspektívájában a szocializmus felé, mint legeszményibb megvalósulási lehetősége felé mutat. Ezek a történelmi tanulságok lényegileg cáfolják meg Foucault „az ember halála” (és Althusser „elméleti antihumanizmus”) koncepcióját.

Garaudy másik írásában válaszol Jean Orcelnek, aki a strukturalizmus fogalmaival kapcsolatban hibásnak ítélte Garaudy bizonyos megfogalmazásait. Garaudy itt elhatarolja magát azoktól, akik a strukturális módszerből strukturalista filozófiát hoznak létre, nagyjából úgy, ahogyan a pozitivisták tették: a filozófiát elvileg jogosulatlanul tekintve tették módszerüket filozófiává, önkényes és doktrinér extrapolációval.

René Ballet tanulmánya (A detektívregény struktúrái: a kétértelmű viszonyok paródiája) a bűnügyi regény műfaját vizsgálja meg fejlődésének négy pontján (a „coquillard”-ok történetei, a Conan Doyle-

féle regény, a roman noir s végül a James Bond-kalandok), hogy kimutassa: azok világa kétértelműen ábrázolja a társadalmi viszonyokat, ezenfelül még el is torzítja, parodizálja őket. Henri Weber tanulmánya (Leo Spitzer módszere az irodalomkritikában) a kiváló romanista irodalomtudós módszerét veszi vizsgálat alá; Spitzert, aki folytonosan arra törekedett, hogy a nyelvészet és az irodalomtörténet, illetve eszmetörténet közti szakadást megszüntesse, a modern strukturalizmus előfutárának is lehet tekinteni; ellentétben a mai kísérletekkel, a tanulmány szerzője Spitzer törekvését ítéli egészségesebbnek: a kritikát a különböző diszciplínák — nyelvészet, irodalomtörténet, eszmetörténet, szociológia, politikai és gazdaságtörténet — keresztezédesi pontján helyezni el s ezen „eszmék köztársaságában” művelni.

Az irodalomtörténész számára is érdekes lehet Serge Perottino tanulmánya, amely Pierre Francastelnek, a francia művészet-történésznek a műveiben vizsgálja a struktúra fogalmát, valamint Daniel Charles írása, amely a struktúra fogalmát a modern zeneművészet fejlődésének egyes mozzanataira alkalmazza.

MIKLÓS PÁL

Lucien Sebag: Marxisme et structuralisme. Paris, 1967.² Payot, (Első kiad.: 1964) 264.

L. Sebag 1965. januárjában, harminckét éves korában öngyilkos lett. A tehetséges fiatal etnográfus a Centre National de la Recherche Scientifique kutatójaként foglalkozott a dél-amerikai indián folklórral. Lévi-Strauss tanítványa, Később Jacques Lacan páciense és tanítványa lett. (Allítólag az analízis alatt követett el öngyilkosságot.) Ethnográfiai tanulmányokon kívül ez a könyve, élénk figyelmet keltett filozófiai-tudományelméleti esszéje maradt utána.

A könyv roppant igényű szellemi vállalkozás, kérdésfeltevéseiben egy rendkívül éles elme nyilatkozik meg. Az első két fejezet (*Hegeli premisszák és A marxizmus jelentéséről*) a hegeli kiindulópontokból épített, s lényegében husserli fenomenológiai kritériumok szerint értékelt koncepciót veti össze a marxista történetfilozófiával. Marx elméletét úgy fogja fel, mint a társadalmi jelenségek értelmezésének totális elméletét. Ezek a kissé sajátos felfogásban rekapitulált Hegel- és Marx-gondolatok Sebag számára mintegy bevezetőül szolgálnak voltaképpen mondani valójához, amelyet a harmadik fejezetben fejt ki (*Ideológiák és tudományos gondol-*

kodás) itt a marxizmust (s általában a modern történeti szemléletet) a strukturalizmussal, az emberi tények értelmezhetőségét lehetővé tevő sajátos módszerrel szembeesíti, hogy ennek a konfrontálásnak a segítségével kísérelje meg körvonalazni az ideológiák objektív elemzésének feltételeit. Végül az utolsó, negyedik fejezetben (*Tudomány és igazság*) az elvi problémákat összefoglalva, a strukturalizmus tanulságait alkalmazva, megkísérli felvázolni a valódi tudományosság határait, a valóság tudományos fogalmakba rendezhetőségének (konceptualizálásának) kritériumait.

Sebag lényegi megállapításai közül fontos az, hogy a marxizmus hagyományos koncepciója szerint véne nem alkalmas, vagy nem képes a történelem objektív vizsgálatára, mert nem alapozta meg hitelt érdemlő módon, a modern tudományosság követelményei szerint, a tények és az ideológiák közti viszony feltárhatóságát. Marx és Engels számára — mondja Sebag — a termelőerők, termelési viszonyok, politikai intézmények, ideológiai rendszerek, jog, vallás, művészet stb., mind a társadalmi tudat különbözői, de lényeg koherenciában levő alkotórészei. Sebag szerint éppen ez a koherencia jelent problémát a modern tudományos gondolkodás számára. Engels a predestináció tanát a korai kapitalizmus polgárának a konkurencia, a kereskedelem kockázatával és ismeretlen veszélyeivel való találkozásából magyarázza. Csakhogy semmi bizonyítékot nem tart szükségesnek felhozni magyarázatának alátámasztására, holott egyáltalán nem magától értetődő feltételezés az, hogy egy gazdasági tapasztalat tartalma, egy reális félelemérzés átkerül a hit, a vallás rendszerébe; ez a magyarázat ilyenformán olyan értékű, mint a legtöbb emberi tény magyarázataként felvethető, lehetségesként felvetődő asszociáció, szellemes eszmetársítás. A szóban forgó „tartalom” ugyanis semmiképp sem azonos az említett két esetben, a gazdasági tapasztalat és a hittétel legfeljebb párhuzamba hozható, de különböző „tartalmak”, s az átmenet az egyikből a másikba a valóságban (konkrét realitás szintjén) sosem lehetséges — vagy legalább: semmiféle tudományos eljárás vagy bizonyíték nincsen, amely ennek tételezésére feljogosíthatna (vö. 100—101.).

Az örök igazságoknak, eleve adott, „természetes” evidenciáknak ez a fajta merész megkérdőjelezése, újbóli felvetése és újbóli végiggondolása jellemzi a fiatal szerzőt. Ez vonatkozik a történelem (vagyis a marxista történelem-, ill. társadalom-értelmezés) és a struktúra (vagyis a strukturalista szemlélet és megközelítési módszer) konfrontálá-

sában kifejtett gondolataira is. A sajátosan nyelvészeti aspektusú, strukturalista kérdésfeltevésekkel veszi vizsgálat alá a történeti jelenségek és a történelmi folyamat fogalmi megragadhatóságának, tudományos megközelítési lehetőségének körülményeit.

A jel (vagy jelentő) és jelentés (vagy jelentett) kapcsolatának önkényes volta — alapvető lingvisztikai tény Saussure óta — az általános értelemben vett „nyelvekre” (szimbólumrendszerekre) is vonatkozik. A tények (emberi cselekvések) és történeti kontextusaik pedig mindig csakis ilyen szimbólumrendszereken, azok közvetítésén keresztül ragadhatók meg számunkra — a megismerő számára ez a közvetítés mindig megvan, akár mítoszokról, akár vallásokról, rokonsági vagy társadalmi rendszerekről legyen szó. Marx ugyan nagyon is tisztában volt azzal, hogy az emberi aktusok nem ekvivalensei annak, amit hordoznak, de előtérbe helyezte a szubsztanciának alannya változását a történelmi folyamatban, amelyet pedig — a fenti felfogásban — másodlagosnak kell tekintünk. Az ember még saját cselekedeteinek a jelentésével sem lehet tisztában, hiszen ez a jelentés voltaképp csak a kontextusban teljeseedik ki (bármely cselekedetnek a jelentése függ, például, következményeitől!). A realitás és annak fogalmi „fordítása” között tehát abszolút transzparencia, teljes megfelelés sosem lehetséges. Ez vonatkozik a történelmi, ill. társadalmi realitásról alkotott fogalmainkra is azok összességére is.

Sebag meggyőzően fejti ki, hogy a szimbolikus rendszerek felépítése és azoknak az ember általi bensősítése (interiorizációja) oppozícióban vannak, minthogy kétféle logikát képviselnek. Sebag fejtegetéseihez példaként az etnográfia által (többnyire saját délamerikai kutatóútján gyűjtött és feldolgozott anyagot használ, amikor az ideológiák tudományos megközelítésének kérdéseiről szól; a *pszichoanalízis* (ti. a strukturalista pszichoanalízis, többnyire Jacques Lacan műveinek) példáit idézi viszont, amikor az emberi tények, történelmi jelenségek tudományos konceptualizálásának (fogalmi-elméleti megközelítésének) problémáit vizsgálja. Amott is, itt is, Lévi-Straussnál is, Lacannál is a kidolgozott és specifikus „antropológiai” szférára alkalmazott lingvisztikai eredetű struktúra-konceptió a párhuzamos gondolatmenet ihletője. (Mindkettőnél sajátos az a körülmény, hogy a tények kizárólag áttételekben olvashatók; a lélek tényei nyelvi, cselekvésszerű stb., az etnográfiai tények pl. nyelvi-mitológiai-vallási szisztemák közvetítésében tárhatók fel csupán.)

Ezért Sebag szerint feltétlen szükséges, hogy a tudományos gondolkodás alanya azt, amit elgondol, egyszersmind transzformációs lehetőségeinek a skálájába is belefoglalja, és vesse alá egy olyan előzetes formalizálásnak, amely által lehetségesé válik a realitásnak az empirikus létet tápláló sokféleségét kirekeszteni eljárásunkból. Ezzel érvényesíthető a strukturalizmus aspektusa.

A strukturális elemzés lényege az, hogy a hatásokról áttérünk az azokat létrehozó eszközökre (moyens) — ilyen módon egy kettős „bejáratú” táblázatot rajzolunk fel, amelyen szigorú rendben helyezkednek el a hatások és az azokat létrehozott eszközök közötti viszonyok, kapcsolatok. A marxizmus és a strukturalista elemzés ugyanazt az anyagot vizsgálja, de mindegyik másként szelelteti fel a valóságot, más módszerrel közelíti meg. Tehát a strukturalizmus sem gondolható el a történettudomány (vagy statikus jelenség esetén az etnográfia) által összegyűjtött és rendezett (leírt) tényanyagok nélkül. A struktúra úgy jelenik meg itt, mint a (hangsúlyozottan tudományként — azaz elméletként — felfogott) történettudomány voltaképpeni tárgya, mint amelyben benne jelennek s abból értelmezhetők végeredményben a változások is (a történeti tényeket, a nyelvi tények analógiájára, a konkrét történelmi praxisban kell összegyűjtenünk stb.). A rendszer célja azonban a rendszeren kívül foglalt helyet, abból magából nem magyarázható meg (a nyelv célja pl. a kommunikáció, a vallás célja az embernek és a világegyetemenek a viszonyát összhangba hozni stb.). Így tehát a történelmi tudat (a cselekvő tudata, a beszélő tudatának az analógiájára) nem képes kitölteni a struktúra és annak időbeli megvalósulása közti hiást. A modern tudományos gondolkodás ezt nem hagyhatja figyelmen kívül.

*

A könyv érdeme minden kétséget kizáróan igényessége, gondolati gazdagsága és az újrakérdezésben való hátorsága. Sebag aggodalmak és gátlások nélkül lát hozzá az eddigi marxista tudományosság, különösen pedig a tudományelmélet és filozófia területein megdönthetetlennek hitt közhelyek és „józan belátáson” alapuló (tehát sokszor még a XVIII. század racionalizmusából vagy a XIX. század pozitívizmusából öröklött) tételek, „igazságok” felülvizsgálásához. A humán tudományok legújabb eredményeinek és irányzatainak, elsősorban a modern lingvisztikának (amely a kibernetikába és információelméletbe is tovább vezető út lett) és a modern feno-

menológiának (amely nem csupán Husserl és iskolája irányzatának, hanem a korszerű formális logikai, logisztikai és matematikai logikai kutatásoknak is összefoglaló nevéként áll itt) alapján kibontakozott strukturalizmus híve a fiatal etnográfus, aki a strukturalista szemléletet és módszert továbbfejlesztő s azt etnográfiai, szociológiai kutatásokban alkalmazó Claude Lévi-Strauss és a vallástörténész Georges Dumézil nyomán, valamint a strukturalista szemléletet a pszichológiában (pontosabban: a pszichoanalitikában) alkalmazó Jacques Lacan gondolatköréhez kapcsolódva végzi ezt a revideálást. Filozófiában, hegeli és marxi tanításokhoz való viszonya magabiztos, olykor túlságosan is eredetieskedő. Nem vagyunk benne biztosak, hogy a marxizmust éppen úgy és annak kell értelmeznünk, aminek ő tartja („totális elméletnek” a társadalmi jelenségek értelmezésére — a kérdés, hogy totálisan pl. zártságot is kell-e értenünk, Sebag fejtegetéseiben nem világosan eldöntött). Ebből következően vitathatók bizonyos, a marxizmus számlájára írott negatív megállapításai is (pl. az, hogy a szubsztanciának alannyá válása, az elidegenedés stb. valóban elsődleges problémái-e a marxizmusnak). Sebag marxizmusa a fiatal Marx műveiből táplálkozik (s némiképp a fiatal Lukácséból is!), elvontsága innen származik.

Elvontsága bizonyos szempontból azonban erénye: ez teszi lehetővé olyan kérdések végigvizsgálását, amelyek — mint gondolatai bizonyítják — megbolygatva termékenyen bizonyulhatnak (az alapvető kérdés: az ideológiák és az élet realitása közti hiatus és annak, szerepének, hatásának tudományos megragadása, illetve hibaforrásként eliminálási lehetősége, értékes gondolatokat szül eszéjében). Ugyanakkor hátrány is: egy pusztán elméleti vizsgálat önmagában még nem hozhat megnyugtató megoldást. Mi azt valljuk, hogy a marxizmus tudomány is, gyakorlat is, van elméleti funkciója is, morálja is. Ebben áll éppen, sok más mellett, egyik saját-szerűsége.

De van Sebag elvontságának egy másik, praktikus szempontból nagyon káros következménye is. A fiatal tudós olyan elvontan fogalmaz, s olyan körülményesen törekszik gondolatainak, ötleteinek „konceptualizálására”, hogy az nemcsak bántó modorosságokhoz vezet, fölösleges bonyolultságokat szül szövegében, hanem — a gondolatok kissé éretlen, kusza halmazává terebélyesedett írását — egészében élvezhetetlenné, olvashatatlaná is teszi. A fegyelmezett, rendezező előadás csak használható volna olyan értékes és mély gon-

dolatoknak, amelyeket Lucien Sebag könyve tartalmaz. Sajnos, nem érte meg azt, hogy leszűrt, higgadtan és áttekinthetően összefoglalt gondolatait előadhassa vagy summázhassa: így máris az a veszély fenyegeti, hogy többen hivatkoznak rá, mint ahányan egyáltalán elolvasták könyvét.

MIKLÓS PÁL

Lo strutturalismo linguistico. II Verri, No 24.
Milano, Feltrinelli, 114.

Az olasz nyelvtudomány — sokévtizedes hagyománytisztelet után — végre újjászületése előtt áll: tágra nyitja kapuit, egyelőre inkább elméleti téren, mindazoknak, akik a nyelvtudomány megújulását sürgetik vagy legalábbis a tegnapi és mai kutatási módszerek termékeny szintézisét. E törekvés egyik tanújele, sok más egyébbel együtt, az Il Verri című, rendkívül mozgékony és sokoldalú milánói kiadvány új kötete, amely teljes egészében a nyelvészeti strukturalizmussal foglalkozik, s igen szerencsés, a mi számunkra is példaadó módon igyekszik eloszlatni a legkülönbözőbb oldalról megnyilatkozó aggodalmakat és félreértéseket.

A strukturalizmus tudománytörténeti alapjait három jelentős tanulmány igyekszik megvilágítani. Inkább csak bevezetés jellegű a Luigi Heilmanné (*Lo strutturalismo linguistico*, 7—18), amely a modern strukturalizmus legfontosabb előzményeire mutat rá, Saussure-re, Hjelmslevre, a prágai iskolára és az újabban olykor nem eléggé méltányolt Bröndalra. E cikk érdekes újdonsága, hogy a jelnek kétarcú entitásként való magyarázatát egyenesen Dante értekezésére, a *De vulgari eloquentiára* vezeti vissza, amennyiben már itt megtalálható (I. könyv, III.) a következő megállapítás: „hoc equidem si g n u m . . . s e n s u a l e quid est, in quantum sonus est; r a t i o n a l e vero, in quantum aliquid significare videtur ad placitum” (8). Dante e traktátusának sok „modern” gondolatát annak idején Gombocz Zoltán fedezte fel a magyar közönség számára; érdekes, hogy éppen a szemantika terén is úttörő Gombocz figyelmét kerülte el a nyelvi jelnek e dantei meghatározása, amely már a jelnek saussure-i értelemben „arbitraire” voltát is magában foglalja.

Alaposabb, és egészében feltétlenül tanulságosabb G. C. Lepschy részletes beszámolója a prágai iskoláról (19—34); Olaszországban nem ez az első ilyen jellegű közlemény, hiszen magának R. Jakobsonnak hasonló tárgyú cikkét B. Migliorini már

1933-ban lefordította. Kár, hogy Lepschy — akárcsak nálunk a közelmúltban Károly Sándor — (a Nyelvtudományi Társaságban tartott előadásában) — nem foglalkozik a prágai iskola eredményeinek egészével, és saját kijelentése szerint (23) tudatosan lemond például az irodalmi nyelv, a poétika, a verstan terén és sok más vonatkozásban elért eredmények ismertetéséről. Helyes viszont, hogy a fonológia döntő jelentőségét kiemeli; elvgre ez volt az első nyelvészeti diszciplína, amely a nyelv rendszerszerűségének ékes bizonyítékát szolgáltatta. Helyes az is, hogy legalább jegyzetben megemlékezik a szerző a prágai iskola tagjainak későbbi munkásságáról; Jakobsonnal kapcsolatban például hosszú megjegyzést olvasunk a *Style in Language* (1961) kötetben közölt tanulmányáról (hadd jegyezzük meg, hogy e kötetnek jóformán minden tanulmánya érdemes lenne arra, hogy magyar fordításban is olvashassuk!). Kár, hogy a mai prágai iskola eredményeiről és célkitűzéseiről szinte szó sem esik; e vonatkozásban csupán egy-két bibliográfiai adatra utalhatunk (33).

A mai nyelvészet egyik hatalmas központja Amerikában van; az Egyesült Államok főbb nyelvészeti irányairól színesen és gazdag anyag alapján számol be P. Valesio (35—74), aki már 1960-ban, ugyancsak az *Il Verri*-ben foglalkozott a strukturalizmus és az irodalomtörténet kapcsolatával is (*Strutturalismo e critica letteraria*, n. 3). Valesio a fontos megjegyzések egész sorát szolgáltatja; hadd idézzünk egyet-kettőt mutatónak. Végre hallunk e cikkben a modern amerikai stilsztikai kutatásokról (37): a szerző helyesen emeli ki az amerikai stilsztika komplex voltát, vagyis azt a törekvését, hogy minden módon keresi a kapcsolatot más tudományágakkal, mivel nyilvánvaló az irodalmi mű sokoldalúsága, komplex jellege. Sapirrel kapcsolatban Valesio utal arra, hogy Sapir lelkes olvasója volt Croce esztétikájának, s hogy Crocét saját liberalizmusa egyik fő ösztönzőjének tekintette (42—3). Amerikai és olasz filológusok közt egyébként nem ez volt az első kontaktus: már 1876-ban Francesco d'Ovidio látta el előszóval Whitney egyik főművének (*The Life and Growth of Language*) olasz fordítását (52). Rendkívül lényegesnek tartja Valesio az amerikai szemantikai kutatásokat, elsősorban pedig Jerrold, Fodor és Katz munkásságát (54), s méltán mutat rá arra a tényre, hogy nem hiányzik a modern amerikai nyelvészetből a történeti érdeklődés sem (55, 61).

Még három tanulmányt találunk az *Il Verri* 24. kötetében; ezekről csupán rövidben emlékezhetünk meg. Pedig nagyon fontos például A. Martinet adaléka (*Ar-*

bitrarietà linguistica e doppia articolazione, 75—86), amely arra figyelmeztet, hogy a *signifiant*-ok szemantikájával valahogy csak elboldogul a modern nyelvtudomány, nincs azonban vagy alig van olyan kutatás, amely a *signifié*-kkel, vagyis a jelek talmával foglalkoznék. Nem lehet annyi *signifiant* egyetlen nyelvben sem, amennyi *signifié* kifejezésére van szükségünk; nem igaz, hogy a *signifiant* és a *signifié* ugyanazon valóság két arca, a Hjelmslev feltételezte teljes izomorfizmus alapján. Tovább kell tehát haladni a „kettős artikuláció” másik vonalán is, és olyan kutatásokat végezni, amintőre már Luis Prieto vállalkozott (*Contributions à l'étude fonctionnelle du contenu*, Travaux de l'Institut de Linguistique I, Paris, 1956, 23—41). — G. Herdan a matematikai nyelvészet alapelveivel ismert meg (*Principi generali e metodi della linguistica matematica*, 87—99); e cikk fontosságához képest feltűnően vézlatos, s meglepő, hogy a szerző saját kutatásait sem ismerteti részletesebben, bár oly nyelvvvel foglalkozott, ahol a szórend funkciói a lehető legtisztábban, valóságos „Reinkultur”-ban nyilatkoznak meg. A klasszikus kínai nyelvről van szó, s Hérdannak idevágó strukturalista tanulmányáról (*Structuralistic Approach to Chinese Grammar and Vocabulary*, Hága, 1964). — Említsük meg végül a kötet utolsó dolgozatát: ebben P. Fronzaroli a statisztikai módszerek dia-kronikus alkalmazását vizsgálja W. Wüst, P. Tedesco és A. S. C. Ross kutatásai alapján (100—115). A közölt eredmények egyelőre azért látszanak nyugtalanítóknak, mert nem világos, vajon tényleg lehetséges-e a Rogveda 10 könyvének kronológiáját mindössze két kérdőnév (*kát* és *kím*) előfordulásai alapján megállapítani. Talán több megfogható mag van a nyelvtipológia itt említett statisztikai módszereiben, bár a pusztá strukturális egyezések — minden más tényező figyelembe vétele nélkül — persze e téren is megtévesztőek lehetnek.

GÁLDI LÁSZLÓ

Mathematik und Dichtung.

Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft. Zusammen mit Rul Gunzenhäuser, herausgegeben von Helmut Kreuzer. Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1965. 351.

1. Bevezetés

„A matematikai információelmélet, a statisztika, a modern nyelvészet és más tudományok fejlődése olyan helyzetet

teremtett, amelyben egy „egzakt” (szigorúan formalizált leírásokkal és kutató egyéniségektől független eredményekkel rendelkező) irodalomtudomány lehetőségeinek és határainak kérdése az eddignél határozottabban felvethető és tudományosan vizsgálható” — írja H. Kreuzer e változatos kötet előszavában,¹ amely húsz, az irodalomtudomány egzakttá tételének különböző aspektusaival foglalkozó, tanulmányt tartalmaz. A teljesség kedvéért idéznünk kell egy másik megállapítást is: „Itt nem a hagyományos eszmetörténeti, formatörténeti, stíluskritikai és műelemző megközelítések elutasításáról van szó, amelyek gyümölcsöző és szükségesek voltak határozottan állítjuk, hanem arról, hogy a szövegelemzés más módszerei jogosultak-e és a régebbi módszerek bizonyos eredményeinek pontosabb megállapítására, precízebb megfogalmazására alkalmasak-e.”²

Ahhoz, hogy e tanulmányok vizsgálati körét és tematikájuk irodalomtudományon belüli helyét világosabban láthassuk, foglaljuk össze először röviden a nyelvészeti kutatás lehetséges aspektusait. (A nyelvészeti kutatáshoz soroljuk itt a ritmikai és nyelvrozoni problémák vizsgálatát is.)

A vizsgálat tárgya vagy egy *önmagában vett mű*, vagy valamely *egyedi nyelv* (egy író, egy korszak nyelve), a vizsgálat módszere pedig a

a kvalitatív nem strukturális,

a kvalitatív strukturális

a kvantitatív nem strukturális és

a kvantitatív strukturális megközelítés lehet. Bár a felsorolt esetek mindegyikében a legdifferenciáltabb jelek — a nyelvi jelek — meghatározott sorozatának vizsgálatáról van szó, a problémák nem azonos szintűek.

Egy adott mű *strukturális* vizsgálata a *művészi mondanivaló teljes kifejezési formájának* a vizsgálatát jelenti, minthogy a nyelvészeti vizsgálat a mű által közvetlenül kifejezésre jutó, adott módon megformált ábrázolt valóság struktúráját is érinti. Egy egyedi nyelv esetén azonban általában csak egy alacsonyabb szintről, a *nyelvi kifejezési forma bizonyos jellemvonásainak* vizsgálatáról van szó, ami általában statisztikai jellegű. A strukturális vizsgálat itt annak elemzését jelentené, hogy az egyes művek a maguk teljes kifejezési formájának struktúrájával hogy járulnak hozzá a vizsgált egyedi nyelv struktúrájának kialakulásához.

¹ Vorwort 7. Mathematik und Dichtung (a továbbiakban MuD).

² HELMUTH KREUZER: Mathematik und Dichtung, MuD, Zur Einführung 9–19; 10.

A kvantitatív elemzés — véleményünk szerint — csupán a strukturális kiegészítéseként, azaz kvantitatív strukturális vizsgálatként lehet jelentős.

Bizonyos egyedi szempontok elemzésénél a kvantitatív nem strukturális vizsgálatnak is megvan a létjogosultsága, azonban ez a legtöbb esetben nem kielégítő módon történik. Egyrészt az elemzésül választott minta *matematikai* szempontból nem mindig kielégítő, másrészt a kapott eredmények interpretálásához nincs meg a megfelelő *nyelvi* vonatkoztatási rendszer, sem a vizsgált korpuszon belül, sem azon kívül. Itt arra gondolunk, hogy általában néhány *esetlegesen* választott karakterisztikát vizsgálnak és nem egy valamilyen elemzési szempont alapján meghatározott *teljes* karakterisztika-rendszert, és ezeknek sem ismerik a vizsgált korpuszt magába foglaló nagyobb rendszerre vonatkozó értékeit.³

Ahogy a *strukturális* vizsgálat — véleményünk szerint — meg kell hogy előzze a *kvantitatívot*, úgy tartjuk a strukturális *nyelvi* vizsgálatot elsődlegesnek *minden más* (poétikai, esztétikai vagy egyéb) vizsgálattal szemben.⁴

A kötet tanulmányaiban keverednek a különféle szempontok, ezért következő csoportosításunk csak megközelítőnek tekinthető.⁴

2. Az elsődlegesen kvantitatív vizsgálatokról.

1. A kvantitatív elemzéssel kapcsolatban elsőnek M. Bense tanulmányát⁵ idézzük. Bense az esztétika hégeli és Galilei-féle típusát állítja egymással szembe. „Kevesen tudják — írja —, hogy a fiatal Galilei erős irodalmi és zenei érdeklődésű volt. Considerazioni al Tasso című művében olyan esztétikai felfogásra támaszkodott, amely a műalkotásnak, a költészetnek, festészetnek, zenének a legnagyobb fokú *önértéket* tulajdonítja . . . A költemény poétikummal bír és ezt, mint olyat kell megállapítani, anélkül, hogy ismeretté, vagy morállá fejlesztenék.” Bense a modern esztétikai törekvéseket elsődlegesen Galilei-féle típusúnak tartja.

Azokat a feltételeket, amelyeket bármely objektumnak ki kell elégítenie ahhoz,

³ Ezekkel a kérdésekkel részletesebben „A nyelvészeti statisztikai vizsgálatok néhány kérdése” című tanulmányunkban foglalkoztunk. Lásd: Gépi nyelvfeldolgozás és dokumentáció. A tudományos tájékoztatás elmélete és gyakorlata 11. Bp. OMKDK 1966.

⁴ E kötet más jellegű ismertetéseként lásd: CSETRI LAJOS: Matematika és irodalom, Acta Historiae Litterarum Hungaricarum Tomus VII. Szeged, 1967. 41–47.

⁵ MAX BENSE: Zusammenfassende Grundlegung moderner Aesthetik, MuD, 313–332; 314.

hogy esztétikai tárggyá lehessen, az úgynevezett minimális és maximális követelményekben fogalmazza meg.

Minimális követelmények az *anyagszerűség*, a *tematikus realizáció* és a *kommunikatív funkció*.⁶

Az esztétikai realitás lényegi tulajdonságait a maximális követelmények érintik. Ezek a következők:

Rendezettség; A rendezettség relációi képezik a másodfokú esztétikai transzformációt. (Elsőfokúnak az anyagi objektum jelle alakítását nevezi.) A rendezettségnek különféle fajtái lehetnek: rend rendből, rend rendezetlenségből, rend rendből és rendezetlenségből.

Esztétikai bizonytalanság; Az esztétikai realitás — írja — állandóan bizonyos, meghatározatlanságot, „könnyen változtathatóságot”, „esendőséget” mutat.

Érték; Bármely esztétikai objektum értékelhető.⁷

Véleménye szerint e maximális követelmények mindegyike meghatározott mennyiségi mutatóval kifejezhető. A rendezettség mutatóját a Birkhoff által definiált esztétikai mértékben véli megtalálhatónak; a bizonytalanságot az egyes elemek előfordulási valószínűségével; az értéket pedig az esztétikai információ mennyiségével tartja mérhetőnek. Az alábbiakban ezt a csoportosítást követjük.

2. Birkhoff elméletével külön tanulmányban foglalkozik R. Gunzenhäuser.⁸ Birkhoff amerikai matematikus volt, esztétikai jellegű tanulmányai 1928—32 között jelentek meg. Az esztétikai tetszés mértékéül a mű rendezettségét és komplexitását kifejező mértékszámok hányadosát választja:

$$M = \frac{O}{C}$$

(C jelenti egy vers esetén a vers összes hangjainak a számát, O pedig a különféle funkcióknak [rím, alliteráció] eleget tevő hangok, hangsoportok meghatározott előjellel vett összegét.)

Túlságos közvettsége miatt ezt a hányadost nem tartjuk alkalmas mértéknek. Gunzenhäuser is bírálja, majd információelméleti megfogalmazását tárgyalja (lásd később).

3.1. A stílus-statisztika elméleti kérdéseivel foglalkozik L. Doležel⁹ és J. Levý¹⁰ tanulmánya.

⁶ Ua. 316.

⁷ Ua. 319—324.

⁸ RUL GUNZENHÄUSER: Zur literaturästhetischen Theorie G. D. Birkhoff's MuD, 295—313.

⁹ LUBOMIR DOLEŽEL: Zur statistischen Theorie der Dichtersprache; 275—293.

¹⁰ JIRÍ LEVÝ: Die Theorie des Verses — ihre mathematischen Aspekte, 211—233.

A stílusstatisztika empirizmusa Doležel véleménye szerint onnan ered, hogy nincs kapcsolata a modern strukturális poétikával. A statisztikai vizsgálatokat ő a prágai iskola szellemében tartja eredményesen folytathatóknak, ezért előljáróban összefoglalja annak alapelveit.

A különféle stílusstatisztikai karakterisztikák, amelyek meghatározása szerint „a szövegek különböző mérhető tulajdonságainak számértékei”¹¹ az esztétikai esetlegesség — a műalkotás megalkotásában szerepet játszó választás — jellemzésére szolgálnak. Az esztétikai tulajdonságok ezekkel, vagy az ezekről való eltérésekkel jellemezhetők.

A társadalmi nyelv kommunikáció-terét kommunikációs körökre osztja (S) — tudományos megismerés, irányítás, társadalmi érintkezés, esztétikai kommunikáció — és a karakterisztikákat ezekre vonatkozóan osztályozza a legáltalánosabb szempontból:

Objektív stílus-karakterisztika: olyan szövegvalamint jellemzője, amely ugyanazon S-hez tartozik és állandó értékű.

Szubjektív stílus-karakterisztika: csak ugyanazon S-hez tartozó ugyanazon személyektől származó szövegen állandó. (Ha a karakterisztika középértéke és szórása nem függvénye az időnek, stacionárius kódolásra beszél.)

Ezután a mondathossz műfajok szerinti eloszlását vizsgálja a cseh nyelvben és ezek jellege alapján felvázol egy statisztikus szövegtipológiát.

A nyelvi műalkotások *nyelvének* egzakt vizsgálatával kapcsolatban megállapítja, hogy „itt is, mint a strukturális nyelvészet más területein, a fejlődés két látszólag diametrálisan ellentétes irányban fog végbemenni: egyrészt determinisztikus, a strukturális grammatikákkal analóg modellek konstruálásához fog vezetni, másrészt a stílusstatisztika „strukturizációjához”, ami majd a költői nyelv statisztikus elméletének létrejöttét eredményezi”¹²

A stílusstatisztika strukturizációjának J. Levý tanulmánya adja meg átfogó elvi és módszertani alapját.

Az egzakt módszerek alkalmazásánál — amit a történeti előzmények miatt elsődlegesen és leghamarabb a verstan területén lát lehetségesnek — két szempont érvényesítését tartja elengedhetetlenül szükségesnek. Az egyiket Mukařovský fogalmazta meg: „egy meghatározott hangzó eufonikus hatása nemcsak ismétlődéseinek számától függ, hanem normális frekvenciájához viszonyított *relatív gyakoriságától* is.”

¹¹ L. DOLEŽEL: i. m. 283.

¹² L. DOLEŽEL: i. m. 277.

(Kapitoly z české poetiky II. Praha 1948, 76.) A másik annak figyelembevétele, hogy a nyelvi eszközök funkcionálása az emlékezet adott határai között megy végbe. Ezért meg kell határozni a pszichikailag realizálható minimális és maximális komplexeket. Ezek után a versek hangzásstruktúrájának egyes aspektusait elemzi az első szempont alapján.

A rím vizsgálata céljából az egyes nyelvek lexikai egységeit különféle rímcsoportokba lehet besorolni. Analitikus nyelvek esetén meghatározott számú csoportot kapunk, meghatározott számú taggal, szintetikus nyelvek esetén a rímlexikonon kontinuumszerű. Ez a tény természetesen más rímelési lehetőséget biztosít az egyik és másik esetben. Ehhez járul még további tényezőként a rímelő szavak adott nyelven belüli gyakorisága és a rímek „összetételének” kombinatorikus aspektusa.

A ritmus elemzésénél vertikális és horizontális statisztikát említ. A vertikális statisztikának — amit úgy kaphatunk meg, ha az egy-egy oszlopban levő hangsúlyos szótagokat összeadjuk — a mikroszkópéhoz hasonló jelentőséget tulajdonít. Különösen akkor látható a haszna, ha különböző jellegű nyelvi jelenségeket (például hangsúly és szótagszerkezet) hasonlítunk össze. A horizontális statisztika a ritmikai variánsok vizsgálatánál nélkülözhetetlen. Tanulmánya sok vonatkozásban tágtítja az eddigi általános versszemléletet.

3.2. Az elsődlegesen a konkrét vizsgálatokkal foglalkozó tanulmányok színvonalára nagyon különböző.

H. Fischer különböző életkorú iskolai tanulók, majd különböző irodalmi szövegek stílusát vizsgálta¹³ különféle hányadosok segítségével (egy mondatra eső melléknevek és határozók, főnevek, illetőleg szavak száma, egy szóra eső melléknevek, illetőleg szótagok száma, egy ígére eső melléknevek száma). A vizsgált műveket ezután informátorokkal rendeztetni és megállapítja a kétfajta elemzés eredményei közötti korrelációkat. Úgy találja, hogy a *melléknév/ige* és a *szavakban mért mondatkóssz* a legjellegzetesebb karakterisztikák.

N. Ulrich tanulmányában¹⁴ az informátorok értékeléseit is figyelembe vevő elemzési módszerekkel foglalkozik általában. Az ilyen jellegű elemzésekben a stílus pragmatikus aspektusa vizsgálatának a lehetőségét látja.

E. Walter a különféle jeltípusok szövegenkénti előfordulását vizsgálja.¹⁵ Vizsgálata alapját a Peirce-féle jelfogalom képezi. Különböző szerzőket hasonlít össze azonos hosszúságú szövegekből megállapított gyakorisági értékek alapján.

W. Fuchs és J. Lauter közösen tanulmánya¹⁶ matematikusabb jellegű. Először a szótagszám szavankénti, majd a szavak mondatonkénti eloszlását vizsgálják. Az eloszlások 23 szépprózai és 27 tudományos prózai műből vett minta alapján meghatározott középértékeiket koordinátarendszerben ábrázolják, melynek tengelyeire a két eloszlás középértékeit mérik. Így két egész jól elkülönülő szépprózai és tudományos prózai tartományt kapnak. — Olyan vizsgálatokról is beszámolnak, amelyek figyelembe veszik a vizsgált elemek adott szövegbeli *sorrendjét* is, azaz úgynevezett átmeneti valószínűségeket vizsgálnak. (Például azt, mi a valószínűsége annak, hogy főnév után melléknév következik, stb.) Itt is két mű, vagy két szerző elemzése alapján kapott értékeket vetítettek egymásra.

G. Herdan a nyelvkeveredést elemzi statisztikai alapon.¹⁷ Először a román eredetű szavak százalékos arányát vizsgálja Chaucher 61 művében. Hipotézisét — mely szerint ezek az értékek lineáris korrelációban vannak az egyes művekben levő szavak számának tizesalapú logaritmusával — a statisztika matematikaelméletének módszereivel ellenőrzi. Más szövegek hasonló jellegű vizsgálata alapján úgy találja, hogy ez az összefüggés általánosan érvényesnek mondható.

4.1. M. Bense tanulmányát elemezve idéztük azt a megállapítását, hogy az érték az esztétikai *információ* mennyiségével mérhető.

Tanulmányában a közismert kártyalap kitalálási játék elemzése útján értelmezi a redundancia, illetőleg az entrópia fogalmát. Gunzenhäuser Birkhoff formuláját — Shannonnak az információ mértékére vonatkozó formulája alapján — a következőképp fogalmazza át:

Esztétikai információ

$$(M) = \frac{\text{szubjektív redundancia (R)}}{\text{Statisztikai információ (H)}}$$

$$\text{Itt } R = \frac{H_e - H_u}{H_e}, \text{ ahol } H_e \text{ és } H_u \text{ a}$$

¹³ HARDI FISCHER: Entwicklung und Beurteilung des Stils, MuD, 171—184.

¹⁴ NORBERT ULRICH: Über ein mathematisches Modell zur Bestimmung literarischer Stilkomponenten, MuD, 185—192.

¹⁵ ELISABETH WALTER: Semiotische Analyse, MuD 143—157.

¹⁶ WILHELM FUCHS und JOSEF LAUTER: Mathematische Analyse des literarischen Stils, MuD, 107—122.

¹⁷ GUSTAV HERDAN: Eine Gesetzmässigkeit der Sprachenmischung, MuD, 85—107.

befogadás előtti, illetőleg utáni, információ mennyiségét jelöli.¹⁸

4.2. H. Lüdtke különböző metrikai rendszereket hasonlít össze redundanciájuk alapján.¹⁹ A nyelvi redundancia okát „az egyes nyelvi elemek különböző gyakoriságában és lineáris kombinációik lehetőségének a grammatikai és fonológiai szabályok által történő korlátozottságában” látja.

Metrikai redundanciának azt az információmennyiséget nevezi, amennyivel egy szöveg információtartalma a kötött forma alkalmazása következtében csökken. Mértékül az $R_m = 10^2 g x$ értéket választja, ahol x azoknak a prózában meglévő lehetőségeknek a száma, amelyek közül a vizsgált metrikai rendszer csak egyet választhat. Arra a meglepő eredményre jut, hogy a redundancia egy szótagra eső átlagos értéke a hexameter, a jambus, az ógermán alliteráló vers és az ófrancia eposz esetében is 0,6 bit. (Itt magát a problémafelvetést is hamisnak tartjuk.)

Fónagy I. különböző közvetlen jellegű statisztikai és információelméleti karakterisztikákat vizsgál²⁰ és ezeket az esetek többségében lehetséges pszichológiai vonatkozásaik szempontjából is interpretálja. Minthogy eredményeinek nagy része magyar nyelven is olvasható, tanulmányával itt nem foglalkozunk.

F. von Cube különböző drámákat hasonlít össze entrópia-tartalmuk alapján.²¹ Az egyes drámákat felvonások és jelenetek helyett fázisokra osztja, megállapítja az egyes fázisokban a dráma főszereplői között levő kapcsolatokat és elkészíti az úgynevezett *szociometriai* matrixokat. Az ezek alapján megrajzolt entrópia-diagramok segítségével vizsgálja Sophokles, Racine, Schiller, Büchner egy-egy és Brecht két drámáját.

A komolyabb matematikai apparátust igénylő statisztikai és valamennyi információelméleti vizsgálatnak „hátrányos tulajdonsága”, hogy a kapott számértékekhez nem kapcsolhatók közvetlenül olyan fogalmak, amelyek az úgynevezett hagyományos stílusvizsgálatnál használatosak. Mindegyikre érvényes a von Cube tanulmányát záró megállapítás: „Hogy milyen módon hozhatók . . . kapcsolatba . . . az

interpretáció tradicionális módszereivel, az még széles körű vizsgálatot igényel.”

3. Az elsődlegesen strukturális vizsgálatokról

1. Az irodalmi szövegek kvalitatív strukturális elemzésével foglalkozó tanulmányok fejtegetéseiket Chomsky generatív nyelv-elméletére alapozzák.

S. R. Levin a költői nyelv „eltéréseit” elemzi.²² A költői nyelvet a köznyelvi automatizációval szemben az *aktualizáció* jellemzi. Ez részben a nyelv általános használatától, részben az előző korszakok poétikai kánonjától való eltérésekben nyilvánul meg. Levin csak az általános használattól való eltéréssel foglalkozik. Az úgynevezett „normát” — minthogy a lehetséges mondatok száma végtelen — nem tartja statisztikai módszerekkel megállapíthatónak, ugyanakkor Riffaterre kontextus-elméletének kielégítő voltát is vitatja. Minden szempontból megfelelő vonatkoztatási rendszerül a generatív nyelvelmélet koncepcióját fogadja el. E koncepció egy leegyszerűsített modelljének felvázolása után a grammatikalitástól való eltérés különböző fokainak bemutatására idéz példákat.

Ugyanezzel a témával foglalkozik K. Baumgärtner is.²³ Egyáltalán nem hiszem — állapítja meg —, hogy a statisztika a költői kifejezésstruktúrák összefüggő magyarázatát nyújthatja. Költői szövegek struktúrájának elemzésére ő is a generatív grammatikát tartja a legalkalmasabb bázisnak. Elemzett példáival a különféle transzformációk és a szemantikai interpretáló komponens stilisztikai célra való alkalmazását mutatja meg.

Ede sorolhatjuk F. Schmidt tanulmányát is,²⁴ aki matematikai logikai módszerekkel vizsgálja a különféle szerzőktől vett mondatok szerkezetét, majd az elemzések elvégzése után meghatározza az előforduló különféle predikatív fokozatokat és a *mondatok/szavak, mondatok/predikátumok aktuális/potenciális predikátumok, arányszámokat*, hogy megállapítsa a vizsgált szerzők egyedi tulajdonságait. 2. Mindig az egész elemzett művet tartják szem előtt K. Knauer és R. Jakobson tanulmányai.

K. Knauer versek hangzásstruktúrájának elemzésére mutat be egy érdekes eljárást.²⁵ Egy mű közvetlen jelentéssel nem bíró sorozatát „*finom-struktúrának*” nevezi. Ide tartoznak a szótagtípusok, a nyomaték,

¹⁸ R. GUNZENHÄUSER: i. m. 308–10. (Ld. még a 22 jegyzetben levő mű 333–335 oldalait.)

¹⁹ HELMUT LÜDTKE: Der Vergleich metrischer Schemata hinsichtlich ihrer Redundanz, MuD, 233–242; 235.

²⁰ IVÁN FÓNAGY: Der Ausdruck als Inhalt. Ansätze zu einer funktionellen Poetik, MuD, 243–74.

²¹ FELIX VON CUBE: Unter Mitwirkung von Waltraud Reichert, Das Drama als Forschungsobjekt der Kybernetik, 333–345.

²² SAMUEL R. LEVIN: Statistische und determinierte Abweichung in poetischer Sprache, MuD, 33–47.

²³ KLAUS BAUMGÄRTNER: Formale Erklärung poetischer Texte 67–84; 69.

²⁴ FRANZ SCHMIDT: Satz und Stil, MuD, 139–170; 161.

²⁵ KARL KNAUER: Die Analyse von Feinstrukturen im sprachlichen Zeitkunstwerk, MuD, 193–211.

a hangszín, a hanghosszúság ritmusa, a szóalak és metrum viszonya, a különféle rímzónák, stb. A finom struktúrában nagy szerepet játszó *visszatérések* elemzésében különböző filtereket — a visszatérések helyeit a mű struktúrájában feltüntető hálókat — készít, majd ezek alapján úgynevezett visszatérés-formulákat alkot. Ezek alapján állapítja meg az egy-egy műre vagy szerzőre jellemző karakterisztikákat. (Az elemzésnél, a filterek készítésére felhasználja az elektronikus számítógépeket is.)

Más szinten vizsgálja a sorozatosságot R. Jakobson. Tanulmányában a „grammatikai figurák” jelentőségét hangsúlyozza, amelyek visszatérése — véleménye szerint — épp olyan alapprincipiuma a költészetnek, mint a hangzásfiguraké.²⁶

Állandóan a mű egészét és a szintek sokféleségét tartja szem előtt. „A szintaktikai, morfológiai, lexikai azonosság és különbözőség összeszövődése, a szemantikai folyamatosság, hasonlóság, szinonimitás és antonimitás különböző fajtái és végül, az izolált sorok különböző típusai és funkciói olyan szisztematikus elemzést igényelnek — írja —, amelyek a grammatikai kategóriák sokféleségének megértéséhez és interpretálásához a költészetben nélkülözhetetlenek.” A grammatika és a költészet kapcsolatát a geometria és a festészet kapcsolatához hasonlítja.

3. Befejezésül M. Bierwisch tanulmányával kell foglalkoznunk, amelyben egy egzakt poétikaelmélet megalkotásának kérdéseit elemzi.²⁷

Egy egzakt nyelvelmélet struktúrájának összefoglaló bemutatása után a poeticitás kérdéseivel foglalkozik. Fejtegetéseit az alábbi következtetésekkel zárja:

„Egy általános poétikaelméletnek (P) minimálisan a következő összetevőket kell tartalmaznia:

a) *A poétikai szabályok típusainak és a közöttük levő kapcsolatoknak*, azaz P lehetséges felépítésének *pontos jellemzését*. Itt azokról a szabályokról van szó, amelyek az egyes struktúra-tulajdonságok alapját képezik.

b) *A poétikai struktúra-leírások lehetséges fajtáinak meghatározását*. Ehhez — véleménye szerint — széles körű empirikus kísérletekre van szükség. Ezzel egyidejűleg a poétikai struktúra-tulajdonságok különböző típusainak egzakt meghatározása is szükséges, amely előfeltétele a poétikában tehető általános kijelentésformáknak. Csúpnán a poétikai struktúrák normáinak meg-

határozása teszi ugyanis lehetővé a különféle elemzések tényleges összehasonlítását.

c) *Egy algoritmust*, amely a P alapján generált szövegekhez a megfelelő poétikai struktúra-leírást (PSL) egyértelműen hozzárendeli.

Később még hozzáfűzi, hogy „csak az ilyen jellegű strukturális leírás alapján van értelme a statisztikai vizsgálatok alkalmazásának is”. Ezek azonban nem a P poétikai rendszert, nem is az egyes szövegek PSL által megadott struktúráját jellemzik, hanem P alkalmazásának folyamatát a megfelelő szövegek létrehozásánál és megértésénél.

(H. Praschek tanulmánya²⁸ — a kritikai kiadások problémáiról — véleményünk szerint nem illik bele szervesen a kötet kereteibe.)

4. Összefoglalás

A kötet tanulmányai az irodalmi művek különféle megközelítésmódjait illusztrálják. Találhatók közöttük egyrészt nyelvi, poétikai, esztétikai jellemzők meghatározásával foglalkozók, másrészt elsődlegesen kvantitatív vagy strukturális módszereket alkalmazók.

A bevezetésben körvonalazott koncepció alapján összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy elsősorban Levj és Doležel tanulmányaiból rajzolódik ki az keret, amely alapját képezheti az irodalmi nyelv, illetőleg a nyelvi műalkotások kvantitatív jellegű *nyelvi* vizsgálatának. Ebbe a keretbe elsődlegesen Baumgärtner, Jakobson, Knauer, Levin és Fónagy tanulmányai illeszthetők be.

Bierwisch tanulmánya a nyelvi struktúra tovább-interpretálásának kérdéseit, egy általános *poetikaelmélet* megteremtése felé teszi meg az első lépést.

Bense az *esztétikai* interpretálás kvantitatív megközelítésével foglalkozik. Tanulmánya, mint az információelmélet módszereit alkalmazó kutatók tanulmányai általában — eredményeik közvetlen interpretálhatatlansága következtében — nehezebben ítéltethető meg.

A kötet felébreszti bennünk az igényt, milyen jó lenne, ha egy kötetbe összegyűjtve rendelkezésünkre állnának a különféle megközelítések eddig kidolgozott módszereit és az általuk elért eredményeket bemutató tanulmányok. Ez az összeállítás ugyanis nem elégíti ki várakozásunkat.

Egy ilyen gyűjteményben föltétlenül meg szeretnénk találni az orosz formalista iskola és a prágai iskola ma már klasszikus-

²⁶ ROMAN JAKOBSON: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie, MuD, 21—32; 25.

²⁷ MANFRED BIERWISCH: Poetik und Linguistik, MuD, 49—67.

²⁸ HELMUT PRASCHKE: Die Technifizierung der Edition — Möglichkeiten und Grenzen, MuD, 123—43.

nak számfűtő tanulmányait éppűgy, mint Austerlitz, Barthes, Guiraud, Lotman, Lotz, Kolmogorov, Kondratov, Marcus, Moles, Riffaterre, Ruwet, Sebeok, Taranowski e témakörbe tartozó írásait, hogy csak néhány olyan jelentős kutató nevét említsük, akinek munkájával ebben a kötetben nem találkoztunk.

Csak mindezek ismeretében lehet majd megkísérlni, hogy választ adjunk a bevezetésben idézett kérdésekre.

PETŐFI S. JÁNOS

Jean Cohen: Structure du langage poétique. Nouvelle Bibliothèque Scientifique dirigée par Fernand Braudel, Paris, 1966. Flammarion, 233.

A könyv egy később megírandó strukturális poétika előtanulmányának tekinthető: módszertani bevezetésnek, amelyet néhány munkahipotézis felállítása, s azok — statisztikai módszerekkel törtéző — részleges bizonyítása kísér. A poétikum nyelvi megjelenési formáit vizsgálja, bár hangsúlyozza: „nem hisszük, hogy a költői jelenség az irodalomra korlátozódik, s hogy helytelen lenne a természet tényei vagy az élet körülményei között keresni a költőiség okait. Meg lehetne próbálni egy olyan általános poétika létrehozását, amely a költői emóció teremtésére alkalmas művészi vagy természetes tárgyak közös vonásait keresné. (...) Módszertanilag azonban ésszerűnek tűnt, hogy előbb a sajátossal kezdjük, mielőtt az általánoshoz fordulnánk, s a költőiséget ott keressük, ahol, ha nem is kizárólagosan, de leginkább szemelláthatólag található” (8), azaz a költészetben. A költészet tartalmi vonatkozásait: a valóságban rejlő poétikumot, a poétikus magatartást, a költői szubjektum látásmódját alig érinti, bár létüket, fontosságukat elismeri.

A költészet — ilyen szűkítésben — a nyelv egy fajtája lesz, s a poétika e nyelvfajta stilsztikája. Hipotézisként azoknak a stilsztikusoknak a megállapításából indul ki, akik szerint a stilsztikum mindig egy normától való eltérés, s a poétikumot a köznyelvi stílustól való eltérésben tanulmányozza. Két ideális pólust jelöl meg: az abszolút poétikumot és az abszolút prózát. Ez utóbbit leginkább az értekező tudományos nyelv közelíti meg, míg a poétikum a költői remekművekből vonható le. (A költői művek nyelvének azonban csak kisebbik hányada tér el a köznyelvi — tehát — prózai normáktól.)

Statisztikai módszerekkel tanulmányozta három francia tudós, Berthelot, Claude

Bernard és Pasteur nyelvét, valamint három költői irány, a klasszicizmus, a romantika és a szimbolizmus 3—3 reprezentánsának, Corneille-nek, Racine-nak, Molière-nek, Lamartine-nak, Hugónak, Vigny-nek, Rimbaud-nak, Verlaine-nek és Mallarmé-nak a nyelvét. A statisztikai elemzés azt bizonyítja, hogy: 1. a nyelvi poétikum a vizsgált költők esetében mindig kimutatható;

2. a négy vizsgált csoport nyelvstatisztikai szempontból általában homogénnek bizonyult, tehát a „klasszicizmus”, „romantika”, „szimbolizmus” elnevezés stilsztikailag nem önkényes;

3. a nyelvi poétikum a klasszicizmustól a szimbolizmusig általában növekvő tendenciát mutat, sőt egyes esetekben — különösen Mallarmé-nál — nyugtalanító méreteket ölt (30—50%), ami az érthetőség rovására megy.

A nyelv, tehát a költői nyelv is jelentést, tartalmat hordoz, célja a kommunikáció. Az egyszerűen érthetetlen szóffízés nem feltétlenül költőiség, hanem abszurditás, a nyelvi patológia esete, de nem költői a próza közlő nyelvén fogalmazott szöveg sem. Elemzéseiből az derül ki, hogy a nyelvi poétikum alapvető strukturális funkciója nem a mondanivaló díszítése, hanem a mondandó világosságának a próza logikájához viszonyított *mezgavarása*. Ezt mutatja ki fonológiai szinten (verselés: verssor, enjambement, metrum, rím stb.), majd szemantikai szinten (jelzők használata: meglepő jelzők, díszítő jelzők, stilsztikai trópusok, asszociációk, nyelvi montázs, inverzió stb.).

A poétizálás, a prózától való eltérés, azonban nem öncélú. A poétikum funkcióját az utolsó fejezet vizsgálja, természetesen nem ugyanilyen egzakt módon, hanem hipotetikusan. Vajon szükséges-e, elégséges-e a nyelvi poétikum meghatározásához a próza normáitól való eltérés? „Annak bebizonyítására, hogy szükséges, azt kellene bebizonyítanunk, hogy nincsen költészet a prózai normáktól való eltérés nélkül, annak bizonyítására, hogy elégséges, azt, hogy nincs eltérés költészet nélkül.” Az első bebizonyítására kutatásai jelenlegi állásában még nem vállalkozik, azonban maga is úgy véli, hogy a prózától való eltérés önmagában nem elégséges. „A stílus hiba, azonban nem minden hiba stílus, s a szürrealizmus hibája az, hogy sokszor az utóbbit hitte.” A költői és az abszurd csak negatívumaikban azonosak, abban, hogy megsértik a próza normáit. Az abszurditás azonban megreked a negatív momentumnál, a költői eltérés olyan szándékos hiba, amely önmagában a hiba kijavítása is. A logikai homályosság

egy másfajta világosságot teremt, egy csak érzelmi síkon az asszociációk révén felfogható metaforát, amely megfelelő korban és kulturális szférában élő, a költészet iránt fogékony emberek számára emocionálisan közérthető. (Félreértések elkerülése végett megjegyezzük, hogy Cohen a vegytiszta állapotban soha elő nem forduló tiszta *poétikum*ról beszél, nem pedig az egyes műalkotásokról, így az egyes művek elemzése a logikai és az érzelmi szférák közös erőfeszítése révén lehetséges.)

A könyv árnyalt elemzéseivel, tudományos becsületességével és szerénységével jelentős reményekre jogosít fel. Nem értékeli túl a statisztikai módszer helyét és szerepét az irodalmi elemzésben. „Mielőtt számolunk, tudnunk kell, hogy mit számolunk, (. . .) úgy gondoljuk, hogy a stílus igazi problémája minőségi jellegű és nem mennyiségi” (Greimas). A jellemzés tehát a poétika alapvető eljárása, s ez teljes egészében az intuíción és a gondolkodás klasszikus módszereivel történik. Sőt, Leo Spitzerrel együtt hivatkozhatunk az elemző és a tanulmányozott mű közötti szükséges szimpátiára. De ez a tisztára intuíción alapuló módszer a felfedezés módszere és nem a bizonyításé. Ha egyszer a jellegzetes ízt megéreztük, hogyan győződünk meg arról, hogy nem tévedtünk, hogy valóban ez egy mű vagy egy műfaj jellemző vonása, ha nem úgy, hogy összevetjük e művet más művekkel, e műfajt más műfajokkal. „A statisztikai módszer tehát kiegészítő jellegű, de helyes alkalmazása szűkíti az irodalomtudományra jellemző impresszionizmus terét.” Módszertanilag azt vethetnénk a szerző szemébe, hogy statisztikai táblázataiban a megfelelő %-os eredményt közli, de nem adja meg a megvizsgált szövegeket, s a számolás közben adódó kétes esetekről, minőségi problémákról sem mindig tájékoztat.

FODOR ISTVÁN

R. Jakobson: Une microscopie du dernier Spleen dans les Fleurs du Mal. Tel Quel, printemps 1967, 12–24.

Addig is, amíg végre magyar nyelven hozzáférhetővé válik a stilisztika és a poétika világhírű mesterének, Roman Jakobsonnak a Gondolat kiadásában készülő tanulmánykötete, érdemes megemlékeznünk egyik legújabb Baudelaire-elemzéséről, amely egy Magyarországon sajnos nem éppen elterjedt, inkább kritikai, mint tudományos folyóiratban látott napvilágot.

Érdeemes megemlékeznünk e tanulmányról azért is, mert e hetekben és hónapokban nálunk éppúgy, mint bárhol Európában és Amerikában sok szó esik a stilisztika új útjairól, a „régiről” és az „új” stilisztikáról, valamint a két irányzatnak — ha ugyan egyáltalában van két irányzat — valami-féle szintéziséről.

Baudelaire negyedik *Spleenje*, melyet Jakobson ezúttal „mikroszkópja” alá tett, a *Fleurs du Mal* legvilágosabb szerkezetű versei közé tartozik. Mondattanilag szinte „archaikus”, hiszen első 16 sora — 4 strófája az 5-ből! — egyetlen mondat, akár Petrarca némely szonettje; „archaikus” vagy legalábbis erősen a romantikára támaszkodó jellegét még jobban kiemeli az a tény, hogy az első 3 szakasz egyformán a *quand* „mikor” kötőszóval kezdődik, s ehhez az 1. szakasz 3. sora, valamint a 3. szakasz 3. sora egy-egy újabb, de most már *que*-vel bevezetett mellékmondatot csatol. Világos, hogy egy hatalmas és még belső melléktaggokkal is bővített *tricolon* nal van dolgunk, melynek alappilléreit, az anaforikusan használt három *quand*-t Szabó Lőrinc szép magyar fordítása is jól tükrözi: „*Mikor* az alacsony égbolt az unalomtól nyögő lélekre mint fedő nehezedik . . .”; „*mikor* földünk a köd nyirkos börtönbe zárja . . .”; „*mikor* huzalait égig felvonva szinte / börtönt és rácsokat imitál az eső . . .” Erre a patétikus párhuzamot alkotó hármasságra csap rá azután a 13. sor vad hirtelenséggel; ebben az esetben persze kár, hogy az eredetinek S+C+V+C szórendjét, amely a *des cloches* alanyt erőteljesen kiemelte, a magyar fordítás nem tükrözi teljes hűséggel: „*Des cloches* tou à coup sautent avec furie” — „ugrálni kezdenek a dühöngő harangok”.

Ezt, a mondat szerkesztés szempontjából oly világos tagolást természetesen Jakobson is észreveszi; meglepő azonban, hogy elemzését mégsem az 5 versszaknak 3+2 tagolására építi, hanem — mintha kissé cáfolni akarná néhány előbbi elemzésének túlságosan a hanghatásokhoz tapadó részletességét — elsősorban a páratlan (1, 3, 5) és páros (2, 4) szakaszoknak ellentétével operál. Így persze még szorosabban tudja vizsgálatával a szöveg minden meanderét követni: észreveszi például, hogy a páratlan szakaszokat a birtokos névmások subjektívebbé teszik a teljes leíró jellegű páros szakaszoknál, s mindjárt utal Baudelaire vallomására a birtokos névmások stilisztikai értékéről („c'est une chose douloureuse de voir un poète . . . supprimer les adjectifs possessifs”). A jelzők többsége is — strófiánként 5–6 — a páratlan szakaszokba zsúfolódik, s nem véletlen, hogy a

kézírtos szövegváltozatok javarésze szintén a belső élményt jelző epithetonok csereberéjére vonatkozik (l. a 11. sort: „Et qu'un peuple muet d'horribles infâmes araignées”; a 17-et: „Et <de grands> <d'anciens> de longs corbillards” stb.).

Természetesen most sem hiányoznak kitűnő megjegyzések a szöveg fonetikai alkataráról: némely nazális rímbe azonban a magánhangzók kifejező jellege teljesen összeolvad a keményen görgetett mássalhangzókéval (vö. *hurlement/opiniâtrement*), s ezenkívül érvényesül az olykor egész felsort kitöltő hosszú szavak expresszivitása, vagyis több nyelvi sík együttes hatása révén az a jelenség születik meg, amelyet M. Riffaterre terminológiája szerint *konvergencia* nevezhetünk (vö. Gáldi: *Précis de stylistique française*. Bp. 1967, 12–7; utalással éppen baudelaire-i példára).

Szótan és mondatban határában mozog Jakobson, amikor a baudelaire-i szöveg igéit elemzi: a páratlan versszakok cselekvő igéivel szembeállítja a páros szakaszok szenvedő alakjait („Quand la terre est changée en un cachot humide...”), s finom érzékkel ragadja meg azt a „passzivitást”, amelyet egy-egy visszaható alak is képvisel („L'Espérance... se cognant la tête à des plafonds pourris”).

Nagy figyelmet szentel ezúttal Jakobson a már említett szövegváltozatoknak, amelyek lényegében véve nem újat hoznak, hanem egyazon alapszemlélet különböző megnyilatkozásait képviselik. Nem lehet és nem szabad tehát Jakobsont azzal vádolni, hogy megáll a szöveg hangtani „burkánál” és jóformán nem törődik azzal, ami e „burok” mögött van; e náfv antiformalista vád élő cáfolata a *Spleen* elemzésének minden sora.

Legyen szabad azonban felhívni a figyelmet egy olyan mozzanatra, amely még a modern strukturalista szemléletű stílus-elemzést is tovább mélyítheti: a vizsgált szöveg egyes motívumainak előtörténete. A Baudelaire-filológia eléggé gazdag ahhoz, hogy például Blin és Crépet kiadásának jegyzetei alapján a valószínűnek látszó egyezéseket megközelítő biztonsággal tudjuk kiszűrni az eddig felsorakoztatott analógiák tömkelegéből. A 2. versszakban említett denevér-metaphora („a Remény denevérként csapong”) például nagy valószínűséggel származtatható egy Gautier-szerűen hasonló képéből, amelyet viszont Dürer *Melancholia* című metszete sugallt: „Une chauve-souris, qui d'un donjon s'envole, / Porte écrit dans son aile ouverte en banderole: / *Mélancolie*...” Az efféle egyezések még világosabban bizonyítják a

baudelaire-i képalpottság magasabbrendűségét, amellyel nyilván a stilisztika is jobban tud számolni a kiindulópontoknak legalább részleges ismeretében.

GÁLDI LÁSZLÓ

Ernst Konrad Specht: Sprache und Sein. Berlin, 1967. „Walter de Gruyter” & Co. 150. l.

A logika, a nyelv, illetve az ontológia bizonyos kategóriái közötti párhuzamra már az ókorban felfigyeltek. Arisztotelész az *Organon* könyveiben és a *Metafizikában* sok hasonló problémát tárgyal. A skolasztika rendszeresen egymásra vonatkoztatta a logika és az úgynevezett „univerzális grammatika”, illetve az ontológia kategóriáit. A klasszikus német idealizmus filozófiája a nyelv és az ontológia közötti szoros összefüggéseket nem vette különösebben figyelembe, s így a XX. század logikai-lingvisztikai irányultságú filozófiáinak szinte újra fel kellett fedeznie az egész problematikát. A modern nyelvfilozófia klasszikussá vált képviselői — Russell, Whitehead, Frege, Wittgenstein stb. — más-más koncepció alapján, de erőteljesen foglalkoztak a nyelvi kategóriák ontológiai vonatkozásaival, tagadták ezeket vagy hangsúlyozták, de mindenképp erősen felfigyeltek a problémára. A Bécsi Kör logikai pozitivisták iskolája pl. egész hadjáratot indított mindenféle ontológiai vagy hagyományos ismeretelméleti vizsgálat ellen, metafizikai spekulációknak, fogalomköltészetnek stb. helyegezve ezeket. Az ontológiai vizsgálatok egy-két évtizedig az egzisztencializmus és egyéb „életfilozófiák” áramlatok tevékenységévé váltak, s a logikusok csak néhány ontológiai probléma logikai aspektusával törődtek. A negyvenes években Bochenski és iskolája igen határozottan kezdte szorgalmazni az ontológia problémáinak felülvizsgálását a modern logika eszközeivel. E. K. Specht könyve fontos adalék ehhez a munkához. Mindenekelőtt megállapítja az ontológiai vizsgálatok alapproblémáját: a létezővel mint létezővel, annak általános predikátumaival, szerkezetével foglalkozó filozófiai diszciplínát ért ontológián, s ebben követi Arisztotelész és N. Hartmann meghatározását. Vizsgálatait a kopula elemzésével kezdi. Megmutatja, hogy a „lét” interpretációjának három klasszikus típusa van: a platóni, mely szerint a lét idea, s ebben részesülnek az egyes létezők, az arisztotelészi, mely szerint a létezés a

szubsztanciák inherens attribútuma, és végül a nominalista álláspont, ami szerint a lét egész problémája álprobléma. Specht szerint a kopula elemzésében az okozza a zavarokat, hogy e „kötőszót” jelentésszerű kifejezések analógiájára képzelik el. A modern nyelvtudomány álláspontját teszi magáévá, azt az álláspontot ti., hogy a kopulának csak szintaktikai funkciója van, s nem rendelkezik semmiféle szemantikai funkcióval. Kantra utalva megállapítja, hogy „a létezés nem reális predikátum” mint pl. a szín, súly, szag stb., hanem két különböző logikai sík között állapít meg összefüggést, úgynevezett metapredikátum. Elemzi a közismert Russell-féle leíráselméletet, Meinong tárgyelméleti koncepcióját és Wittgenstein nyelvjátszmaelméletét. Könyvének második felében felépít egy „ontológiai modellt” egy gimnáziumhoz tartozó személyek (tanárok és tanulók) példáján, a modellen megvizsgálja a szubsztanciák, az osztályok és a tulajdonságok összefüggéseit, és a modell segítségével nyert eredményeket az arisztotelészi elméletre alkalmazza. Az arisztotelészi ontológia korlátainak elemzése után egy teljes fejezetet szán a kopula különböző alkalmazásainak a tisztázására, majd Carnap „internális” és „externális” létezéselméletéhez kapcsolódva felteszi a kérdést: milyen létezők léteznek valóságosan? Megoldása lényegében véve a Carnap-féle *framework*-elmélet alapján áll. Összefoglalással megállapíthatjuk, hogy Specht monográfiája szinte teljesen logikai-nyelvészeti beállítottságú, s bár a klasszikus ontológia több problémáját veti fel mint Carnap vagy Quine, az ontológia Specht-nél lényegében nyelvanalízis.

BONYHAI GÁBOR

Über Formalismus. Frankfurt am Main, 1966. Suhrkamp Verlag, 151.

Ismeretes, hogy a harmincas évek vége felé az amerikai irodalomtudományban az Új Kritika, a *New Criticism* néven ismeretes, több iskolát egyesítő, irányzatot vívott ki magának erős befolyást. Az iskolákat kisebb-nagyobb különbségeik ellenére az jellemezte, hogy radikálisan elfordultak az életrajzi, szociológiai, történeti szempontoktól, elvetették a morális vagy politikai szempontok alapján történő műbírálattól és az irodalomtudomány feladatát a tisztán műközpontú szövegelemzésre és műelemzésre korlátozták. Mindez egyáltalán nem jelenti azt, hogy eltűntek azok az iskolák, melyek szellemtörténeti, szociológiai,

pszichológiai vagy mítoszktatási szempontok szerint közelítették meg az irodalmat. Az Új Kritika, bár az egyetemeken is igen erős hatást gyakorolt, nem tudott abszolút uralomra jutni. Az irányzat nimbuszát főleg az ötvenes és a hatvanas években erős, közvetlen vagy közvetett bírálatok tépázták meg — olyan nevek szerepelnek a kritikusok között, mint R. S. Crane, N. Frye, K. Burke, E. Olson és maga C. Brooks is. Az utóbbi a „formalista kritika” elveit tézisekbe foglalta, Faulkner-könyvében szociológiai és pszichológiai szempontokat igyekszik bevonni elemzéseibe — más kérdés, hogy milyen sikerrel. Ilyen körülmények között különös jelentősége volt a texasi egyetemen 1965 februárjában tartott konferenciának, melyen mintegy összefoglalták és kissé már „tudománytörténeti szempontból” értékelték a formalista kritika, a *New Criticism* eredményeit. Bár nem nyilvánított véleményt maga Brooks és több mérvadó személyiség, pl. C. Fiedler vagy N. Frye sem, olyan résztvevők gyűltek össze, akiknek véleménye a mai amerikai irodalomtudomány fő irányzatait képviseli. A Suhrkamp kiadó 1966-ban kis kötetet adott ki, melyben a konferencián elhangzott előadások közül négynek rövidített változatát közlik (a teljes szövegek a Texas Quarterly, 1966. 1. számában található) — s a négy előadás közös jellemzője, hogy többé-kevésbé az irodalomtudomány különböző irányainak összegegyeztetése felé próbálnak utat törni. A tanulmányok szerzői E. Olson, a chicagói egyetemen működő „új-arisztotelianus” iskola egyik vezető alakja, K. Burke, az ismert kritikus, irodalomestéta és költő, E. Vivas, a northwesterni egyetem filozófiaprofesszora és J. C. Ransom, a *New Criticism* egyik alapítója.

E. Olson tanulmányának címe: *A kritikai pluralizmus dialektikai alapjai*. Olson „dialektikán” nem a marxi vagy a hegeli értelemben vett dialektikus módszert érti, hanem egy adott tudományos rendszer egész általánosan vett logikai alapjait, következtetési szabályait, axiómáinak, bizonyítási kritériumainak stb. rendszerét, röviden: a Carnap-féle „logikai keret” általánosabb változatát. Olson szerint az irodalomtudomány sokféle irányzatának különbsége egyrészt abban áll, hogy más-más dialektikai rendszerük van. Az egyes irányzatok legtöbbször nem is állanak ellentétben egymással, hanem kölcsönösen kiegészítik egymást, vagy éppen transzformálhatók egymásba, mert ugyanazt mondják, csak más kifejezésekkel. Ebben az elvben ismét felismerhetők a Poincaré—Carnap-féle konvencionális irodalomelméleti vetülete. Tulajdonképpen ezt nevezi

Olson „kritikai pluralizmusnak”. Megvizsgálja és tipológiailag osztályozza az egyes dialektikai rendszereket, azaz logikai kereteket. Vizsgálatai szemiotikai alapokon nyugszanak: a jelentés „hármass funkciójából” indul ki: tárgy — gondolat — szó, ez a jelentéstani hármasság, s ennek felelteti meg az irodalomtudomány különböző vizsgálati területeit — pl. a mű hangtani elemzését a „szó”-komponensnek, a mű valóságalapjait a „dolog”-komponensnek, s pl. a mű eszmerendszerének vizsgálatát a „gondolat”-komponensnek. Logikai-szemantikai irányultságuk szempontjából a következő tulajdonságok határoznak meg egy „dialektikát”: 1. hasonlóságból vagy különbségből indulnak ki (esetleg mindkettőből); 2. a kopulát korlátozottan vagy korlátlanul alkalmazzák; 3. a dolgokhoz, a gondolatokhoz és a szavakhoz való viszony; 4. amennyiben mind hasonlósággal, mind különbséggel foglalkoznak, melyiket részesítik előnyben; 5. a szemiotikai triáda mely komponensére helyezik a fő súlyt; 6. a hármass reláció hány tagjával foglalkoznak; 7. milyen viszonyok fennállását ismerik el a triáda tagjai között. Összesen hat dialektika-típus van: két részleges, melyek csak hasonlóságon vagy csak különbségen alapulnak, két további, melyek a triáda egy részével foglalkoznak, végül van két „teljes dialektika”. Ez a felosztás az irodalomtudomány formális, logikai-szemantikai tipológiája. A dialektikák tartalmi aspektusait a *művészet* fogalmának különböző értelmezései szerint különíthetők el. A művészetet felfoghatjuk *objektumként*, felfoghatjuk *tevékenységként*, mint a művész aktivitását vagy passzivitását, tekinthetjük a művész vagy a közönség meghatározott képességének, a közönség aktivitásának vagy passzivitásának, végül interpretálható a művészet *eszközeként*, mint a művész vagy a közönség aktivitásának vagy passzivitásának jele. Olson a művészet különböző értelmezéseit megfelelteti az arisztotelészi ok-ság-fajtáknak: causa formalis, causa materialis, causa efficiens, causa finalis. Nagyszámú példán illusztrálja elméletét, megállapítja a főbb, ismert kritikai irányok típusát, végül megfogalmazza a „kritikai pluralizmus” alaptételét: „Ha ezek az érvelések elérik céljukat, akkor világossá kellene válni annak, hogy az irodalomtudomány sok érvényes irányzata van, melyek a művészet különböző aspektusaival foglalkoznak és vizsgálataikban különböző módszereket alkalmaznak.”

Kenneth Burke *Formalista kritika: elvei és határai* című tanulmánya elsősorban C. Brooks és a New Criticism alapelveinek bírálata. Burke alapfogalmai a „szim-

bolikus cselekvés” és a „poétikai motívum”. Kritikai elve, hogy az irodalmi mű „poétikai motívumai” valóságos cselekvéseket „pótló” szimbolikus cselekvések jelei. Burke ennek megfelelően igyekszik visszavezetni a műalkotásokat bizonyos valóság-szituációkra — a szerző társadalmi és egyéni helyzetére, jellemére, nézeteire, pszichikumára. Az ilyen „visszavezetést” azonban, Burke szerint, csak akkor lehet megkezdni, ha magáról a műről „minden elmondható elmondottunk”. Burke szerint tehát a műelemzés első lépése a Brooks által követelt formális vizsgálat, de nem tekinthető teljes elemzésnek. Burke ezzel az elvvel az Olson által megkülönböztetett aspektusok közül kettőnek — művészet mint tárgy és művészet mint a szerző aktivitásának vagy passzivitásának jele — az összekapcsolását követeli. Kimutatja, hogy Faulkner-könyvében maga Brooks is próbálkozik ezzel a második kritikai lépéssel.

Eliseo Vivas *A kultúrfilozófia és az esztétika néhány problémája* című előadásában hangsúlyozza, hogy a művészetnek több lehetséges funkciója van, melyek csak átmenetileg szoríthatják háttérbe egymást. Ezért az irodalomtudománynak is több lehetséges iránya van s innen származnak a „kritikai” fogalmának különböző értelmezései. Vivas az irodalomtudomány sok alaptalan vitájának és kisiklásának forrását látja abban, hogy a művész valóságos anyagát és műalkotásban már *feldolgozott* anyagot összekeverik. Az irodalmi mű elemzése közben nem a valóságos anyag van adva számunkra, hanem megformált, a műben tartalmazott anyag, transzformált anyag. Vivas tehát jelentősen hozzájárul Olson distinkcióinak elnyomlásához, mert a valóságos anyag és a megformált anyag a művészet két különböző aspektusához tartozik: előbbi a művészi tevékenység, utóbbi a művészeti tárgy aspektusához.

J. C. Ransom, a New Criticism egyik „alapítója” *Megjegyzések a költői formáról* című tanulmányában a metrum, a ritmus és a prozódia kérdéseivel foglalkozik. A „logikai tartalom” és a „ritmikai sémák” összefüggését igyekszik megmutatni konkrét példákkal. A költészetet nyelve Ransom szerint kettős funkciót tölt be: szignifikációs és zenei funkciót, s így egyesíti a filozófia és a zene nyelvének sajátosságait. A logikum és a ritmikai séma igen bonyolult viszonyba léphet egymással. Ransom meghatározta a költemény fogalmát, s bár a hangsúlyt a mű „önálló világára” helyezi, a műalkotás létezésének alapfeltételeként ismeri el a világ egyéb dolgaival való együtt-létezését és összefüggését. Kétségtelen, hogy ez a megállapítás az újkritikusok korábbi szélsőséges műközpontúságá-

hoz képest egy lépést jelent más kritikai irányok elismerése felé. A texasi konferencia általában a pluralizmus elveinek előtérbe kerülését eredményezte, s a négy főreferátumból az irodalom sokoldalú vizsgálata felé való törekvés állapítható meg.

BONYHAI GÁBOR

Cahiers d'analyse textuelle, 1965—66. 7—8., Liège, Les Lettres Belges 120 + 141.

A liège-i egyetem 1959-ben indított sorozata évente általában 1—1 kötettel jelentkezik. Minden egyes kiadvány középiskolai vagy egyetemi szintű szövegelemzéseket közöl, vagy a szövegelemzés elméleti kérdéseivel kapcsolatos tanulmányokat, vitacikkeket tartalmaz.

Az *explication de textes*, mint közismert, Franciaországban régi hagyományra tekint vissza: a pozitívista irodalomtörténetírást a múlt század végétől kezdve az irodalmi szövegek alapos tartalmi és formai elemzése egészítette ki, amelyek normáit ugyanúgy elsősorban Lanson dolgozta ki, mint az irodalomtörténetíráseit. A történetiségre, a logikára és a józra észre támaszkodó szövegmagyarázatot azonban szükségszerűen az impresszionizmus egészítette ki: a pozitívizmus történeti szemlélete is erősen kiegészítésre szorult, leíró vizsgálata pedig végleg gyermekcipőben járt, minthogy a leíró nyelvészet, a stilisztika, a pszichológia stb. fejletlen volt. A mai francia irodalomtudományon érződik a humán társtudományok fejlődése, elsősorban a történet-tudományé, a pszichológiáé, a nyelvészeté, a stilisztikáé, s érződik a marxizmus behatolása is a szaktudományokba. Reméljük, hogy az egyelőre még inkább látványos párbeszéd a különböző irodalomtudományi és kritikai koncepciók között rövidesen termékenyebbé is válik, s többek között éppen az *explication de textes* módszerének modernizálásában, tudományosabbá tételében is kifejeződésre jut.

A liège-i egyetemen kultivált szövegelemzés csak részben támaszkodik a francia típusú *explication de textes*-re (a neve sem azonos, hanem a tudományosabb *analyse textuelle*). A liège-iek módszerük alapítójának Servais Étienne-t tartják, aki 1933-ban írt *Défense de la Philologie*-jával (3. kiad. 1965.), majd az *Expériences d'analyse textuelle en vue de l'explication littéraire* (1935) c. műveiben fektette le az alapelvet. Servais Étienne elvei nemcsak a pontos filológiai előmunkákat követelik

meg, hanem kapcsolódik a svájci irodalomtudomány nyelvészeti és stilisztikai törekvéseihez, valamint az angolszász new criticism-hez is. A Paul Remacle profeszor szerkesztésében megjelent két utolsó kötet elméleti cikkei közül Paul Delboulille két tanulmánya érdemel figyelmet. Az egyik a hangszimbolika, a másik a nouvelle critique kérdéseivel foglalkozik. A hangszimbolika kérdéseinek szentelt tanulmány, amely több esetben is tisztelettel említi Fónagy Iván munkáit, óva int a Grammont-féle imitatív harmónia-elmélet mechanikus alkalmazásától, amely bizonyos hangokat bizonyos érzelmek, hangulatok, képzetek kifejezéséhez köt. A Grammont-hipotézist a fonetikai kutatások nem erősítették meg, alkalmazása sokszor erőltetett belemagyarázásokra vezet, s eltereli a figyelmet a fontosabb tartalmi, jelentés-tani, ritmikai stb. kérdésekről.

Figyelemreméltó a nouvelle critique-vel foglalkozó írása is. A nouvelle critique-et nem egységes irányzatnak tartja: Weber munkáit alig méltatja szóra, Barthes-tal vitatkozik, Doubrovsky álláspontját viszont részben osztja. Különösen az úgynevezett „betűszerinti értelem” lebecsülését veti fel a nouvelle critique szemére, joggal tart attól, hogy a szubjektív olvasások és a csak szubjektíve koherens értelmezések sarlatánságra vezetnek. Nem tagadja, hogy a nouvelle critique az irodalomtudomány reális problémáit vetette fel, de „ha arra törekedett volna, hogy igazságosabb hierarchiát teremtsen a mű és szerzője, kora és olvasói között, hasznosabb és kevésbé vitatható művet hozott volna létre”. Szerinte, akárcsak Lanson szerint, minden irodalmi szövegnek csak egy értelme van, amelyet pontos és kimerítő olvasással megszereshetünk. Ez az értelem azonos a szó szerinti értelemmel az esetek 90%-ában, a szimbolikus értelem, a suggesztív szerepe másodlagos. Barthes jogos ellenvetését: minden kor másként olvasta a remekműveket, Delboulille azzal cáfolja, hogy az nem olvasás, hanem interpretálás. Ez az állásfoglalás Delboulille racionalizmusának történetietlenségét mutatja, amely még a lansonii állásponthez képest is visszalépés.

A *Cahiers* üldözi a szubjektív belemagyarázásokat, a szövegrésznek a szöveg-egészről való elszakítását, az elemzések logikai bakugrásait, a szövegek túlságos atomizálását, a szövegek illusztratív alkalmazását, s a történeti elemzést elsősorban nyelvi-stilisztikai magyarázattal párosítja. Feltétlenül tanulságosak az utóbbi számokból pl. Cl. Gothot-Mersch Apollinaire, Georges Legros Michaux stb. elemzései.

FODOR ISTVÁN

O современной буржуазной эстетике.
Москва, 1965. Искусство, 379.

A könyv egy olyan sorozat második köteté, amely azt a célt tűzte ki maga elé, hogy a különböző XX. századi polgári esztétikusok nézeteit ismeresse és velük vitába szállva azokat a marxista esztétika eredményeivel vagy törekvéseivel szembesítse. A cikkek általában megfelelnek a várakozásnak: e kötetben is a legjelentősebb, napjainkban is ható irányzatok, illetőleg esztéták közül választottak ki néhányat, nézeteiket részletesen és nem szimplifikálva ismertetik, a korlátok megállapítása, a bírálat csak az ismertetés után következik.

A kötet közli Morawski lengyel professzornak Taine művészetelméletéről írt rövid cikkét, amely Taine-t behelyezi a XIX. századi elméleti fejlődés vonalába, kimutatja XX. századi továbbélését, de utal arra is, hogy a XX. századi esztétikák és szaktudományelméleti munkák éppen a taine-i pozitívizmus romjain keletkeztek, annak egyoldalúságát próbálták ellensúlyozni neokantiánus, neotomista, pragmatikus vagy egyéb idealista megoldásaikkal, a benne rejlő pozitív lehetőséget: a történeti és szociológiai szemléletet pedig a marxizmus valósítja meg.

A pozitívizmust közvetlenül felváltó idealista irányzatok közül a kötet első sorban Santayanát tárgyalja (Jendovickij: *A szép irracionalista értelmezése Santayana esztétikájában*), Bergsonnal kevésbé részletesen foglalkozik (Mácaza János: *A XX. század elejének polgári esztétikai elméletei Franciaországban*).

A napjainkban is ható esztétikai törekvések közül a tradicionális értékekre építő nyugatnémet neotomisták és a mai lengyel katolikusok esztétikai koncepcióiról és azok kritikai következményeiről olvashatunk két jól dokumentált cikket (Glazman: *A művészet koncepciója a német neotomizmus esztétikájában*, Petrov: *Esztétika és metafizika*). A nyugatnémet Brunner és Ackermann mellett az osztrák Sedlmayer nézeteit is elemző cikk tanulságosan mutatja meg azt, hogy az időtlen, transzcendentális tökéletességet sugalló művészet neotomista elmélete a művészet érzékdologi oldalának lebecsülését jelenti, s művészi konzervativizmushoz vezet: a művészet XVIII., XIX. és XX. századi fejlődését elveti, mert az „nem-keresztény”, „tehát naturalista vagy formalista”. A társadalmi és művészi fejlődés reális problémáit konstruált ellentéttel helyettesítik: a „vallásos” és „nem-vallásos” művészet erőltetett ellentéte elmossa a fő ellentmondást, a kapitalizmus művészetellenességét. A művészet reális buktatóit, a

formalizmust, az individualizmust úgy próbálják túlhaladni, hogy egy fiktív, osztályfeletti közösségre támaszkodó, közérthető, de az élet gondjaitól a formához, a földöntúli katarzishoz hívó művészetet hirdetnek. Ilyen művészet azonban a középkor óta magas szinten nem létezett. A lengyel katolikusok (Zawieyski, Jastrzębski, Kisielewski), az alapvetően neotomista esztétikai nézeteket megőrizve, árnyaltabb „irodalompolitikai” megoldás felé közelednek, amely még az ateista egzisztencializmus nézeteit is integrálja.

Ha a neotomisták a művészetet egy transzcendentális ideálnak rendelik alá, Nicolai Hartmann viszont a művészet autonómiáját abszolútizálja, a szépség megismerhetetlenségéből kiinduló esztétikájának értékfogalma így arisztokratikus és szubjektivistá. A cikk szerzője, Kondratyenko (*N. Hartmann „tisztá esztétikája” az ideológiai harcban*) azonban nemcsak a vitatható nézetekkel hadakozik, hanem hangsúlyozza Hartmann munkájának tudományos értékét, problémafelvetésének árnyaltságát is.

A művészet ilyen arisztokratikus „izolacionista” szemléletének ellentéte az angolszás országokban, különösen Amerikában nagyhatású demokratikusabb „kontextualista” felfogás, amely a pragmatista filozófiából táplálkozik. Ez a felfogás az esztétikumot a gyakorlati életbe ágyazza, s a művészet feladatául tűzi ki, hogy az egész emberi életet átítatva azt megváltoztassa. Kapusztyn (*Az esztétikai nevelés mai polgári elméleteiről*) első sorban az angol Herbert Read, az amerikai Dewey és Munro műveit vizsgálva kimutatja e nézetek utópikusságát: a művészet önmagában nem tudja ellensúlyozni az imperializmus elidegenítő hatását. A művészeti nevelés nem helyettesítheti a társadalmi struktúra megváltoztatását.

Afasziszsev tanulmánya Freud és részben a freudisták művészetfelfogását tárgyalja, Velikovszkij érdekes és újszerű Camus-elemzése (*Albert Camus a történelem ütlőszéke előtt*) első sorban a szépíró Camust: a *Közöny* és a *Pestis* szerzőjét méltatja, az esztétikai kérdések viszonylag háttérbe szorulnak.

Mácaza János, a Lomonoszov Egyetem magyar származású esztétikaprofesszora, Kassák aktivista körének egyik volt tagja, Uitz Béla barátja, említett cikkében rendkívül széles és alapos dokumentációra támaszkodva tekinti át a század francia művészetelméletét egészen a második világháború kitöréséig. Külön vizsgálja az alkotóművészek esztétikai állásfoglalásait és az esztétikaprofesszorokét, akik gyakran a társadalmi és művészi valóságtól eltávo-

lodva konstruáltak elméleteket. Az 1900-as évek a „modernség” jegyében indulnak. E modernséget, a művészetnek a való világgal szinkronba helyezését — Mácza szerint — „három párhuzamosan haladó úton” próbálták megvalósítani: »tárgyiasság» révén, hangsúlyozott superobjektívizmussal, egy új típusú individualizmus követelésével, s a kor problémáinak többé-kevésbé tudatos társadalmi kritikájával. „Kezdetben ezek az utak gyakran keveredtek, nagyszámú irányzati elkülönülés tarkaságában jelentkeztek. Világosabb differenciáció az első világháború alatt és főként után jött létre, amikor egyrészt a proletár szocialista forradalom győzelme Oroszországban, másrészt a fasizmus támadásának kezdete sok régebben tévelygő művészeknek kinyitotta a szemét” (9). Mácza részletes, s a maga nemében egyedülálló tanulmánya nem egyszerűsíti le ezt a tarka forgatagot: történelmi távlatból szemlélve ifjú- és férfikorának izgalmas művészi csatáit igyekszik megtalálni mindazt, ami maradandónak bizonyult, de nem hallgatja el a felszínes vagy utópisztikus momentumokat sem. Különösen hangsúlyozza Léger és Le Corbusier elméletének és művészi gyakorlatának jelentőségét. Az esztétikusok közül a neokantiánus Bascht, a művészetpszichológus Delacroix-t, a művészetpszichológus Lalot és Étienne Souriau-t tanulmányozza. Mácza tanulmányának zárófejezete csak éppen felvillantja a szocialista humanizmus és a szocialista realizmus távlatait a 20-as, 30-as évek Franciaországában. Mai szemzőgből ezt a kérdést Petyelin tanulmánya feszegeti (*Az ideológiai harc és a szocialista realizmus néhány problémája*). A szerző különböző nyugati kiadványok szocialista realizmus-koncepcióját vitatja.

FODOR ISTVÁN

Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte. Bern und München, 1964 Francke Verlag, 283.

Az irodalom „negyedik” műfaja, az esszé, századunkban a hagyományos és klasszikus műfajok, az epika, líra és dráma mellett, sőt gyakran azok rovására, egyre nagyobb teret hódít. Az esszé és a líra között fellelhető rokonvonalak alapján a modern értelmi (intellektuális) lírában sokan esszéista elemet éreznek felcsendülni. Robert Musil és Herman Broch óta pedig a regény és az esszé is elválaszthatatlannak tűnő kapcsolatba kerültek egymással; — egyesek szerint egyre jobban kifejezve a modern regény válságát, mások véleménye

alapján pedig éppen ellenkezőleg, a regény egyik jövőbeni útját sejtetve. Nem véletlen tehát, ha az esszé műfajának gyors elterjedésére a kritikai hangok is felfigyeltek, nyomon követték, védtek vagy támadták. A nyugat-európai irodalmak körében talán a németben volt az elmúlt évtizedekben a legélesebb ez a harc az esszé körül. Míg ugyanis a francia és az angol irodalomban Montaigne, illetve Bacon óta már több évszázados kontinuitásra tekinthet vissza ez a műfaj, és irodalomtörténészek, kritikusok körében, sőt egyes, főként az újabb korokban kialakulóban levő társadalomtudományi ágaknál is egyre jobban elterjedt, addig a német szellemtörténet, csakúgy mint a pozitívizmus hamis objektivitása eleve gyanússá tette az esszé művelőjét.

Az esszé fogalma mai értelmében a német irodalomban első esetben több mint száz évvel ezelőtt merült föl. Hermann Grimm válogatott írásainak második kiadása alkalmából, 1859-ben használja a fogalmat, és a külföldi minták követőjének vallja magát. Ettől kezdve nyomon követhető az esszé a német irodalomban. A külföldi példák mellett a hazai klasszikus írók (Goethe, Schiller, Lessing, Herder stb.) műveiben is felfedezik az előfutárokat, akik — bár a fogalmat nem használták — ápolták a műfaji sajátosságokat. A századforduló tájékára pedig széleskörűen elterjedt és egyre nagyobb érdeklődést keltő műfajjá vált a német irodalomban is. Ezzel a fejlődéssel azonban nem járt együtt az esszére vonatkozó elméleti irodalom alakulása. Német irodalomtörténetek mind a mai napig tartózkodóan viselkednek az esszével szemben, és az odavetett utalásokon aligha jutnak túl. Napilapok, folyóiratok hasábjain pedig a fogalom szinte minden határt átlépve tágult, s már-már veszélyezteti a fogalommal jelölt műfaji lényegét. Különböző lexikonok és irodalmi műfajokkal, formákkal foglalkozó kézikönyvek gyakran kétségbeesve keresik az irodalomtörténészek céhbéli előkelő elzárkózottsága és a zsurnalisztikában szertefoszló szóhasználat között az esszé műfaji meghatározását, s nem győznek utalni arra, hogy mennyire járatlan úttal van dolguk, mennyire feldolgozatlan még az egész terep. Ilyen körülmények között természetesen nagy és merész vállalkozás az esszé műfaját meghatározni, az esszére vonatkozó legfontosabb tudnivalók összegyűjtésével érvényesítő definíciókat megkockáztatni, sőt esztétikus módjára a műfaj jövőbeni alakulására is bizonyos kritériumokat megkísérelni. Bruno Berger vállalkozik mindezekre kézikönyv igényével fellépő, s éppen ezért korlátozott terjedelmű és gyakran igen

tömören, tételesen fogalmazott munkájában.

A nem nagyszámú eddig használható irodalom áttekintése és rövid értékelése után sorra veszi a legismertebb műfaji definíciókat, ezeket elemzi, korrigálja, majd ő maga is megkísérel ilyen műfajmeghatározást adni. Meghatározása általános és külsőleg érzékelhető tulajdonságokból indul ki; így tapasztalata szerint már a terjedelem korlátozott volta is statisztikailag bizonyíthatóan jellemző sajátja a műfajnak. Szükségeseinek tartja továbbá, hogy az esszé témája általános érdeklődésre tartson számot; ugyanakkor nem a közlésre kerülő tények újszerűsége, hanem a közlés módja a lényeges, amely tudományos egzaktságával és egyben művészi intuítiájával hat az olvasóra. Meghatározónak véli Berger az esszé műfajában az esszéírónak, mint sajátos írói alkatnak közvetlen, szubjektív megnyilatkozását a műalkotásban és az ehhez szükséges intellektuális sokirányú műveltséget, gyakorlati jártasságot a világ dolgaiban, valamint az országokat és kontinenseket meghaladó szellemi horizontot. Ez utóbbi tulajdonságok miatt hajlik arra, hogy az esszéizmus jeles képviselőit a világot járt, sokat tapasztalt — és ami ennek feltétele — idegen nyelveket beszélő, más népek kultúráját ismerő, éltesebb korúaknál keresse. Felhozott példái ezt — talán az egyetlen Hugo von Hofmannsthal kivéve — eléggé meggyőzően alá is támasztják.

Fejtegetéseinek másik lényeges részét az esszének más, szépirodalmi és tudományos műfajokhoz való viszonyának, illetve az azoktól való elhatárolás lehetőségeinek szenteli. Ennek során jó néhány egyéb formai és műfaji meghatározást is kénytelen adni: sorra veszi a tudományos irodalomból a tanulmány, cikk, értekezés, traktátus, tézisek meghatározó jegyeit, és meggyőző módon különíti el ezektől az esszét. Hasonlóképpen a nagy irodalmi műfajok és az esszé között vont elválasztóvonalra is elősegíti az esszé műfaji jellegzetességeinek a kidomborítását; egyedül a Musil- vagy Broch-féle regény esszéizmusa és a tulajdonképpeni önálló esszé közötti viszony tisztázása igényelt volna részletesebb elemzést, illetve kevesebb szűkmarkúságot az esszéista regény irányában. Az esszé és az esszéista stílus az egyéb műfajokban ezáltal alaposabb megvilágítást kaphatott volna. Az aforizma, a művészi levél, a napló — a szerző szerint — mind közeli rokonságban, esetenként kapcsolatban állhatnak az esszével. Az aforizma vagy aforizma-lánc alkalmanként az esszé alkotó része, építőkövéje lehet, stílírisan az esszé jellemzőjeként tartható nyil-

ván, csakúgy mint az idézet, vagy a mérsékelt alkalmazott szaknyelvi terminológia, illetve a polgárjogot nyert idegen szavak. Lényegesen ritkábbnak tartja viszont a művészi levél modern előfordulását és éppen ezért szerepét is az esszében. Utolsó nagy jellegzetes példájának Rilke levelezését említi, amely esszéista magokat, kifejezhető esszé-ötleteket tartalmaz. A napló — ha nem intim és csak magánközlést szolgál — különösen önéletrajzi esszék esetében juthat fontos szerephez.

A műfaji elkülönítés kérdése a szerző számára a legnehezebbnek bizonyul a sajtónak és rádiónak a napi igényeket kielégítő műfajaival szemben. Különösen a tárca formáját nehéz elhatárolni az esszétől. Megközelítési módja szerint, a tárca közvetlen napi szükségleteket elégíti ki a kikapcsolás, pihenés céljából olvasó „fogyasztó” számára, és alkalmazkodik terjedelemben, témában az orgánum, illetve olvasói igényeihez. Feladata, hogy tárgyával, eredeti megfogalmazásával állandóan lebilincselje az olvasót, s ha szükséges, annak szellemi szintjéhez alkalmazkodjék. Az esszéíró ezzel szemben kötetlen tárgyválasztásában és műve terjedelmében. Nem feladata, hogy leereszkedjék olvasóihoz, ellenkezőleg, felemeli őket magához; illetve frása tárgyában, de különösen a közlés módjában feltételezi, hogy az olvasó a beavatottakhoz, a kiválasztottakhoz tartozik. Elméleti fejtegetéseit azonban a szerző a gyakorlatban nehezen tudja bizonyítani, mert napjainkban egyre inkább azonosul, vagy közel áll egymáshoz a tárca és az esszé képviselője. Az esszéíró sem l'art pour l'art dolgozik, hanem valamely orgánum számára. A kizárólag csak gyűjteményes kötetek számára készülő esszék korunkban egyre ritkábbak. A másik oldalon viszont minden színvonalas, vagy színvonalra törekvő orgánum jó esszéistákat keres tárcarovata számára.

Berger elhanyagolja ezt a gyakorlati szempontot, amely a mai esszéirodalomnak egyik erősen meghatározó jellege. Hasonlóképp nem veszi eléggé szemügyre a mai esszétermést sem, és csak a századfordulónak klasszikussá vált nagy esszéistáit állítja oda mércének, amikor pedig a korunkra jellemző szűkszavúbb, s egyben szókimondóbb, szatirikus, ironikus stb. hangvételtű esszé hódít egyre nagyobb teret. Ilyen megfontolás alapján kirekeszti az esszé műfajából a poitikumot, a napi aktualitást, amely pedig a XX. századi német esszétermésnek nem kis részét alkotja. Ezért jut el olyan meghatározásra, hogy századunkban igazi nagy német esszét eddig csak a századforduló előtt született generációk képviselői írtak. A két

világháború és az azokat körülölő évek viharos harcainak természetesen nem kedveztek a széplelkű szellemi arisztokratizmusnak, amelyben Berger az esszé egyik meghatározóját véli felfedezni.

Berger könyve igen hasznosnak bizonyul a német esszé kialakulása, klasszikus korszaka és meghatározó jellege vizsgálatához. Elégtelemnek érezzük viszont, amikor a modern esszének korunk szükségleteihez igazodó újabb jellemvonásait keressük. Nem meggyőző az érvelése, amikor Thomas Mann esszéiben nem leli meg kielégítő módon a műfaj állította követelményeket, vagy amikor Heinrich Mann gazdag esszétérmetét politikai töltete, napi aktualitása miatt kirekeszti a műfajból.

Könyvének záró részét képező történeti áttekintése, amely a németen kívül az angol, amerikai, francia stb. esszéféljődés kiugró állomásait is felrajzolja, az előbbieket figyelembevételével szintén csak a századfordulót követő időkhöz fogadható el helyes mércének. Erre a korra viszont igen hasznos segédkönyv, amely az enlítették túlmenően az esszék osztályozása, csoportra bontásával is hasznos kísérletet tesz arra, hogy a mai esszétérmetés dzsungelében könnyebben eligazodjunk, a felsorakoztatott mércékkel pedig lehetővé teszi, hogy Fritz Martini szavait követve, könnyebben felismerhessük: „nem minden írásmű esszé, amely ma annak jelöli önmagát”.

MÁDL ANTAL

Destins du Roman. A Recherches Internationales különszáma. 1965. N^o 50. november—december.

Teljes értékű műfaj-e a regény, vagy a lírához és a drámához képest alacsonyabb rendű? Van-e jövője vagy csupán korhoz kötött, és a mindenkori új törekvések nem okozzák-e halálát? Egyáltalán, mióta beszélhetünk regényről, és népszerűsége esztétikai értékét vajon nem csökkenti-e? — Két évszázada foglalkoztatják ezek a kérdések az írók és kritikusok sokaságát, még Thomas Mann is szükségét érzi, hogy műfaját, a műfajában megszólaló epikai géniuszt védelmébe vegye. És egy további kérdés: a *Candidat*, az *Elvesztett illúziókat*, a *Vörös és feketé*, a *Háború és béké*, a *Varázshegy*, az *Ulysses*, Proust művét, a *Csendes Dont*, Butor *Modification*-ját lehet-e azonos kategóriába sorolni? A különszám egyik szerzője, Vagyim Kozsinov Friedrich Schlegelt idézi, aki már a XVIII. század végén a regény hanyatlásáról írt, Jan Parandowski lengyel író pedig a Nemzet-

közi P.E.N. 1964-es budapesti konferenciáján emlékeztetett arra, hogy 1868-ban a Nation c. angol folyóirat a regény bukásáról cikkezett, abban az évben, amelyben Flaubert az *Érzelmek iskoláján*, Tolsztoj a *Háború és békén*, Dosztojevszkij pedig a *Félkegyelműn* dolgozott. A regény körüli csatározások a XX. század elején megsokszorozódtak, és ezek kapcsolatban voltak a meseszöveg, az időrendiség, az elbeszélő mód, az esszéizálás különféle problémáival.

Elméletileg és gyakorlatilag — ha más ok miatt és más-más aspektusból is — Jules Romains, Joyce, Proust, Gide, Ehrenburg, Olga Fors, Virginia Woolf, Karol Čapek egyaránt szemben áll a regény XIX. századi formájával, amelyet általában hagyományosnak neveznek, és amelyet a regényformává kanonizáltak, anélkül, hogy kellően figyelembe vették volna a lényeges eltéréseket Gogol és Tolsztoj, Balzac és Charlotte Brontë, Melville és Zola, Dickens és Dosztojevszkij között. De már Halász Gábor figyelmeztetett arra, hogy a XX. századi regény sok vonatkozásban a XVIII. századival rokon, és valóban, csak egy példát: Camus és Ehrenburg a voltaire-i forma életképességét bizonyítja. A Recherches Internationales különszámának angol munkatársa, Arnold Kettle pedig kijelenti, hogy Joyce *Ulysses*-ének megértése Shakespeare és Sterne (!) olvasójának nem okoz különösebb problémát.

A különszám értékes hozzájárulás a regénnyel kapcsolatos vizsgálódásokhoz. A már említett Vagyim Kozsinov, a különszám legfontosabb tanulmányában — *A regény esztétikai értéke* — Maupassant-ra hivatkozva a *Manon Lescau*-t tartja az első igazi regénynek. Des Grieux-vel „válnak a regényhősök az idő valódi hőseivé, ilyenek még: Tom Jones, Emile, Werther, majd később Julien Sorel és Lucien Rubempré vagy Jevgenij Anyegin és Dmitrij Ruzsikin”. Kozsinov szerint a regénynek három forrása van: a pikareszk (Scarron, Grimmshausen), a lélektani próza (Scudéry, Pascal, La Rochefoucauld, La Fayette), és a memoárok, emlékezések (Cellini, Montaigne autobiografikus oldalai, Mme de Sévigné levelei). Prévost után Fieldingnél, de kiváltképpen Goethenél és Balzacnál a „regény a magánélet epikus irodalmává válik”. Írójának személyes tapasztalatából és szabad képzeletéből ered, „és ez igazi forradalom az epikus irodalom történetében”. A regényt megkülönbözteti a korábbi epikus műfajoktól a szó funkciójának változása is: többé már nem csupán a lefestés eszköze, hanem magának a festménynek a része. Kozsinov hangsúlyozza, hogy a regény, mint minden mű-

faj, a művészi forma egyik sajátos formája, de hozzáteszi, hogy a forma analízise még alighogy megkezdődött. Mű és megismerés (oeuvre és connaissance) szembeállítása logikai hiba, mert a mű „egész, amely magába foglalja a teremtést és a megismerést”.

Tamara Motilova a *Monologue intérieur és a tudatáram* c. tanulmányában joggal nevezi Tolsztojt a belső monológ igazi felfedezőjének. Csernisevszkij Tolsztoj-kritikájában a terminus használata nélkül leírta a monologue intérieur-t, és jelentőségét is kiemelte, Joyce pedig — Elmer szerint — e téren az orosz írók egyik mesterének tartotta. Motilova bírálja Joyce és Woolf módszerét, Hemingway-ről szövege megjegyzi, hogy különösen fiatal korában Joyce-ot követte, de nála „a belső monológ művészete eredeti” és „realista módszerrel” megvalósított. A monologue intérieur ideális alkalmazója Motilova szerint Anna Seghers. Kettle tanulmánya, amely eredetileg a *Bevezetés az angol regénybe* c. mű egyik fejezete volt, a legfontosabb Joyce-ra vonatkozó megállapításokat foglalja össze eredeti ötletekkel gazdagítva. Kettle sem tud megszabadulni azonban attól a közhelytől, hogy az *Ulysses* tárgya Léopold Bloom *Odüsszeája*. Bármennyire is híven követi Joyce a görög eposz szerkezetét, Homérosz és az ő hőseinek egymáshoz való viszonya alapvetően más. Homérosz műve Odysseus *Odüsszeája* és Telemachos *Telemachiája*, Joyce-é viszont egyaránt Stephan Dedalus és Bloom *Odüsszeája* és *Telemachiája*. Szamarij Velikovszkij *Camus Pestis-ét* elemzi. „A krónika eseményeket mond el, a regény viszont emberi sorsokat követ” — írja, és jogosan hangsúlyozza, hogy bár Camus ismerte és értékelte Roger Martin du Gard-t, a *Pestis* írása közben a *Moby Dicket* és *A pert* tanulmányozta. Említésre méltó a különszám többi tanulmánya is, melyekről Csejdi László részletesen szól recenziójában.*

FERENCZI LÁSZLÓ

Miroslav Vaupotić: Hrvatska suvremena književnost. Ed. by Miroslav Beker and Krsto Špoljar. Translated by Zeljko Bujas. Published by the Croatian P.E.N Club Centre, Zagreb, 1966. 209.; **Miroslav Šicel: Pregled novije hrvatske književnosti.** Zagreb, 1966. Matica hrvatska. 309.

Az újabb horvát irodalom történetének felvázolására vállalkozott a zágrábi egye-

tem két irodalomtudósa: Miroslav Vaupotić és Miroslav Šicel. Úttörő jellegű munka mindkettőjüké, így természetesen, hogy egyikük sem vállalkozhatott egy, az újabb horvát irodalom történetét filológiailag árnyaltan bemutató szintézis megteremtésére — ehhez különben is számos, eddig feldolgozatlan probléma tisztázása lenne szükséges. Munkájukat ennek ellenére eredményesnek kell tekinteni, hisz az elhunyt Barac professzornak, a XIX. századi horvát irodalom történetét felölelő nagyjelentőségű munkája óta (A. Barac: *Hrvatska književnost*. I. Zagreb, 1954.; II. Zagreb, 1960.) csak Šime Vučetić könyve (*Hrvatska književnost 1914—1941*. Lykos. Zagreb, 1960.) s a *Panorama hrvatske književnosti XX. stoljeća*. (Stvarnost, Zagreb, 1965.) c. kiadvány említhető újabb irodalomtörténeti rendszerezés gyanánt.

Vaupotić a Jugoszlávia felszabadulásától (1945) napjainkig terjedő időszak horvát irodalomtörténetét vázolja fel elsődlegesen informatív igénygel — lévén könyve a horvát PEN Club bilingvis, inkább ismeretterjesztő jellegű kiadványa. Bevezetője a több száz éves horvát irodalom főbb fordulójának felvillantásával indul — hangsúlyozva a mai eredmények szempontjából olyannyira jelentős két háború közötti korszak (1914—1941) fontosságát, illetve a Népfelszabadító Háború időszakának (1941—1945) irodalmi eredményeit, ez utóbbinál figyelmeztetve az újabb horvát irodalomtörténetírás mulasztására is: a Népfelszabadító Háború irodalma még tüzetes feldolgozásra vár!

Ugyancsak a bevezető részben találja az olvasó a felszabadulás utáni horvát irodalom periodizálásának kísérletét, s a fontosabb háború utáni folyóiratok (Republika, Krugovi stb.) irodalomtörténeti szerepének körvonalazását. Itt szól a szerző a felszabadulás utáni irodalmi életben „aktívan résztvevő” négy írógenerációról is, mellyel megint csak az utóbbi húsz esztendő horvát irodalmi múltjához való gyökerezését, főként a két háború közötti periódus irodalmi progressziójához való kapcsolódását kívánja hangsúlyozni. Négy nemzedékről beszél: 1. a két háború közötti generáció Krležától (1893) a lírikus Dragutin Tadijanovićig (1905); 2. az ún. negyvenes nemzedék a prózaíró Petar Šegedin-től (1909) a lírikus, esszéista és irodalomtörténész Marin Franičevićig (1911), illetve a szintén prózaíró Jure Franičević-Pločarig (1918); 3. a háború utáni első írónemzedék Jure Kačelantól (1919) Antun Šoljanig (1932); 4. a legifjabb, az 1934—41-esek generációja, akik épp most vannak, vagy már átléptek a „beérkezés küszöbén”.

Könyve második részében „portrékat és

* Helikon, 1967. 2. sz.

vázlatokat” ad Vaupotić, külön a líra, a próza, a dráma és a kritika képviselőiről — minden műfajt tömör, a jelzett problémára főbb sajátosságait, s módszerbeli utalásokat tartalmazó bevezetővel exponálva. Itt is következetesen érvényre juttatja fenti generációs felosztását, mintegy az irodalomtörténeti folyamat jelzésekképpen, de részletesebb rajzot abban a műfajban nyújt az egyes alkotókról, amelyben a legjelentősebbet produkálták egész életpályájuk során. Így érthető pl., hogy a lírát bemutató rész portréi között nagyobb terjedéssel szerepel Tin Ujević, vagy Ivan Goran Kovačić, mint Miroslav Krleža, viszont a próza- és a drámai irodalom szemléjében az utóbbi javára billen a mérleg, míg Ivan Goran Kovačić nevét épp csak megemlíti a szerző, noha jónéhány novellája klasszikus becsű alkotás. Vagy említethetőnk Antun Šoljan példáját is, aki lírikus, prózaíró és kritikus egy személyben, s a legrészletesebb portrét prózája révén kapjuk, míg a kortárs kritikus nemzedék bemutatásakor csak épp egy mondatnyi szöveg jut neki.

Egészében véve jól használható kézikönyv Vaupotićé, amit tartalmi értékein túl olvasmányos előadásának is köszönhet.

Más természetű munka Miroslav Šiel irodalomtörténete. Ő az „újabb horvát irodalom áttekintését” kívánja nyújtani az illirizmus korától napjainkig, lényegében tehát a XIX. és XX. századi horvát irodalom részletezőbb fejlődésrajzát. Hézagpótló munka ez, hisz a felszabadulás előtt is csupán két könyv lépett fel hasonló igényrel (Dragutin Prohaska: *Pregled savremene hrvatsko-srpske književnosti*. Matica hrvatska. Zagreb, 1921.; Slavko Ježić: *Hrvatska književnost od početka do danas (1100—1941)* Zagreb, 1944.), a felszabadulás után pedig Barac professzor ilyen irányú vállalkozását derékba törte 1955-ben bekövetkezett halála. Ezt a hiátust pótolandó adta ki a könyvet egyik legnagyobb horvát könyvkiadó vállalat, a Matica hrvatska kiadója.

A lényegében hat nagyobb fejezetre bontott könyv láthatóan kettős célt szolgál: egyrészt — az egyes korszakok esszé-szerű áttekintésével — az irodalomtörténeti folyamat plasztikus bemutatására törekszik, másrészt viszont korszakokként portrékat ad az egyes alkotókról, ami a gyorsabb tájékozódás lehetőségét kívánja biztosítani. A horvát irodalom történetének periodizálásával máig adós a horvát irodalomtudomány, így csak természetes, hogy Šiel könyvében is az említett, korszak-áttekintő fejezetek tartalmazzák a leginkább gondolkodásra sarkalló lapokat. A szöveget olvasva lépten-nyomon lát-

nunk kell, hogy a jelzett időszakon belül árnyalatokban és problémákban sokkal gazdagabb szakaszokkal állunk szemben, semmint azt az egyes periódusokat jelölő fejezetek (Illirizmus, Od illirizma prema realizmu, Realizmus, Moderna, Od moderne prema suvremenosti književnosti, Suvremena književnost) alapján gondolnánk. Az illirizmust tárgyaló részben például nem érezzük jogosnak a szerző romantikával kapcsolatos aggályait, mely szerint a horvát illirizmus „specifikus jellegéből” adódóan „a halál, a mulandóság vagy a pesszimizmus motívumának jelentkezése sokkal inkább az egyes írók egyéni érzelmeinek eredménye, semmint az európai romantika valamely konkrét mintája” nyomán meginduló törekvés. Kelet-Európa egyes nemzeti irodalmi (orosz, lengyel, magyar) egyértelműen példázatok: épp a specifikus jellegből következően lesz a kelet-európai romantika mindenütt (s ez vonatkozik érzésünk szerint a horvát literatúra is) — az esetleges fáziseltolódások s a melyekben politikus jelleg ellenére is — sajátos, végsősoron progresszív nemzeti törekvéseket hordozó irányzattá. Talán egy közép-, illetve kelet-európai összefüggésben — párhuzamokban való vizsgálódás nyomban eloszlatná a szerző fenntartásait.

De említethetőnk eklatánsabb példát is: nevezetesen a realizmusról szóló fejezetet (Realizmus), melyen belül feltétlenül külön alfejezetet érdemelt volna az Eugen Kumičić hirdette naturalizmus problematikája, mely végső soron a századforduló modernizmusának előhangja volt még akkor is, ha — nyilván a feltételek hiánya miatt — jelentősebb eredményt — az irodalom modernizálása tekintetében — nem is hozhatott.

A példákat persze sorolhatnánk tovább is, hisz a századforduló modernizmusa, vagy a két háború közötti időszak éppúgy tartalmaz — eddig jobbra kimunkálatlan — problémákat, melyek részletesebb, a kelet-európai *sajátos fejlődés* tényét figyelembe vevő analízise megkönnyítené horvát kollégáink munkáját. Roppant izgalmas lenne például a horvát és a magyar szecesszió kérdésének összehasonlító vizsgálata éppúgy, mint a horvát parasztnovella (seoska novela) és magyar rokonának paralel analízise, nem is szólva Miroslav Krleža monumentális életművének magyar irodalmi vonatkozásairól, illetve kelet-európai párhuzamairól (pl. Krleža és Hašek, Krleža és Móríc Zsigmond első világháborús, illetve monarchia-élményanyaga stb.) . . .

Remélhetőleg elkövetkezik a könyv újbóli kiadása is, amikor — érvényesítve a megjelenés óta már napvilágot látott

újabb irodalomtudományi eredményeket is — a szerzőnek alkalma nyílik majd irodalomtörténeti koncepcióját tovább-
érelteni.

Végül elismeréssel kell szólnunk a Šicel könyvét kiegészítő szakbibliográfiáról is, mely nem kis mértékben növeli az egyébként is tudós alaposságú könyv értékeit.

LŐKÖS ISTVÁN

Noel Stock: Poet in Exile, Ezra Pound.
New York, 1964. Barnes and Noble. 273.

Ezra Pound életútja hosszú ideig megnehezítette költészetének elfogulatlan megítélését. Noel Stock könyvét hívös tárgyilagossága teszi értékessé, mely Pound egyéniségének vitatott oldalait hitelesen világítja meg olyan írásai alapján, melyeket előtte senki sem dolgozott még fel. Megállapítja történeti jelentőségét: 1910 körül az angolszász költészetet a haldoklástól mentette meg azzal, hogy — nagy kezdeményező elődjéhez hasonlóan — visszatért a beszélt nyelvhez. Ő hozta létre a rövid, drámai hatású lírának azt a formáját, melyet később Eliot is művelt; *The Return* (1911) című költeményének a hatása még Eliot utolsó és talán legjelentősebb versén, a *Little Gidding*-en (1942) is megérződik. A korábbi szakirodalom Pound ösztönzőjét Hulmeban látta, Stock azonban meggyőzősen cáfolja ezt a nézetet és Pound közvetlen elődjét Ford Maxod Fordban jelöli meg. Újszerű az a következtetése is, hogy Pound — szétágazó érdeklődésének ellenére — mindvégig az angol költészet hagyományának a továbbfejlesztője maradt.

A könyv célja nem Pound költészetének az értékelése, hanem azoknak az eszméknek a tisztázása, melyek döntően befolyásolták írói tevékenységét. Maguknak a verseknek a helyes értékelését — írja — az ezekről formált homályos vagy hamis elképzelések akadályozzák. Maradiságellenes, a megmerevedett polgári konvenciókkal szemben álló magatartásának gyökereit a felvilágosodás és a XIX. századi tudomány felfogására vezeti vissza. Pound hisz abban, hogy az ember annál tökéletesebb, minél több ismeret birtokosa. Konfuciusz tanításában a természettel összhangban levő cselekvés hirdetését látja, tehát a XIX. századi tudományhoz rokon gondolatot vél felfedezni benne: így válik két, egymástól látszólag távolos eszmekör gondolkozásának alapjává. Az eredendő bűn képzetét és az Ótestamentumot gyűlöli, mert ellentmondanak az ember meg-

javítható voltában vetett hitének. Szemben a zsidó vallás tökéletlen, a benne szereplő isten nem jelentheti az Istent, ezért rokonszenvez a gnosztikusok hagyományával. Gondolatait a vallásról a reneszánsz humanizmusfelfogása sugallja, s így csak a folyamatosság látja a pogány és a keresztény vallás között.

Stock eljárásának az óvatosságára jellemző, ahogyan arról a sokat vitatott hatásról ír, melyet a kínai írást kutató Ernest Fennolosa tett Poundra. Véleménye szerint Fennolosa elősegítette Poundban eleve meglevő hajlamok egymáshoz kapcsolódását. Ideogramikus módszere új meglátásokhoz vezetett a költői nyelv mibenlétéről. Ugyanakkor Fennolosa hatására Pound ugyanabba a hibába esik, mint a felvilágosodás gondolkodói: semmiféle folyamatosságot nem lát a középkor és a modern tudomány között. Fennolosa hatása nyilvánul meg abban is, hogy Pound a tudományos tényfelhalmozást az elvont gondolkodástól teljesen függetlennek hiszi. A könyv írója úgy véli, hogy ez nemcsak a szépirodalmon kívüli tevékenységére nyomja rá a bélyegét, hanem későbbi költészetének a töredékes jellege is belőle származik. Másik, az elméleti és gyakorlati zene területére tett kirándulását viszont egyértelműen szerencsésnek ítéli, és vele hozza kapcsolatba ritmus- és elemző, prozódiai érzékének egyedülálló fejlődését.

A költőnek a faszimushoz fűződő kapcsolatai kérdésében a könyv óvatosságra int. Nem tartozott egyetlen párthoz sem, s mindvégig egyszerre írt kommunista és jobboldali lapokba. Felelősnek érezte magát koráért, s annak minden politikai megnyilvánulása feszülten érdekelte, a Szovjetunió fejlődése éppúgy, mint az olasz fasiszta mozgalom. A háború idején a szenvedélyes elvakultság iratja vele politikai röpiratait, de ezzel egyidőben más megnyilvánulásait a tárgyilagosság jellemzi. A négerkérdésben elfoglalt emberi állásfoglalásáért egy néger vezető köszönetét nyilvánítja. Roosevelttel iránt gyűlöletet érez, mert véleménye szerint az elnök egyedül azért viszi országát a háborúba, hogy az általános válságot elkerülje. Stock rávilágít, hogy itt sem Pound rögeszméjéről volt szó, az amerikai liberális köröknek — akikkel Pound levelezésben állt — ez volt a meggyőződésük.

Politikai nézeteinek megvilágítását közgazdasági és történeti tevékenységének a vizsgálataival egészíti ki. Pound a közgazdaság történetének a jellegét a történelem néhány rövid fejezetéből próbálja általánosítani. A társadalom legnagyobb fekélyének tartja a pénzarisztokrácia hatalmát, ennek okát pedig abban látja, hogy az em-

berek nem értik a pénz lényegét. A bankok és az uzsora megjelenése szerinte egybeesik a művészet és a társadalom hanyatlásával. Churchill iránti ellenszenvét is pénzpolitikájának embertelensége magyarázza, Stock rámutat, hogy Pound részletkérdésekben világosan lát ugyan, de elszigetelten szemléli őket, mert így egyszerűbb következtetésre jut. Részletes elemzéssel bizonyítja be, hogy történészként azokat a forrásokat veszi tekintetbe, melyek alátámasztják feltételezését. Történeti munkáiból azt az érdekes végkövetkeztetést vonja le, hogy Pound tevékenysége volta képpen a XIX. századi Amerikából, Jefferson és Van Buren országából merít ösztönzést.

Stock könyve az eddiginél lényegesen teljesebb képet ad Pound sokoldalú tevékenységéről. Lépésről lépésre, a dokumentumok tárgyilagos számbavételével, jut el újszerű konklúziójához: Pound a legjobb hagyományok megőrzésére törekszik, amikor elindítja a XX. század egyik legjelentősebb irodalmi forradalmát. Meggyőzően emeli ki hatalmas és sokirányú ösztönző jelentőségét, egyedül talán arról feledkezik meg, hogy rámutasson arra a mélyen gyökerező kapcsolatra, mely Pound költői forradalma és a New Criticism létrejövele között fennáll, s korai kritikai írásai-ban a később elterjedt módszereknek alig-hanem első kezdeményezőjét bemutatja.

A könyv gyöngeségei a költészetről szóló részben vannak. Stock két alkotó periódust különböztet meg, s 1920 körül vonja meg az elválasztó vonalat. Elismeri, hogy a másodikban a költészet többnyire erőteljesebb, de úgy véli, a *Cantos* óriási tervét tönkreteszik az olyan témák, melyekkel foglalkozni nem Pound hivatása. A *Pisan Cantost* (1948) még teljes értékűnek tartja, de a *Rock-Drill* (1957) és főképp a *Thrones* (1959) sorozatokban hanyatlást lát, mert — mint mondja — a vers minősége ugyan nem rosszabb, de a költő olyan anyagot használ fel, ami a keze ügyébe esik. Pound művét a XX. századi ember tragédiájának nevezi; emberfogalmát üresnek tartja. Beszél ugyan arról, hogy az egész költemény egységesen az ember mértékén próbálja lemérni a benne szereplő témák értékét, említ ismétlődő és fokozatosan kifejllesztett motívumokat, de egészében véve szétesőnek találja. Kérdés, lehet-e ezt állítani valamely alkotásról akkor, mikor még nem hozzáférhető a maga teljességében. Emellett alkalmazható-e ez mérekeként olyan költőre, aki mindig inkább lehetőségekben, mint egységekben gondolkodott? Stock könyve kétségkívül olyan eszméket tisztáz, melyek Pound költészetében döntő tényezők. De vajon akkor, amikor arról ír,

mint szerepelnek a versekben, nem feledkeznek-e meg könyve elején tett megállapításáról, hogy Pound előtt már pályája kezdetén nem a tudós, hanem a hibátlan művész eszménye lebegett? Vajon szükségképpen összefüggéstelen az olyan költészet, melyben összefüggéstelen eszmék szerepelnek? Az olvasóban feltolulnak ezek a kérdések, s a könyv nem ad rájuk kielégítő választ, mert Pound eszmei forrásainak tisztázása után hiányzik maguknak a költeményeknek mélyreható elemzése.

SEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

A német irodalom a XX. században. (Szerk. és bev. Vajda György Mihály) 1966. Gondolat.

Lukács Györgynek az 1946-ban kiadott, *Az újabb német irodalom rövid története* c. könyve óta nem jelent meg összefoglaló munka a német irodalomról, s ez a húszéves intervallum akkor is nagy nehézség elé állította volna a kötet szerkesztőjét, ha egy egységes nemzeti irodalomról lenne szó. A kötetben szereplő 23 író azonban az egész német nyelvterület irodalmát képviseli, s a nyelven kívül gyakran nincs is más kapcsolat az írók között, hiszen nem egy esetben nemcsak országhatárok, hanem éles ideológiai ellentétek is választják el őket egymástól.

Hogy ez a meglehetősen különmű, időben is viszonylag egymástól messze álló anyag mégis igényes, eszmeileg értékes, színvonalas, információs és tudományos igényű körképpé alakult, abban a kötet szerkesztőjének, Vajda György Mihálynak igen nagy része van, egyrészt a számításba jöhető írók szerencsés kiválogatása, nagyobb részt azonban a nagy tájékozottságról és eszmei tisztánlátásról tanúskodó bevezető tanulmánya révén.

A bevezető hangsúlyozza, milyen bonyolult ideológiai, társadalmi és eszmei harcok után alakult ki a XIX. sz. második felében az a szellemi atmoszféra, amelyből a XX. sz.-i német és osztrák irodalom táplálkozik. (Nemzeti tudat társadalmi bázis nélkül, porosz militarizmus, fejlődő ipar, fejlődő munkásosztály, szociális elégedetlenségek, imperialista hatalmi politika, az osztrák—magyar monarchia felbomlása.) Vajda György Mihály kifejti, hogyan próbálnak kilábalni az írók a polgári lét válságából, hogyan viaskodnak valódi és vélt problémákkal.

Szó esik a különféle irodalmi és szellemi irányokról. A bevezető tanulmány jelentőségéhez mérten nagyobb teret szentel az

expresszionizmusnak, kár viszont, hogy az expresszionista írókról szólván nem tért ki részletesen a három nagy expresszionista, Becher, Werfel és Benn összehasonlítására. A három író életpályája világosan illusztrálja ugyanis, mely irányban fejlődhetek tovább az egykor a polgári lét tagadásában közös platformot elfoglaló írók. Mivel viszonylag kevés osztrák író szerepel a vizsgatásban, csak örülni lehet annak, hogy Vajda György Mihály a bevezetőben bővebben tér ki az osztrák irodalomra, az abban meghatározó szerepet játszó freudizmusra és annak világhatására. Nívós összefoglalót kapunk, ha csak néhány szóban is, a legjelentékenyebb osztrák írókról.

Nagyon lényeges a bevezetőnek az a része, ahol a proletár-forradalmi irodalom rendkívüli jelentőségéről esik szó. A kommunista írók mind az I. világháború utáni irodalmi életben, mind pedig a fasiszmus elleni harc megszervezésében nagy érdemeket szereztek, s tevékenységük, helytállásuk hatással volt a baloldali polgári írókra is.

Lényeges annak a ténynek a tisztázása is, hogy az emigráció nemcsak a nácizmus idején meglevő jelenség, már a múlt században is emigrációba kényszerültek némely írók, sőt a mai nyugatnémet irodalom is szolgált erre nem egy szomorú példát.

A bevezető végül a földrajzilag négy, de irányában lényegében két részre osztható német nyelvtérület két irodalmi helyzetével foglalkozik. Tágabb teret szentel a „Gruppe 47 szerepének” Nyugat-Németországban, valamint az NDK irodalmának, amely a nyugatnémet irodalommal ellentétben nem a nulla pontról indult, hiszen az idősebb írógeneráció egy része a háború után az NDK-ban telepedett le, s vállalt nem kis részt az első német szocialista állam kialakításában.

A szerkesztőnek nem volt könnyű dolga a vizsgatáskor. A mérlegelésben természetesen szubjektív okok is közrejátszottak, s ha hiányolnánk is néhány igazán reprezentáns írot (Stefan Zweig, W. Borchert, G. Benn, K. Tucholsky, P. Weiss, H. Doderer, E. Strittmatter), el kell ismernünk, hogy a megszabott terjedelemben képest valóban a XX. sz. legjelentősebb íróit vették fel a kötetbe, s a kimaradtokról az igényes bevezetőben szó esik.

Vajda György Mihály a bevezetőn kívül még két tanulmánnyal szerepel a kötetben. Az elsőt főleg a drámaíró Brechtet mutatja, véleményem szerint eléggé hangsúlyozva a lírikus Brecht érdemeit is. Kitér a nagy német költő dramaturgiai és irodalomelméleti jelentőségére is. Johannes R. Becher életpályájának bemutatását,

életművének summás értékelését kapjuk Vajda György Mihály másik tanulmányában.

Színvonalas Rényi Péternek Thomas Mannról írott tanulmánya. Tisztában volt vele, hogy Thomas Mann művészetéről az adott terjedelemben lehetetlen átfogó képet adni, ezért csupán egyetlen aspektusból, az ironia oldaláról és csupán néhány műve alapján vizsgálta Thomas Mann művészi munkásságát, hangsúlyozván, milyen nehéz ezt az ironikus hangvételt észrevenni, s mennyire többértéku Th. Mann ironiája.

Érdekes Szobotka Tibor Franz Kafka tanulmánya, amely méltó része az egyre növekvő Kafka-irodalomnak, kár viszont, hogy a megfogalmazás olykor-olykor túl tömény, nincs hely egy-egy bonyolultabb karkai kép, motívum kifejtésére.

Aminek híjával van Szabó Ede Rilke tanulmánya, épp az az erénye Illés László Friedrich Wolf-tanulmányának: nem elszigetelten vizsgálja az írot, hanem a kor irodalmi és társadalmi összefüggésében, más írókhoz való kapcsolatában.

Gyurkó László Max Frischről írott tanulmányában főleg a két regény (*Homo Faber* és *Stiller*) analízisét tarthatjuk értékesnek, amelyben a szerző azt bizonyítja, hogy Frisch prózája jellegzetesen a svájci társadalomban gyökerezik, de a két regényhős egyszersmind a XX. sz. két szélsőséges embertípusa is.

Említésre méltók azok a tanulmányok, melyek a bismarcki, majd a fasiszta Németország alattvalójának, a német kispolgárnak természetrajzával, jellemével, felelősségével, nevelhetőségével foglalkozó írókat mutatják be. Bör Ambrus: Arnold Zweiget, Mádl Antal: Erich Weinert, Sós Endre: Heinrich Mann.

Értékesek és hasznosak Timár György (Stefan Hermlin), Z. Wittmann Livia (Peter Huchel) és Pók Lajos (Robert Musil) tanulmányai, mert a magyar olvasóközönségnek kevésbé ismert írókat, költőket mutatnak be.

Helyteleníteniünk kell azt a módot, ahogyan Hegedüs Géza Lion Feuchtwangert „elintézi”. Való igaz, hogy Feuchtwanger történetisége még alaposabb vizsgálatra szorul, s bizonyos kérdésekben talán el is maraszthatató, de művészi teljesítményéhez, szellemi rangjához kétség nem fér, s nincs szüksége vállveregető jóindulatra.

Egyetértünk Kis Tamásnak a jelen kötetéről írt bírálatával (Népszabadság, 1967. jan. 14.), miszerint néhány írás meglehetősen a felszínen maradvány, alig megy túl az író pályaképeinek ismertetésén, s egyes írásokban az esztétikai kategóriák bizonytalansága is tapasztalható. A tanulmányok stílusa, nyelve általában véve jó, élvezetes,

világos. Elvértve találni nehezebben érthető, olykor száraz, értekező módorban írt mondatokat, fejezeteket. Rényi Péter egyébként színvonalas és élvezetes tanulmányában található például a következő idegen szavakkal megtűzdelte mondat: „Túláságosan is érződik rajtuk az ideologikus kombináció, mellyel Mann különféle konvenciók ironizálását szintetizálja bennünk, amolyan humorisztikus homunkuluszok.” (50.) Stílus szempontjából nagyon élvezetes, olvasmányos Benedek Marcell Remarque-tanulmánya.

A kötet végén levő életrajzi és bibliográfiai összeállítás, pár kisebb pontatlanságtól eltekintve, jó és igen használható. Mindent összevetve értékes ez a német irodalom XX. sz.-i helyzetéről körképet adó esszékötet, melyet mind az irodalmárok, mind pedig az irodalomkedvelők használnak és élvezettel foghatnak.

VARGA JÓZSEF

Carl Sternheim: Zeitkritik. Herausgegeben von Wilhelm Emrich. Neuwied am Rhein, Berlin, 1966. Luchterhand Verlag, 687.

Az irodalmi újraértékelés a sülylesztő fedelésből emelte ki Sternheimet. Halála után negyedszázaddal jelennek meg összes művei 8 kötetben, melyből a hatodik tartalmazza csaknem száz kritikáját, tanulmányát, cikkét, levelét, vitairatát, pamfletjét, a terjedelmes értekezéstől a dráma-kritikus Alfred Kerr 50. születésnapjára írt kétmondatos megemlékezéséig minden változatban. W. Emrich a klasszikusokat megillető filológiai gondnal gyűjtötte össze ezeket az írásokat, némelyiket 2—3 szövegváltozatban is, és közli őket megírásuk sorrendjében. Nehéz volna a cikkeket tárgykör szerint csoportosítani, mert még egy íráson belül is vegyesen található esztétika, napi politika, művelődési probléma, de főként személyi vonatkozású mozzanat. Jelentős és efemer jellegű írások tarka egyvelege a kötet.

Sternheim elsősorban drámaíró, műveltsége és hajlamai alapján expresszionista, lelki alkata szerint ironikus, satirikus, harcias író. Élete nagy harca a polgári társadalom világnézete, ideológiája ellen irányult. De elég különös volt a szituáció: a bankár emigrált fia brüsszeli luxusvillájából írta vitakeltő cikkeit a zömében polgári német olvasóknak. Az első világháború alatt szindarabjait nem játszhatták a német színházak, a weimari köztársaság idején sem tudott elismerést szerezni és népszerűsége jutni, Hitlerék elől idejében

ismét külföldre távozott, tehetségének megfelelő írói hatást sohasem tudott kifejteni.

Vígjátékaival, elbeszélő műveivel, harcos prózájával a polgári életfelfogást akarta lerombolni. Ennek érdekében tervezte az *Enzyklopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie* című „kijózanító” munkáját, melyből csak az első oldalt írta meg. A „Juste milieu” jelszavával kippellengérezett arany középut vagy középszerűség szerinte a legjellemzőbb tulajdonsága a polgárságnak. Ebből a jelszóból született a *Berlin oder Juste milieu* és a *Tasso oder Kunst des Juste milieu*. Tervezte még az üzlet, a politika, a tudomány, a nyelv viszonylatában az ötlet további kiaknázását ismét nagy formátumban *Enzyklopädie des Juste milieu* címmel, de ez is csak terv maradt. Az első világháború végén úgy látja, hogy a háborúra még nagyobb katasztrófa, a forradalom következik, mert a tömegeknek se bázisuk, se céljuk nincs, hiányoznak a vezérek. A német munkásmozgalom vezetői közül még azokat sem ismerte, akik írtak (Franz Mehring, Clara Zetkin). Nagyra becsülte A. Wilbrandt Marx-könyvét, s bár állandó hadilábon állt a polgári gondolkodással, mégsem volt kapcsolata a proletariátussal. A munkásmozgalmon kívül álló elméleti író individualista eszméit tartalmazza a *Das Arbeiter-ABC* (1922). A végbement forradalmat utólag helyeselte (*Die deutsche Revolution*), benne a német nép részére a jövő ígértét látta. Meggyőződése volt, hogy az író, elsősorban a drámaíró, korának orvosa. Próféfának is tartotta magát. Akkori kiadója csak nehezen tudta elhárítani az író által fogalmazott *Sternheim, der Prophet* című öndicsérő prospektus kiadását. 1921-ben egy körkérdésre adott válaszában az elmúlt félszázad legjobb 12 könyve között alig néhányat nevezett meg, amit ma is időállónak tartunk, miután az 50 év német irodalmát feneketlenül rossznak minősítette, ám a tucat legértékesebb könyvei közé sorolta *Chronik von des 20. Jahrhundert Beginne* című saját könyvét is. Az expresszionizmushoz közelálló Heinrich Mann-t értékelte, Thomas Mannról nem volt különösebb véleménye, Gerhart Hauptmann, Goethét egyformán középszerű polgári költőnek tartotta. („Behalte die Bourgeoisie Goethe!”) Önmagát „modern Molière”-nek hitte, s meggyőződése volt, hogy a kor jelentős írója („... ich als wesentlicher deutscher Schriftsteller des Zeitalters...”). Ötletes, sokszor szellemes, temperamentumos, szenvedélyes, sőt egzaltált író volt. Támadott, bántott, becsmért, szidalmazott, fenyegetett bárkit, a nyílvanosság előtt, nyomtatásban, ha elgondolásai akadályokba ütköztek. Amikor őt támadták

(pl. a rendőrség betiltotta egy novelláját), nagyzási hóbortja üldözési mániába csapott át, amiről a kötetben felesége és kiadója tanúskodik.

Nem ismert tekintélyt, szabályokat. Vincent van Gogh, Molière, Heine, Gottfried Benn, Francis Jammes, Ernst Stadler, Oscar Wilde . . . jóformán csak ezek voltak, akiket elfogadott és szeretett. Boldog akart lenni azért, hogy nem engedte magát „pórázon vezetni”, és nem fogadott el köztudomású igazságokat: „Der Mensch glücklich zu sein, muss nicht an der Leine gehen und nicht unbedingt glauben, 2×2 sei vier.” Sternheim maga akarta pórázon vezetni olvasóit, kiadóit, remélt színházi nézőit, polgárokat és proletárokat egyaránt, és el akarta velük hitetni, hogy kétszer kettő eddigi hiedelmükkel szemben nem négy, hanem három, esetleg öt. *Zeitkritik* című gyűjteményes kötetéből ez a harcos profil rajzolódik ki a mai olvasó előtt.

SZONDI BÉLA

Gertruda Albrechtová: Zur Frage der deutschen antifaschistischen Emigrationsliteratur im tschechoslowakischen Asyl. — *Historica*. 8. [vol.] Les sciences historiques en Tchécoslovaquie. Praha, 1964. Českoslov. Akad. Véd. 177—233.

Albrechtová tanulmánya az 1933—1938 évek közötti csehszlovákiai német emigrációs irodalom helyzetét vizsgálja, de igénye ennél szélesebb körre terjed: az egész német emigrációs irodalom tanulmányozásának fontosságát hangsúlyozza. A harmincas évek német irodalmi emigrációját ugyanis az jellemzi, hogy nem csupán egyes személyek, hanem a német irodalomnak jóformán minden jelentős képviselője emigrált, és emellett egész folyóiratok és kiadók hagyták el teljes munkatársi gárdájukkal együtt a fasiszta Németországot. Albrechtová abból a szempontból értékeli az egész emigrációs német irodalmat, hogy az antifasiszta harc közös alapján a harmincas években éppen ez az irodalom teremtette meg többek között a német és más népek, adott esetben a német és a csehszlovák nép barátságának alapját és töltötte meg új tartalommal a hagyományos kapcsolatok formáit.

Albrechtová foglalkozik a csehszlovákiai német emigrációs irodalom specifikus jegyeivel. Rámutat arra, hogy Csehszlovákia jelentős központja volt ennek az emigrációs irodalomnak. Erre a szerepre predestinálta kedvező földrajzi helyzetén túl a német nyelv és irodalom hagyományos hely-

zete Csehszlovákiában, és mindenekelőtt az, hogy Csehszlovákia a leghaladóbb polgári demokráciák közé tartozott a két világháború közötti időszakban, s többkevesebb ingadozással mindvégig biztosította a menedékjogot az emigránsok számára. „Mindezek a tényezők a csehszlovákiai emigrációnak sajátos jellegzetességei voltak és megkülönböztették más menedéket nyújtó államok emigrációjától. Csehszlovákiában a német antifasiszta emigránsok szilárd politikai és kulturális alapot találtak nemcsak a minimális életlehetőségek biztosítására, hanem a mindenirányú antifasiszta harc bázisa számára is.” Albrechtová kiemeli a különböző társadalmi szervek, elsősorban a Csehszlovák Kommunista Párt szerepét az antifasiszta német emigráció támogatásában.

Albrechtová részletesebben ismerteti a csehszlovákiai német emigrációs publicisztikai és kiadói tevékenységet, melyek közül az előbbit a legjelentősebbnek ítéli a más országok emigrációs publicisztikája között. Az emigrációban kialakult csehszlovák—német irodalmi kapcsolatokról megállapítja, hogy hatásuk elsősorban a német írók témaválasztásában mutatkozott meg, a német irodalom hagyományos cseh-témájának folytatásaképpen, de korszerű, a helyzet szűlte tartalommal. Az irodalmi hatások közül erősebb volt az, amelyet a csehországi német irodalom képviselői gyakoroltak, Stifter, Ebner-Eschenbach, Rilke, Kafka, és az élők közül Werfel, Kisch, Fürnberg, Weiskopf stb. Témául szolgált maga az emigrációs élet, a menedéket nyújtó Csehszlovákia problémái, de a cseh történelem is, és a későbbiek során a megszállt Csehszlovákia (Heinrich Mann: *Lidice* c. regénye) eseményei, sőt Stefan Heym regényében (*Die Augen der Vernunft*) a felszabadult Csehszlovákia élete is ábrázolást nyert. A nagyobb művek mellett számtalan publicisztikai írásmű és nagyon sok vers született a csehszlovákiai száműzetésben. A csehszlovák téma, mondja Albrechtová, ma is tovább él a német írók műveiben, és újabb művek alapjául szolgálnak az emigrációs évek élményei és ezek a művek méltán folytatják a csehszlovák téma több évszázados életét a német irodalomban.

Végezetül tanulmányában, amely a csehszlovák—német irodalmi kapcsolatok kérdésére korlátozódva is csak vázlatos lehet, a teljes német emigrációs irodalom története megírásának fontosságát hangsúlyozza. A kérdésnek irodalma még alig van, ami van, az is inkább kortársi visszaemlékezés, vázlat, néhány (főleg nyugaton megjelent) antológia, semmint módszeres irodalomtörténet. Tanulmányát, melyet

majdan megírandó irodalomtörténetének építőkővéül szánt, csehszlovák vonatkozású német szépirodalmi művek bibliográfiája egészíti ki.

DARABOS PÁL

Thomas Mann's Addresses. Delivered at the Library of Congress 1942—1949. Washington, 1963. Library of Congress, 132.

Emigrációs éveitől 1938-ban érkezett Thomas Mann az Egyesült Államokba. Mint a Kongresszusi Könyvtár tudományos munkatársa, 1942 és 1949 között öt angol nyelvű előadást tartott itt. Ezt az öt előadást tartalmazza első ízben egy kötetbe foglalva a Library of Congress kiadványa. Th. Mann olvasói és az irodalomtörténészek előtt nem ismeretlenek ezek a tanulmányok, hiszen a szerző átdolgozásában — egy kivételével — megjelentek az 1955-ös *Gesammelte Werke* 10—11—12. kötetében. Ennek az író 80. születésnapjára összeállított jubileumi kiadásnak a válogatásában az Aufbau-Verlag szerkesztő bizottságával egyetértésben maga Thomas Mann is részt vett. Ő döntött a cikkek besorolása vagy kihagyása tekintetében, vitás kérdések értelmezésében, annyira a részletekbe menően, hogy még a régebbi kiadások sajtóhibáinak jegyzékét is ő bocsátotta a kiadó rendelkezésére. Ezt figyelembe kell vennünk, amikor a washingtoni angol nyelvű előadások és a német kiadás közt eltérést találunk.

Az első előadás, *The Theme of the Joseph Novels* (*Ges. Werke* 12. köt. 447—462.: *Joseph und seine Brüder*) 1942-ben hangzott el. Az amerikai hallgatóságnak szánt személyes bemutatkozás jellegű bevezetés a német kiadásból hiányzik, a továbbiakban vagy 3—4 oldalnyi anyag maradt még ki, viszont betoldásokat találunk az eredeti előadástól eltérően. A Mann-kutatóknak érdekes irodalom- és művelődéstörténeti, esetleg politikai problémákat vetnek fel ezek a kihagyások és betoldások, hiszen Thomas Mann véletlenül vagy megfontolás nélkül se nem írt, se nem törölt egy sort sem írásaiból. Bibliái tárgyú regény-tetralógiája témájának időszerűségét világnézetipolitikai szenvedélyességgel világítja meg a háború idején elhangzott előadásban, tizenhárom évvel később a kihagyások leghiggadást sejtetnek. A fasiszták antiszemizmusával szemben felhozott olyan nyomós érvét is törölte a német kiadás előtt, ami az angol szövegben így fest: „... fact that Judaism and Hellenism are the two principal pillars upon which our occidental civilisation rests”.

Az 1943-ban tartott *The War and the Future* c. előadás sem a szerző életében megjelent *Ges. Werke*, sem az 1956-os *Stockholmer Gesamtausgabe* kötetében nem található. Bár ez az irodalmi és bölcséleti színezetű, mégis lényegében politikai előadás a második világháború kellős közepén érthetően tükrözi az akkori idők nehézségeit és gondjait, töretlen benne a humanizmus győzelmébe vetett hit. A jövőt, amelyben a mi távozásunk után gyermekeink és unokáink élni fognak, nehezen tudja elképzelni a kommunizmus jellemző vonásai nélkül („... the future... in which our children and grandchildren will live, can scarcely be imagined without certain communistic traits...”), amiken a földi javak közös birtoklását és élvezését, az osztálykülönbségek fokozatos ki egyenlítését, a munkához való jogot és a mindenki számára kötelező munkát érti.

Germany and the Germans a címe az 1945-ös előadásnak. (*Ges. Werke* 12. köt. 554—576.: *Deutschland und die Deutschen*.) A német változat nem tér el az angoltól. Luthertől Goethén át a náciizmusig vizsgálja a német „bensőség” (inwardness, Innerlichkeit) történetét.

A német átdolgozás ismét megegyezik az angol szöveggel a *Nietzsche's Philosophy in the Light of Contemporary Events* (1947) tanulmányban. (*Ges. Werke* 10. köt. 636—673.: *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*.) Ahogyan az évezredek mélységéből kiemelt József-téma iránt izgalmas érdeklődést tudott kelteni a modern olvasóban, úgy kapcsolja össze Nietzsche filozófiáját korunk olyan problémáival, mint a pacifizmus, fasiszmus, kapitalizmus, humanizmus, ateizmus.

Az 1949-ben tartott utolsó előadás — *Goethe and Democracy* — német változata (*Goethe und die Demokratie*, *Ges. Werke* 11. köt. 502—529.) szintén nem tér el az eredetitől. Thomas Mann az amerikaiaknak amerikaiul magyarázza Goethét és Európát, amikor végső konklúzióként megállapítja, hogy rendkívül amerikaiás a *Faust* II. részében a szabad földről és szabad népről szóló kijelentés, a jövő pedig azé, akinek tetterejét a gondolat nem betegíti halványra. Németország, sőt egész Európa: Hamlet, Amerika pedig: Fortinbras. (To stand on free soil with a free people — that sounds extraordinarily American. The future belongs... to him whose energy is not tainted by the pallor of thought. Not only Germany, all of Europe is Hamlet, and Fortinbras is America.)

A 19—26 évvel ezelőtt elmondott előadások szerzője már 13 éve halott. A halála előtti hónapokban ő maga is revidálta nem egy amerikai kijelentését. Nem lehet semmi

akadálya annak, hogy a ma embere tovább gondolja termékeny, gazdag gondolatait, de ahol a jelen és a jövő megkivánja, nyugodt lélekkel cáfolja és törölje azt, aminek jelentősége vagy hitelessége azóta elhalványodott.

SZONDI BÉLA

Л. Якименко: Творчество М. А. Шолохова. М., 1964, 864.

Nehezen állapítható meg ennek a közel kilencszáz oldalas könyvnek a műfaja. Már a címe után ítélve is átfogóbb, teljesebbre törőbb, mint a szerző eddigi munkái.

Tizenöt éves öntudatos kamaszként ismerjük meg az első oldalakon a későbbi világhírű szovjet író. Már itt, a kezdő soroktól szinte az utolsó oldalig végigkísér a szerző egyértelmű törekvése: a történelmi hűség talaján, abból kiindulva vizsgálni Solohov munkásságának különböző állomásait.

Ez az, amivel képes megtalálni az író korai elbeszéléseinek helyét a húszas évek irodalmi pergőtüzében. Ez az, ami segíti, amikor a hasonló életkörülmények között íróvá fejlődő kortársak között kijelöli az egyéniség-szabta utat. Már ezeken az oldalakon „kóstolót” kapunk a későbbi mester majdani, nagy alkotásaival közös kérdések feltevéséből, azok megválaszolásából és művészi feldolgozásából. Élesen ellentmond Jakimenko mindazoknak, akik a *Csendes Don* eszmei és művészi előtörténeteként tartják számon a korai elbeszéléseket. Bizonyításul nem kizárólag az író szavait ismerteti az olvasóval, de egy-egy elbeszélésnél hosszan elidőzve, műfaji, stílus-, esztétikai és etikai problémák feltárásával képes hitelessé, elfogadhatóvá tenni mondanivalóját.

A könyv mintegy kétharmada a *Csendes Donnal* foglalkozik. Megírásának minden apró mozzanata megtalálható itt, de ezen túlmenve, érdekes fejtegetéseket olvashatunk az egyén és a társadalom, a nép, a főhős alakjának ábrázolási sajátosságairól a solohovi műben, ahogyan biztos kézzel nyomon követi az orosz realista regény legyőzött hagyományait is.

Jakimenko egyaránt felhasználja az idevonatkozó, immár klasszikusnak tekinthető néhány nagy előd elméleti munkáit, valamint a legutóbbi időkig archívumokban fekvő, korabeli személyes vallomások, újság- és folyóirataikat, sőt a rágalmazásig menő, támadó élű kritikákat is. A szerző ezt egy felvevőgép objektivitásával teszi, de az olvasó állandóan érzi, hogy aki a felvevőgép mögött áll, nagyon

jól tudja, miért éppen arra a bizonyos eseményre, írásos vagy csak szóban fennmaradt emlékre irányítja a kamerát. Több mint száz Solohov műveivel foglalkozó sokoldalú monográfiát, tanulmányt, esszét használt fel Jakimenko, és köztük nem kevés azoknak a száma, amelyekkel könyvében vitába is száll.

Felidézi a kor — a húszas évek végének és a harmincas évek elejének — számtalan ellentmondását. Néha azonban túl sok részletkérdést tárgyal, s az olvasó egyszerűen elveszti az eredeti fonalat a rázúduló név- és adathalmaz miatt.

L. Jakimenko a Moszkvai Állami Egyetem professzora, neves irodalomkritikus — történész, életrajzíró, memoáíró és szépíró is egyben a könyv különböző fejezeteiben, de kétségkívül irodalomkritikusként a leghatásosabb. Ezt tapasztaljuk mindkét nagy regény — a *Csendes Don*, a *Feltört ugar*, majd a háború alatt és közvetlen utána írt solohovi művek elmélyült esztétikai, műfaji elemzése közben. Ezek a tudományos vizsgálatok adják a könyv igazi értékét. Pontosak, elevenbe vágók az előd, illetve a kortárs irodalomtörténészekkel, kritikussal folytatott vitái is. Egyik legélvezetesebb, olvasmányos és ugyanakkor tudományosan megalapozott a Boriszovával és Kriptyinnal folytatott polémiaja Grigorij Meljehov alakjának értelmezéséről. Elutasítja mind az „intellektuális magaslatról” szemlélt, érzelemgazdag, de analitikus gondolkodásra képtelen, mind a csupán egyéni, önös boldogságának megszerzési vágyától fűtött Grigorij-értelmezést, szilárdan vallva, hogy Solohov Meljehov alakjában „világtörténelmi jelentőségű művészi típust” teremtett meg, akinek tragédiáját az okozta, hogy „saját keserű élettapasztalatán keresztül megértette a forradalom elleni harc nép- és nemzetellenes voltát, de nem ismerte fel a bolsevikok által hirdetett életigazságot” (256).

Tud újat mondani egy igen sokat elemzett témakörben — a solohovi művészi megelevenítő eszközökben fellelhető Lev Tolsztoj-hatásról is. Többekkel ellentétben frappáns példákon keresztül bizonyítja, hogy ez a hatás elsősorban a belső monológ, az önjellemzés terén mutatható ki, s téves úton jár az, aki a külső jelek, helyzetek, részletek összehasonlításában kíván tudományos eredményre jutni.

L. Jakimenko a háború utáni Solohov-művek kapcsán kitér a realista regény több elméleti problémájára, említést tesz a nyugati országokban és a szocialista táboron belüli irodalmi körökben gyűrűző vitákra a „regény elhalásáról”, ennek okairól, a „kisregény előretöréséről” a Szovjet-

unióban. (Itt talán nem lett volna haszontalan, ha kissé többet mond a Jurij Bondarev vitaindító cikkét kiváltó nézetekről és ezek alapvető irányáról.)

A könyv utolsó fejezete az élet és irodalom viszonyáról, az írói mesterségről és az irodalomkritika mindenkori feladatairól vallott, külön tanulmányokban, folyóiratokban megjelent és interjúkban adott solohovi gondolatokat rendszerezi — a pályakezdéstől a könyv megírásáig. Ezek a gondosan válogatott, szellemesen keretbe gyűjtött vallomások nemcsak a nagy író alkotói módszeréhez szolgáltattak érdekes adatokat, de önmagukban is figyelemreméltó olvasmányok.

Az egységes koncepciójú munka első sorban a szakemberekhez szól, de Solohov műveinek olvasóit is segíti abban, hogy közelebb kerüljenek a regényekben, elbeszélésekben felmerülő problémákhoz, helyes értelmezésükhöz és értékelésükhöz.

URBÁN NAGY ROZÁLIA

Robert Goffin: Fil d'Ariane pour la Poésie. Paris, 1964.

Robert Goffin a kortárs francia nyelvű költészet egyik reprezentatív alakja, költői kvalitásairól még kétkedőit is meggyőzte válogatott verseinek az a gyűjteménye, amely 1966-ban jelent meg Alain Bosquet kitűnő bevezetőjével a Seghers-féle Poètes d'aujourd'hui sorozatban. A belga költő félévszázados költői múlttra tekinthet vissza, első verseskötete 1918-ban jelent meg, szoros barátság fűzte a század kimagasló alakjaihoz, így Eluard-hoz, akitől a *Sources du Ciel* kötet címét kölcsönözte, Cocteau-hoz, aki több, így e legújabb kötetét is bevezette, Franz Hellenshez, a kitűnő belga költőhöz, Jeszenyin fordítójához, Plisnierhez és másokhoz. Szinte egyedülálló tapasztalatokkal rendelkező költő, költészete tükörképe a század legfontosabb költői mozgalmainak, hangja mégis összetéveszthetetlenül egyedi. A szimbolista Albert Samain jegyében kezdte pályáját, majd az unanímista Jules Romains hatott rá, később a kubista Apollinaire, majd Cendrars, azután a szürrealisták, különösen Breton, Aragon és Eluard, Paul Claudel, végül a neoklasszicista Paul Valéry. És mindeneke előtt a dzsessz, amelyről világviszonylatban az első cikket írta, és amelyet 1930-ban, az *Aux Frontières du Jazz*-ben a „szürrealizmus első formájá”-nak nevezett.

A *Fil d'Ariane pour la Poésie* ennek a félévszázados költői és kritikusi pályafu-

tásnak vallomásszerű összegezése, a szót legtágabb értelmében véve egyfajta költői önéletrajz; számadás a francia költészet mestereiről, a költészet problémáiról és lehetőségeiről, állandóan visszautalva korábbi írásaira. Könyvét Paul Valéry szellemében kívánja megírni, „meggyőződésem, hogy Valéry világosan beszélt arról, ami homályos”. Valéry „matematikus volt, és így értekezett a költészetéről, míg Breton az ihlet nyelvén kommentálta azt”. Az előbbi magyarázott, kommentált, elemzett, az utóbbi allúziókkal és képekkel szuggesztív, emlékezik vissza Goffin az 1920-as évek elejére, Valéry és Breton előadásaira, amikor az utóbbi bővületében az előbbit nem értette meg. Ez a könyv hitvallás Valéry mellett, a szürrealizmus illetve a többi mester megtagadása nélkül.

Goffin a francia költészetet Charles d'Orléans-tól napjainkig saját költőgyakorlata szemszögéből tekinti át. A francia költészet története, felfogása szerint, a sekélyes kritika elleni lázadás története. A Corneille, Racine és Victor Hugo elleni támadásokra hivatkozik, majd kiemeli, hogy Sainte-Beuve Baudelaire-nél Joséphin Soulayrt többre becsülte. Valéry nyomán hangsúlyozza, hogy a kritikuskán magának — legalábbis bizonyos mértékig — gyakorló költőnek kell lennie, hogy megérthesse azt, amiről szól. E felfogás merevségét azonban éppen az idézett Sainte-Beuve tanúsítja: a híres kritikus ugyanis számottevő költő volt. A francia költészet zsenije Goffin szerint Villon, Ronsard, Malherbe, Corneille, Racine, Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck, Apollinaire és Cendrars költészetében testesül meg leginkább, közvetlen kortársait illetően sokkal óvatosabb, hangsúlyozván, hogy a kortársak gyakran tévedhetnek, túlértékelhetnek és ennek kapcsán Delille abbé, Herédia, Samain és Verhaeren példájára hivatkozik. Az utóbbihoz többször is visszatér, és méltatlankodva jegyzi meg, hogy Stefan Zweig még halála előtt is „kora zsenijének” tartotta a belga költőt.

A költészet lényege a forma, magyarázza Gide nyomán Goffin, hiszen a költők azonos témát választanak, pl. a szerelem törekénységét az idővel szemben. És ez nem változott, lényegét tekintve, Villontól Apollinaire-ig. Goffin néha hajlamos a témát a tartalommal (contenant, sens, fond — használja szinte szinonimaként) azonosítani. „Ami az egyik költőt a másiktól megkülönbözteti, az a verbális kifejezés minősége, a technikai oldal, a költői finomságok elérése érdekében szisztematikusan elrendezett nyelv használata.”

A francia költészet történetét végső

soron (és szerintünk nagyon leegyszerűsített summázva) két nagy részre osztja, az első, többé-kevésbé Rimbaudig terjedő periódusban a költészet egyenlő a verssorral, a verssor pedig alá van vetve a szótagszámnak, a rímnek, a hiátusnak, az enjambement-nak és az „öreg” rímshótárnak. A költészet „metrumkérdés”. Rimbaud-tól kezdve a vers lényege a kép. A francia költészet kezdetben az arisztokratáknak szóló hősi vagy szerelmi elbeszélések idején „egyszerű és tiszta próza” volt, bizonyos technikai kellékekkel ellátva, melyek feladata az emlékezés és a mnemotechnikai együttműködés elősegítése volt. A ritmus, a mozgás már a trubadúroktól kezdődően a költészet egyik sajátossága volt, de az anekdota és a szuggerálás (a kép sajátossága) közötti szakadás nyilvánvalóvá csupán Mallarmé Degas-hoz intézett szavaival vált, mely szerint a költeményt nem eszmékből, hanem szavakból csinálják. A költészet jövőjét megjósolni lehetetlen, mondja Goffin, annyi nyilvánvaló viszont, hogy a költő szuggerál elbeszélés helyett, és hogy a XVIII. század okoskodó, didaktikus, a XIX. század anekdotikus és narratív költészetének, Laprade-nak, Soullary-nak, a parnaszistáknak napja leáldozott. Nerval-tól Maeterlinckig, Mallarmétól a szürrealistákig, magyarázza Goffin, a költészet iránya és fogalma megváltozott, minden költőnek megvan a bölcsészetre vonatkozó külön definíciója, és helytálló ítéletet csak ennek alapján lehet róluk mondani.

A kép uralma, a szuggerálás következtében Goffin rendkívül fontosnak tartja az allúziók megfejtését és tisztázását, az utalásrendszerek felfejtését, ő maga különösen Nerval és Rimbaud esetében néhány utalás konkrét vonatkozásait mutatja meg.

Robert Goffin rendkívül gazdag, ötletes, sziporkázóan szellemes könyvének aligha van olyan tétele, amellyel maradéktalanul egyet lehetne érteni. A *Fil d'Ariane pour la Poésie* mégis jelentős alkotás: mert állandó szembesítésre késztet, mert kitűnő fonál Goffin költészetének megértéséhez, a Nerval—Rimbaud utáni költészet megértéséhez, és általában a költői gondolatvilághoz.

FRENCZI LÁSZLÓ

William Empson: Milton's God. London, 1961. Chatto and Windus. 280.

William Empson jelentős költő, egykor I. A. Richards legkiválóbb tanítványa, később a New Criticism egyik vezető egyénisége. Milton-kötetének a kiadását egy

tanulmány előzte meg, mely a Hudson Review 1960-as tavaszi számában jelent meg *The Satan of Milton* címmel. A kész mű első fejezetében a szakember számára is értékes térképet ad az angol kritika leg-szélesebb körére kiterjedő vitáról, mely Eliot 1936-os esszéjének — Milton egyéniségében, költészetében és hatásában rejlő negatívumokra vonatkozó megállapításait követte. A nézeteltérések kibontakozásában a Milton-kutatás fellendülését látja, azzal a meggyőző végkövetkeztetéssel, hogy a támadások végeredményben csak használtak Milton költészetének megértése szempontjából. A könyv „egyszerű, noha erősen egyéni egyesítése a Milton-kritika két különböző iskolájának”, — ahogyan Barbara Everett írta a Modern Language Review-ban megjelent bírálataiban. Az egyik uralgó vélemény a romantikusok, Blake és Shelley álláspontja, melyet újabban Raleigh és Grierson támogatott. Ők azt állítják, hogy az Isten *Az elveszett paradicsomban* annyira gonosz, hogy a költő sohasem érezhetett együtt vele, Milton maga is — mint minden igazi költő — öntudatlanul a Sátán pártjára állt. Mások viszont — s ez a tábor az, mely következetesen támadásokban részesül a szerző részéről — a miltoni istenábrázolás elvetésével vagy tagadásával egyúttal Milton költészete fölött is ítéletet mondanak. Mindazok, akik ez utóbbi csoport-hoz tartoznak, nyilvánvalóan köszönhetnek egyet-s mást a Pound—Eliot nemzedék romantikaellenes költői reformjának. Az amerikai R. M. Adams, vagy A. J. A. Waldock és S. Musgrave tulajdonképpen ugyanezt a felfogást juttatja érvényre a kritika területén, míg mások — így C. S. Lewis, Leavis, vagy az ugyancsak amerikai J. S. Dickhoff — többé-kevésbé a keresztény hagyomány álláspontjára helyezkednek. Empson szenvedélyes elvi harcot folytat az újkeresztény magyarázókkal, ugyanakkor elemzése során főként Lewisra támaszkodik, aki a legtisztább kifejezője ennek az állásfoglalásnak.

A kötet legnagyobb része *Az elveszett paradicsommal* foglalkozik, az eposz legfontosabb szereplői: a Sátán, az Isten, Éva és Ádám alakja körüli csoportosításban. A kritikai olvasásnak mintaszerű kidolgozásai ezek a fejezetek.

A kritikus a legújabb módszert követi: a főművet a *De Doctrina Christiana* gondolatainak a fényében vizsgálja. Fény derül Miltonnak a Genezishez, az arianizmushoz, a gnoszticizmushoz, a cambridge-i platonistákhoz, a kálvinizmushoz és a manicheusokhoz való viszonyára.

A „New Criticism” jellegzetes elemzési módszereit használja fel a *Samson Agonis-*

tes tárgyalásakor is. Ez a kötet legeredetibb része. Míg korábban Ádám és Éva igazolását és egyéb kérdések megfejtését nagy kritikai apparátus felhasználásával adta, addig itt most teljesen önállóan, Delilah alakját az eddigieknél lényegesen kedvezőbb erkölcsi értelmezésben részesíti. Ez az elemzés különösen meggyőző. Megérteti az olvasóval, hogy Milton itt magához közelebb eső témát választott, közvetlen utalás nélkül a keresztény túlvilágra, miközben az erkölcsi összetettség kérdését még tovább űzte — s így a dráma még további fok egy hatalmas szellem fejlődésében.

A könyv a keresztény vallás elleni támadásba torkollik. A valláshoz való viszonyulásukból kiindulva Empson képesnek bizonyul arra, hogy Donne-t és Milont, akiket a XX. századi kritikások egymás ellen játszottak ki, valahogyan közös nevezőre hozza. „Tudós és felelősségteljes jellemeket, mint Donne-t és Milont, ilyenformán líderként üldözhetők erkölcsi ellenvetések a vallással szemben, anélkül, hogy azt feladták volna. . . . a két költő, noha szélsőségesen eltérő gondolkozású volt, egyaránt meglehetősen jótékony erkölcsi utóhatást hozott maga után . . .” (267.). Ebből már következik Milton jelentőségének a megfogalmazása: „Erőssége abból származik, hogy el tudott fogadni és ki tudott fejezni egy kétségkívül rettenetes isten-eszményt, és ugyanakkor ennek a mélyén tovább élve tartotta mindazt a tág látókört és nagylelkűséget, minden nemes élvezet szívesen vevését, mely az őt közvetlenül megelőző időszakban az európai történelemben annyira kiemelkedő volt.” (276—277.)

Empson végső értékelése erkölcsi jellegű. „ . . . a szépirodalom központi feladata — mint írja — az, hogy rádöbbenjünk: mások más erkölcsi megfontolások alapján cselekszenek, mint jómagunk.” (261.) Szembehelyezkedik W. K. Wimsatt nézetével, aki „lényegében elutasítja ezt az egész elképzelést, mert romantikusnak tekinti, mivel az erkölcsi igazságot már jobb forrásból ismeri, mint az *emberi tapasztalat feljegyzéseiből*.” (261.) Az írói alkotásnak olyan értelmezését, mint amelyet az általam kiemelt rész magában foglal, kétségkívül nem lehet elfogadni. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Empsonnak nincs igaza akkor, amikor Milton költészetének erkölcsi jelentőségét hangsúlyozza. Megállapításában, hogy „az eszme, mely szerint erkölcsi vita nem lehet irodalmi alkotásban, a nyugati szellem összeomlásához vezet” (262.), bizonyára sok jogos meglátás van. Azzal viszont már nehezebb egyet érteni, ahogy a több lehetséges szövegmagyarázat esetén válogat. Szélsőséesebb esetekben eljárását

maga jellemzi: „ . . . semmi haszna annak, hogy olyan jelentést tételezzünk fel, melyre a feltételezett olvasók vagy hallgatók nem gondolhattak, akár tudatosan, akár nem. Alapjában véve azt kell megpróbálni, hogy az ember elképzelje azt, ami a szerzőben az alkotás pillanatában végbemegy.” (28.) Empson itt túlságosan messzemenő következtetéseket von le munkájából, és lényegében az irodalomelmélet széles elterjedtségnek örvendő balhiedelmébe keveredik. Az alkotó szándéka az egyik legveszedelmesebb kiindulópont az írásmű értelmezésében, mert az alkotás folyamatára vet fényt, nem pedig magára a kész műalkotásra.

Az általános megállapítások azonban a kötet elenyésző részét alkotják, mely a szakirodalomban való biztos tájékozódás, az erkölcsi komolyság és a nagyszerűen sikerült elemzések révén feltétlenül a Milton-irodalom jelentős gyarapodását jelenti.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Irving Ribner: Patterns in Shakespearian Tragedy. London, 1962 (1960). Methuen, 205.
— **Jacobean Tragedy.** London, 1962. Methuen, 179.

Századunk polgári irodalomtudományában gyakran kísért az a felfogás, amely kétségbevonja a reneszánsznak, az emberi történelem újkorát megnyitó „legnagyobb haladó forradalmasodásának” (Engels) forradalmi jellegét, „az egyház szellemi diktatúráját” megtörő világi szemléletmódját, sőt magának a reneszánsznak a létét is. Különösen a dráma területén vált divattá a középkori vallásos tartalom és színjátéki formák továbbélésének vizsgálata. G. Wilson Knight már 1930-ban a nemes emberiséget, az isteni szeretetet és az ördögi cinizmust képviselő szimbolikus háromságot vél felfedezni a shakespeare-i drámák egész sorában; negyedszázaddal később H. D. F. Kito habozás nélkül vallásos drámának minősíti a *Hamletet*.

Ilyenféle előzmények után vállalkozott Irving Ribner, a delaware-i egyetem professzora arra, hogy előbb Shakespeare, majd az egész Jakab-kor tragédia-irodalmának szellemi hátterét felfedje, konfliktusainak alapsémáit, „modelljeit” (patterns) megrajzolja.

A Shakespeare-t tárgyaló korábbi kötetben polémiájának éle elsősorban A. C. Bradley ellen irányul, mert Bradley szerint a XIX. századi történetírás szellemében teljesen világias reneszánsz-képet raj-

zolt, Shakespeare-nek nem tulajdonított pozitív hitet, ezért nem is láthatta a shakespeare-i tragédiában megnyilvánuló erkölcsi rendet. Ribner maga a keresztény vallás kategóriáiban megfogalmazott erkölcsi rend keresését tartja az angol reneszánsz dráma lényegének; a kortársakat és utódokat tárgyaló második kötet alcíme „The Quest for Moral Order”.

A megközelítésnek ez a módja szinte teljesen kizárja a társadalmi problematika vizsgálatát. A marxista kutató, de egy olyan elfogulatlan polgári tudós is, mint pl. John F. Danby a társadalmi formációk korszakváltásában, a hanyatló hűbéri rend és a születő kapitalizmus harcában találja meg a shakespeare-i tragédia konfliktusainak talaját. Ribner ezzel szemben a vallásos hit és a szépségszűz összejáratásában keresi minden tragédia alapját. A reneszánsz szkepticizmusa mellett ott izzik az isteni szándékban gyökerező tökéletesség hite: Ribner szerint a shakespeare-i tragédia erre a hitre épít. A legközelebbi párhuzamot Shakespeare felfogásához Richard Hooker nagy teológiai művében (*Of the Laws of Ecclesiastical Polity*, 1593 —) fedezi fel. A reneszánsz keresztény humanizmusa a középkortól vette át a rendezett mindenség eszméjét: Ribner szerint ez az eszme döntő fontosságú a shakespeare-i tragédia megértéséhez.

A konzervatív felfogású, a hagyományos kategóriákban gondolkozó Shakespeare képét E. M. W. Tillyard rajzolta meg legplasztikusabban (*The Elizabethan World Picture*, 1943), főleg Ulyssesnek a rendet és rangot dicsőítő nagy tirádája alapján (*Troilus és Cressida*, I. 3). Azóta számos kutató, köztük Alfred Harbage, Z. Stfibrný és J. I. M. Stewart joggal mutatott rá, hogy az ilyen természetű, a társadalmi rend változhatatlanságát dicsőítő megnyilatkozásoknak csupán drámai funkciójuk van, rendszerint elvtelen politikusok ajkán szólnak meg, akik aligha tekinthetők Shakespeare szócsöveinek. A shakespeare-i életműben, amint ezt elsősorban a szovjet kritikusok kimutatták, harcos humanista világnézet, éles társadalomkritika nyilvánul meg.

Ribner tovább megy a Tillyard-féle iskolánál és az állítólagos shakespeare-i konzervativizmusnak vallási szankciót próbál adni, főleg arra a közismert tényre támaszkodva, hogy a nagy tragédiák — már az ókorban is — rendszerint nem a reménytelen kétségbeesés, hanem a kiengesztelődés hangján záródnak, vagy legalább tartalmaznak bizonyos pozitív érzelmi vagy eszmei mozzanatokot. A tragikus kiengesztelődés paradoxonát számos elmélet igyekezett megmagyarázni, Arisztotelész katar-

zis-teóriájától a kollektív tudattalanban való jungi feloldódásig.

Hegel, Nietzsche vagy A. C. Bradley bonyolultabb magyarázatához képest Ribner egyszerűbb formulát alkalmaz: az ember hinni akar egy célszerűen rendezett mindenségben, a tragédia és a vallás más-más módon egyaránt a kozmikus rendet igenti. A tragédia szerinte olyan modellbe rendezi az emberi tapasztalat nyersanyagát, amelyből kiviláglik a szenvedés viszonya az örömhöz, s ez a kiengesztelődés érzésének forrása. A tragédia rendet és szándékot keres a látszólagos zűrzavarban és katasztrófában, s ezzel a hit olyan rendszerét támasztja alá, amely lényegét tekintve vallásos.

Ribnernek ezek a nézetei elmoszák a különbséget a tragédia és a vallás ember-és világszemlélete között, és gyökeresen ellentmondanak pl. Bradley vagy I. A. Richards felfogásának. Az előbbi az Erzsébet-kori dráma világi jellegét, Shakespeare nem-teológiai szemléletét emelte ki; az utóbbi szerint a tragédia eszmevilága agnosztikus vagy manicheus: „ha csak egy pillanatra is felmerül egy olyan teológia, amely égi jutalmat ígér a tragikus hősnak, a hatás végzetes” (*Principles of Literary Criticism*. London, 1947 (1924), 246.).

Ribner úgy tárgyalja Shakespeare fejlődését, mint egy folyton táguló erkölcsi víziót, amely azonban mindvégig az anglikán egyház Hooker által védelmezett teológiai elveiben gyökerezik. Különbség csak a esemény strukturájában, modelljében van, már a „senecai kezdetekben” megfigyelhető hármastagozódással: *Titus Andronicus* az erényes ember bukását ábrázolja, megtevesztés következtében; *III. Richárd* a tudatosan gonosz ember emelkedését és bukását; *Rómeó* a köznapi ember érését. „Mindhárom darab a maga módján az ember helyét kutatja a mindenségben, mindegyik pozitív módon igenti a mindenségben uralkodó igazságosságot és Isten jóindulatát” (35.).

Hogyan festenek az egyes darabok Ribner keresztény koordinátarendszerében? *III. Richárd*ról azt halljuk, hogy ez a tökéletesen gonosz, démoni hős egyre emelkedik világi hatalomban, de erkölcsileg egyre süllyed, amíg Isten közbe nem lép, le nem hajítja a szerenese kerekéről és pokolra nem veti (22—23.). Shakespeare maga nem él ugyan ezekkel a kissé középkori ízű képekkel, de Ribner jellemzését nem érezzük torzításnak. Nehezebb követni őt, amikor *Rómeó* és *Júlia* történetében az isteni gondviselés működését próbálja kimutatni, olyan terv szerint, amely nemcsak igazságos, hanem irgalmas is. A szülőknek gyermekeik életével kell lakolniuk bűnei-

kért (!), a szerelmesek halála által a társadalmi rend megtisztul és helyreáll a harmónia (26—27.). Ribner értelmezésében a *Rómeó és Júlia* a moralitás-hagyományt követő „nevelési színdarab”: ez a nevelés csak a halálban végződhet, aztán újjászületésben ott, ahol nincs már gonosz. (Megható gondolat, de Shakespeare-nél utalás sincs rá!) Rómeó nevelését Lőrinc barát végzi: a heves, meggondolatlan fiatalember eljut a lelkiatya keresztény humanista felfogásához, függetleníti magát a véletlentől és megtanul hinni a gondviselésben. Ebbe a derűs sémába nehezen lehet beleilleszteni a szerelmesek darabzáró öngyilkosságát. Ribner komolyan magyarázgatja, hogy ez nem jelenti elkárkozásukat, hanem csak a gonosz elpusztítását, hiszen ezen tettükből születik újjá a jó. Különben is — teszi hozzá teljes joggal — a shakespeare-i tragédia nem a logika módszerével fejt ki tanítását, hanem totális költői benyomást ébreszt, melynek eszmei tartalmát érzelmileg éljük át. „Az igazi keresztény — írja Ribner — talán nem lett volna öngyilkos, de a költői drámára nem alkalmazhatók a filozófiai okoskodás kritériumai” (33—34.). Ribner ezzel maga is elismeri, hogy a szenvedélyes reneszánsz történet, amelyben Shakespeare a fiatal szerelem szépségét dicsőíti a letűnő hűbéri rend gyilkos világában, aligha szorítható bele egy dogmatikus teológiai felfogás kereteibe.

A későbbi, bonyolultabb problematikájú tragédiák elemzése során még inkább kiténik, hogy a Ribner-féle, meglehetősen leegyszerűsített hagyományos vallási kategóriák nem visznek közelebb a rendkívül differenciált alkotások adekvát jellemzéséhez és mélyebb megértéséhez. A *Hamlet*, szerzőnk szerint, a *Rómeó* modelljét követi, s a gonosz ellen harcoló köznapi ember érését mutatja be. Amint Rómeónak Lőrinc barátta, úgy Hamletnek Horatióvá kell fejlődnie, vagyis meg kell tanulnia, hogy a gonosz szükséges része Isten harmonikus rendjének (68.). Hamlet fejlődése az V. felvonásban fejeződik be, amikor aláveti magát Isten akaratának, s ezzel az aktuális arat győzelmet. Az első három felvonás sikertelen tervezetője eltűnik: a hős az isteni gondviselés passzív eszközévé lett. Ribner értelmezésében a *Hamlet* a típusként felfogott ember, Everyman életútját ábrázolja egy jóindulatú Isten uralma alatt álló, rendezett mindenségben.

A középkori dráma hatása Ribner szerint még nyilvánvalóbb az *Othellóban*: Othello a hagyományos moralitás-hős a sátni Jago és az angyali Desdemona között; az utóbbi jellem Krisztusnak az ember iránti szeretetét tükrözi (95.). Ribner szemében ez a

tragédia fejezi ki legtökéletesebben a „felix culpa” paradoxonát, amellyel a keresztény világ irgalmas, céltudatos Istent tételizhet fel, Adám tragédiája ellenére (115.). A néző teljes mértékben átéli a borzalmat, amely Othellóra szakad — fejezi be a szerző —, de racionálisan megerősödik az isteni rendbe vetett hitében.

Az ilyen megállapítások arra vallanak, hogy Ribner szinte deista módon, Leibniz és Pope szellemében értelmezi a kereszténységet, és ezt a meglehetősen sekélyes optimista teodiceát tulajdonítja a shakespeare-i tragédiának. Ujabbán Eric Bentley figyelmeztetett arra, hogy a keresztény drámaíró azért tárgyalhat szertelen eszméket és renkívüli témákat, mert a kereszténység nem értelmes világot vetít elénk közérthető módon, hanem merész, szinte vad eszközökkel próbál megjeleníteni egy torz, nehézkes, ellenszegülő világot (*The Life of the Drama*. New York, 1965. Atheneum, 121).

Ribner sémáinak elégtelensége talán leginkább a *Lear király* elemzésénél tűnik ki, amely Shakespeare legközismertebb távlatú, legmélyebb ellentmondásokat és szakadékokat feltáró műve. Kritikusunk maga is elismeri, hogy ebben a tragédiában az embert, a társadalmat és a fizikai természetet egyaránt elárasztja a gonosz: ezt azonban racionalizálja, főként Lear és Gloucester bűnének tulajdonítja. A király lemond trónjáról és felosztja birodalmát, Edgar kitagadásával Gloucester figyelmen kívül hagyja az elsőszülettség és a törvényes öröklés jogát: ezzel mindketten megsértik Isten törvényét és a mindenség harmonikus rendjét. De a szenvedés tüzeiben megedződve mindketten eljutnak a keresztény sztoicizmus eszményéhez, s a néző nem kételkedhet végső üdvözülésükben (119.). Cordelia szegényletes, értelmetlen pusztulásáról, amely a mélyen keresztény Dr. Johnsonsot annyira felbőszítette, Ribner szövegében egyetlen szó sem esik: csak egy lábujjgözet utal néhány újabb kritikus véleményére, amely szerint Cordelia Krisztus-szimbólum, s halálával teszi lehetővé atyja megváltását (135.). A tragédia legfájdalmasabb vetületei így mind megnyugtató racionális magyarázatot nyernek. Különösen jellemző az a mód, ahogyan Ribner feloldani igyekszik a tragédia éles társadalombírálatát. A IV. felvonás 6. színében Lear ezt mondja:

Borítsd arannyal a bűnt, és a törvény
Lándzsája rajta kártétlen török meg;
Göngyöld rongyokba, s a törpeszalmaszál
Keresztülszúrja.

Ribner megjegyzése erre az, hogy a tekintélyt tagadva Lear saját felkent királyi

helyzetét tagadja: a büszkeség bűne ez, Isten tagadása (128). Szerzőnk az újjászületés modelljét (pattern of regeneration) látja a *Lear királyban*, de egy szóval sem említi Lear imáját a „meztelen, szegény nyomorfiakért” vagy Gloster szavait Edgarhoz a IV. felvonás 1. színében amelyben a javak igazságosabb elosztását követeli — nem akar tudni arról, hogy Shakespeare szemében a megváltás nemcsak egyéni és vallásos, hanem kollektív és társadalmi jellegű. Ide tartozik az is, hogy a IV. felvonás 7. színében Cornwall ledöfését Ribner az isteni igazságszolgáltatás közelépéseként értelmezi (132.), a marxista Alick West viszont itt látja a tragédia cselekményének fordulópontját, amikor egy parasztember száll síkra a meggyötört emberiségért (*Shakespeare a változó világban*. Bp. 1964. Kossuth, 261).

A kritikai pátoosz hasonló elkenése figyelhető meg az *Athéni Timon* tárgyalásában. Marx óta úgy tartjuk számon e tragédia egyes passzusait, mint a kapitalista pénzgazdálkodás lényegének feltárását és elítélését. Ribner azonban Timon keserű vádjait — mint az órült Lear megnyilatkozásait is — téveszmékből fakadó perverzció termékeinek minősíti (146.), s a nyilvánvaló társadalmi tartalom helyett vallásos eszméket erőszakol az értelmezésbe. Flavius, Timon hűséges kulcsárja pl. ugyanolyan derék népi figura, mint Cornwall szolgája a *Lear királyban*. Ribner azonban őt is Krisztus-szimbólummá szublimálja (mint előzőleg Desdemonát és Cordeliát), aki a barlangban tett látogatásával (IV. felv. 3. szín) módot ad Timonnak a megváltásra. Amikor Timon ezt a lehetőséget elveti, elkárhozása bizonyossá lesz (148.).

Az elkárhozás keresztény témája különös vonzóerővel bír szerzőnk számára. Nemcsak a *Timonban* és a *Macbethben* kíséri azt nyomon (az utóbbi tragédiában teljes joggal), hanem a tragédiák sorát bezáró két antik témájú műben is: Antonius és Coriolanus sorsa Ribner szemében szintén az elkárhozás folyamatát példázza, azzal a különbséggel, hogy a kárhozathoz vezető út itt hősiés és csodálatot ébreszt. Shakespeare a kéjvágy és a büszkeség pusztító hatását mutatja be, de most nemcsak a bűnösök iránt kelt rokonszenvet, hanem megnyugvást magában a bűnben is: egyszerre tárja fel a gonosz pusztító erejét és nagyszerűségét. Ribner e két drámában a shakespeare-i tragédia új változatát fedezi fel, amely paradox tételben csúcsosodik ki, s ezért a közönségben sem váltja ki azt az erőteljes igenlést mint pl. a *Lear* vagy a *Macbeth* befejezése. Az *Antonius és Kleopatrában* a szerelmek felmagasztalása ellentétes a keresztény erkölcsi

renddel, bűnben gyökerezik, s annak a paradoxonnak a tükörképe, amelyet ez a darab a maga egészében megtestesít (172.). Antonius mindvégig a bűnös elvakultság és hősi nagylelkűség keveréke marad; iránta való rokonszenvünk Ribner szerint érzelmi elvetése annak az erkölcsi rendnek, amely Antonius halálát kívánja (182.). A kárhozatból Kleopatra V. felvonásbeli újjászületése mutat kiutat: szerzőnk szemében ez a *peripeteia* biztosítja a királynő üdvözülését, és talán szerelmese földöntúli sorsára is kihathat (noha a haldokló hősi eliziumi álmait kritikuskunk előzőleg téveszmének minősítette).

Hasonló keresztény eszmerendszert fejez fel Ribner a szintén teljesen antik forrásból merített *Coriolanusban*. Itt a hősi erényes útja éppúgy pusztuláshoz vezet, mint Antonius bűnös útja: mindketten elkárhozhatnak, de ellentétes okokból. Coriolanus arisztokratikus erkölcsi eszmény elválasztja embertársaitól, vagyis teológiai nyelven: kevélységében elveti Isten felsőbbbségét és megtagadja saját emberi természetét (185.). Ribner szerint ez a dráma központi paradoxona: az ember legnemeesebb tulajdonságaiban lappanghat valami gonosz, ami legyőzi a forrásául szolgáló nemességét; a bátorság, igazságosság, hazaszeretet a pusztulás szélére sodorhatja a közösséget, amelyet csak az alapvető emberi érzések spontán felbuzdulása ment vezet (189.). A döntő pillanatokban Shakespeare mindig felvillantja hőse kettős arculatát: bűnös elidegenedését az emberiségtől, de egyúttal hajthatatlan becsületességét, elvűségét, a meg nem alkuvó arisztokratikus eszményi fenségét (196.).

Shakespeare hosszú éveken át kérielhetetlenül vizsgálta az ember viszonyát a gonosz hatalmához — fejezi be fejtegetéseit Irving Ribner —; a *Titus* habozó kezdeteitől a *Lear* és *Macbeth* nagy pozitív igenlésén át eljutott a végső, meg nem válaszolható kérdések intellektuális zsákutcájához. A *Coriolanus* után nem vezet tovább út, Shakespeare tragikus víziója beteljesedett (201.).

Az olvasónak az az érzése, hogy inkább Ribner jutott kritikai és intellektuális zsákutcába, amikor a shakespeare-i tragédia változatosságát, kimeríthetetlen művészi és eszmei gazdagságát néhány teológiai fogalom szűk korlátai közé próbálta szorítani, amikor az egyéni és társadalmi lét egyik legszelebbebb látókörű, legmerészebb megfigyelőjének és ábrázolójának korlátolt, a múltba tekintő konzervatív szemléletet tulajdonított.

Ribner ortodox vallás kategóriái sokkal jobban illenek Thomas Heywoodra, az érzelmes hatásokra törekvő családi tragé-

diák szerzőjére, akit már Charles Lamb „prózaí Shakespeare-nek” nevezett, és akit most Ribner a nagy anglikán teológus, Richard Hooker és Shakespeare mellé állít, mint a konzervatív hagyományok őrét, a reneszánsz „kozmosz optimizmusának” apostolát (*Jacobean Tragedy*, 50.). Meg kell jegyeznünk, hogy nézetünk szerint Ribner sokkal eredményesebb kritikusi munkát végzett a Jakab-kori tragédiát tárgyaló kötetében, mint a shakespeare-i tragédia elemzésében. Ennek oka egyrészt az, hogy a kortársak és utódok drámai alapvetése jóval egyszzerűbb Shakespeare-énél, s ezért alkalmasabb a sematikus, modellek szerinti tárgyalásra; másrészt szerzőnk, ha továbbra is a hit és a kétely ellentétének szemszögéből vizsgálja a drámákat, többé nem keresi valamennyiben minden áron a hit diadalát, az isteni szándék igenlését, hanem feltárja az eszmék ellentmondásait.

A Bevezetésben Ribner megrajzolja a fejlődés görbáját, nagyrészt Una M. Ellis-Fermor, Muriel C. Bradbrook és F. P. Wilson eredményeire támaszkodva. Rövid pályája végén Marlowe is elérte a tagadás és kiábrándultság szelleméhez, ami a Jakab-kori tragédiát jellemzi. A századforduló után a keresztény humanizmus eszméje eihalványul, pesszimistább nézetek válnak uralkodóvá az ember helyzetéről a mindenségben. A tragédiaírók a halál, pusztulás, örök változás világában keresik az erkölcsi rendet. A tragédiának ezt a hagyományos misszióját legjobban Shakespeare valósítja meg, csak utolsó tragédiáinak paradoxonainak árulja el rokonságát Jakab-kori drámaíró kortársaival.

A hét részletesen tárgyalt szerző közül, mint láttuk, Heywood kerül legközelebb Shakespeare-hez Ribner értékrendjében: ő is konzervatív, a mindenséget egy szerető Isten rendezett teremtésének látja, amelyben kozmikus összhang honol. A különbség az, hogy Shakespeare érzelmileg fejezi ki az emberi sors vízióját, Heywood a kor vallásos traktátusainak fogalmaival.

A Jakab-kor uralkodó filozófiája azonban az antikvitás legpesszimistább korszakaitól örökölt sztoicizmus. George Chapman tragédiái romlott, pusztuló világot tárnak elénk, amelyben az erény, az igazságosság kudarca van ítélve. Más írók középkori motívumokhoz térnek vissza. Cyril Tournour pesszimista kereszténységének gyökereit szerzőnk Ágoston és Aquinói Tamás filozófiájában, III. Ince pápa De contemptu mundi kezdetű enciklikájában jelöli meg. A bosszúálló tragédiája (*The Revenger's Tragedy*) a pusztuló univerzum és a megromlott emberiség képzeletin alapszik; lidérces, stilizált világában allegorikus jellemek járják a középkori

haláltáncot. A központi téma az emberi intézmények mulandósága, tökéletlensége az örökkévalóság fényében (77). Vele szemben John Webster az emberi méltóságot dicsőíti, amely a világ fölé emeli az embert. Az ő világa is Chapman és Tournour pusztulás felé rohanó univerzuma — de Webster hisz a nemes célokban, melyekre az ember törekedhet a környező káosz ellenére is. A websteri tragédia azt példázza, hogy az erkölcsiség nem alapszik szükségképpen az isteni rendbe vetett hiten (100.). Az erkölcsi rend keresése Webster a tragédia legmagasabb régióiba, Shakespeare mellé emeli — állapítja meg Ribner.

Thomas Middletonban szerzőnk a kálinista eszmevilágot emeli ki, amely alig nyújt lehetőséget a bűnösök üdvözülésére. Az *Átváltozások* (*The Changeling*) egyének elkárhozásáról szól, a *Women Beware Women* ezt az egész emberiségre kiterjeszti (125.). Middleton tragédiáiban a jellemeket hatalmába kerítő pokol és kárhozat látomása kivételes lélektani realizmussal párosul.

A tárgyalt írók sorát John Ford zárja le. Ribner hangsúlyozza erkölcsi komolyságát, fatalista pesszimizmusát. Ford egyrészt a kor szkepticizmusát fejezi ki, másrészt vágyódást az erkölcsi világrend után, melyet a szkepszis elvet. A *megtört szívben* (*The Broken Heart*) az emberek tisztelte abszolútumok, a szerelem, barátság, becsület lesznek a gyűlölet, pusztulás, halál forrásává. Az ember egyetlen dicsősége a nyugalom és bátorság, mely szembenéz a halállal (161.).

Ford legszenvedélyesebb, legtöbbet vitatott drámája, a *'Tis Pity She's a Whore* realiztikusabb formában veti fel a korábbi darabok erkölcsi paradoxonait. A tragédia sajátos feszültségét Ribner onnan származtatja, hogy Ford nem nyújt igazi alternatívát a bűn helyett. A tragédiában nem a vérfertőzést dicsőíti, hanem a szokványos erkölcsi normák alacsonyrendűségét pellengezi ki (165.). Ford is úgy mutatja be az embert, mint a középkori moralitás, választáson az isteni törvény és a természet között, de tragédiáinak lényege a választás lehetetlensége, az erkölcsi bizonytalanság. Ribner konklúziója az, hogy Fordnál az erkölcsi rend keresése csak paradoxont eredményez, nem az Erzsébet-kori ösök és mintaképek bizonyosságát (175.).

*

Az ismertetett két könnv, bizonyos egyoldalúságok ellenére, értékes hozzájárulást jelent az angol reneszánsz dráma irodalmához. A szempontok merevsége különösen a Shakespeare-tragédiák tárgyalásánál torzít, de amikor Ribner megfelelkezik a csá-

bítás, bűnbeesés, elkárhozás vagy üdvözülés vallási kategóriáiról, igen figyelemreméltó elemzéseket képes adni, így pl. a *Julius Caesar* politikai tartalmáról, a két hős tragikus történetének egységes darabbá való ötvözéséről. A strukturális mozzanatok elemzése különben is szerzőnk legerősebb oldalai közé tartozik. Alaptétele itt az, hogy az angol reneszánsz tragédia egy népi drámai hagyomány betetőzése, s közelebb áll a középkor, mint az újkor művészetéhez. Shakespeare, Webster, Tourneur, Middleton tragédiája lényegileg szimbolikus természetű, ezért alkalmas filozófiai tartalom hordozására. Jellemeik nem valóságos személyek, noha egyes drámaírók, így Shakespeare, Middleton, Webster realista technikájukkal felkeltik a valóságosság illúzióját; a jellemek funkciója azonban lényegileg szimbolikus s az eszmei tartalomnak felel meg. Ha az eszmei tartalom elemzése nem is mindig meggyőző, szerzőnk joggal hangsúlyozza a hagyományos drámai formák és szerkezetek bizonyos mértékű továbbélését és keveredését az új, evilági szemlélet hatása alatt kifejlődő lélektani érdeklődéssel és realista technikával.

SZENCZI MIKLÓS

Franco Venturi: Le origini dell'Enciclopedia. Torino, 1963. Einaudi, 161. PBE, 26.

A kötet első formájában 1946-ban jelent meg. Számos kiegészítés, gazdag bibliográfiai apparátus jelzi az első és az újabb kiadás közt eltelt éveket. Sajnálhatjuk, hogy a húsz éve tervezett és ígért kötet: Diderot és az Enciklopédia története még mindig várat magára, s most a szerző, a torinói egyetem tanára megint csak egy részletet bocsát tanár elé gazdag kutatási anyagából.

A szerző az Enciklopédia keletkezésének egyes fázisait, a menetközben felmerült problémákat követi nyomon, így mutatja be annak a csoportnak a tagjait, eszméik gazdagságát, változatoságát és egymástól eltérő vonásaikat, gondolkodásmódjuk kialakulását és módosulását, akik a XVIII. sz. Franciaországában, majd egész Európában szétszűrőzték a felvilágosodást. Az eszmei, ideológiai háttér felvázolása adja meg a lehetőséget arra, hogy az idealista vagy romantikus szemléleten túllépve a XVIII. sz. közepének, az 1750—52-es éveknek, ennek a jelentős korszakváltásnak, az Enciklopédia születésének, majd első krízisének történetét sokoldalúan megérthesse.

A kötet öt fejezetre oszlik, mindegyiket igen gazdag és tanulságos jegyzetapparátus követi, ill. egészíti ki. Az első fejezet az előkészítést, a terveket, majd az első megvalósítást mutatja be, kitérve azokra a kísérletekre, amelyek már a század húszas éveiben a tudomány és a technika, a szellem és a munka közeledésén, az értelem és a világ közötti egyensúly megteremtésén fáradoztak, mint pl. az ötvenes évek elején néhány francia tudósna és művésznak az a törekvése, hogy a tudomány elveit a művészetekre alkalmazzák, vagy a század második felében a tudomány és a művészi ábrázolás összefonódásának megvalósítási kísérletei (pl. a „camera ottica” a vedutistáknál).

A második fejezet az első periódus munkatársait jellemzi, első sorban Diderot munkásságát, a harmadik D'Alembert tevékenységét tisztázza, a kettejük közötti vitákat, mint amelyek nagymértékben segítették az Enciklopédia alapelveinek kialakulásában. Az első fejezetekből szerkesztés következik a negyedik, a számunkra legérdekesebb, amely az enciklopédista Diderot egyik talán legjelentősebb törekvésével és tevékenységével foglalkozik: Bacon tanainak szélesebb körben való franciaországi népszerűsítésével, elsősorban természetesen az enciklopédisták körében. Éppen Diderot „baconizmusa”: a filozófia és a tudomány, a „szellem” és a „természet” összekapcsolása, amely Diderot egész munkásságát jellemezte, indította el vitáját a jezsuitákkal, amely azután az Enciklopédia 1752-es válságához vezetett. Az „Autorité” kiváltotta, a hatalom és az Enciklopédia alkotói közötti konfliktussal az ötödik fejezet foglalkozik, részletesen bemutatva Diderot-nak Berthier jezsuita atyával folytatott polémiáját és annak korabeli visszhangját.

A „livre de poche” formájú kis kötet nemcsak külsejével emlékeztet a szórakoztató olvasmányokra, hanem fordulatosságában, könnyed stílusában, az enciklopédisták munkáját szinte lépésről-lépésre követő, izgalmas cselekményépítésében is. Venturi műve a közhiedelemmel ellentétben azt bizonyítja, hogy egy rendkívül nagy tudással megírt, magas színvonalú irodalomtörténet is lehet érdekes és jó olvasmány.

T. ERDÉLYI ILONA

Richard Pražák: Josef Dobrovský als Hungarist und Finno-ugrist, Universita J. E. Purkyně, Brno, 1967. 188.

Richard Pražák, a brnói egyetem docense nem ismeretlen a magyar—cseh kapcsola-

latok s a felvilágosodás kutatói előtt. Kisebbségi tanulmányai (mint például a magyar felvilágosodás s a szerb népköltészet viszonyáról; a Šafařík-irodalomról, a Palacký-életmű magyar vonatkozásairól írottak stb.) vagy a Slaviában s másutt megjelent mélyreszántó bírálatai s nem utolsósorban a magyar református értelmiség csehországi, XVIII. század végi szerepéről írt könyve igazolják azt a várakozást, mellyel új munkája elé néztünk. E folyóirat olvasói ismerik kandidátusi disszertációjának néhány eredményét (Helikon, 1965. 518—520.). Innen idézzük Pražák eddigi munkásságának értékelését: „... munkái adatgazdagságukon, úttörő jellegükön túl azért is jelentősek, mert szerzőjük tudatosan küzd a múlt nacionalista szemlélete ellen.” E megállapítás legújabb művére is igaz, hiszen nemcsak összefoglalja kutatásainak eredményeit (s ezek jórészt önálló forráskutatáson, szorgalmas levéltári böngészésen alapulnak), hanem mintegy munkaprogramot ad, kijelöli a tovább bújárkodás irányait.

Könyvének célja Dobrovský, a cseh felújulás első szakaszának legkiválóbb alakja hungariztikai s finn—ugrisztikai jelentőségének megállapítása, ám ezen túl a korszak cseh—magyar kapcsolatainak, párhuzamainak földértése. Dobrovský személye erre igen alkalmas, hiszen belőle indul ki a későbbi cseh tudományos fejlődés, s ugyanakkor számtalan magyar (illetve magyarországi) ismerőse, barátja, tudóstársi kapcsolata révén a magyar felvilágosodás fejlődésében is bizonyos szerepet játszik.

Pražák könyvének első fejezetében a cseh s a magyar felvilágosodás forrásaival, irodalmával ismert meg. Vázlatos áttekintésében már jelzi a megoldandó problémákat, a terminológiai, periodizációs kérdések egyeztetésének, azonosításának nehézségeit, rámutat az előző kor kutatóinak hibáira, hiányosságaira. Jól látja, hogy a Gál István szerkesztette Apolló gárdája (Sárkány Oszkár, Sziklay László, Kovács Endre, Kósa János) volt az, amely fölhitva a figyelmet a cseh—magyar fejlődés kapcsolataira s párhuzamosságára. Honnan kellett elindulniok? Íme egy példa: a *Literatúra* 1929. évi Almanachja dicséretes kezdeményezésként a „kis” népek irodalmáról (bolgár, cseh, finn, holland, lengyel, román, szerb stb.) közöl ismertetést. A Pražák által tárgyalt cseh korszakot még ez a jószándékú cikk is „a pánszlávizmus első hajtásai”-ként tárgyalja, s Dobrovský-ról azt állítja, hogy „német műveltségű pánszláv filológus”(!) Itt említjük meg, hogy Sárkány Oszkárón kívül — igaz, jóval szerényebb s kevésbé dokumentált keretek

közt — Kósa János is szólt a cseh—magyar ébredés hasonló célzatairól *A magyar nacionalizmus kialakulása*, (Apolló füzetek 7. sz. 5.) S csupán a teljesség kedvéért szólunk arról, hogy a későbbi magyar nemzeti mozgalomnak éppen a nemzetiségi kérdésben világosan látó tragikus hőse, Teleki László útinaplójában igen érdekes sorokat olvashatunk Prágáról, Csehország politikai viszonyairól 1833-ban. (Horváth Zoltán: *Teleki László* I. k. 72—77.).

A források áttekintése után a cseh s a magyar felvilágosodás tudományos kapcsolatainak nagyszerű jellemzését kapjuk. Míg a cseh felvilágosodásban a tudományos, a magyarban a szépirodalmi jelleg dominált. Ennek magyarzata részben a különféle hagyományokra való támaszkodásban, a két ország feudális-polgári fejlődésének eltéréseiben keresendő. A jozefinizmushoz való viszony is nemegyszer választható lehet.

A fejlődésbe való mély beágyazás, a körülmények tisztázása után kerül sor Dobrovský Magyarországhoz fűződő szálainak fölfejtésére. Ribayról s Jankovich Miklósról eddig is tudott egy keveset a kutatás, Engel János Keresztély Csehországhoz fűződő kapcsolatairól is árulkodtak forrásaink. De e kapcsolatokat, pontos alakulásukat, tudományos következményüket, majd irodalmi-nyelvészeti lecsapódásukat csak most, Pražák türelmes, a legkisebb homályos foltot is kitzitító munkája nyomán ismerjük meg. Az eredmény meglepő: a korszak cseh—magyar kapcsolatai sokkal gazdagabbak, mint azt hittük volna. A fejlődés e szakaszában megvolt a lehetőség a két nemzet harmonikus együttfejlődésére. Szintén a teljesség kedvéért hívjuk fel a figyelmet arra, hogy Jankovich Miklósról nemcsak Szinyei V. kötetében, hanem Krompecher megbízható monográfiájában is található adatokat (*Jankovich Miklós irodalmi törekvései*), hogy ennek s a következő fejezeteknek Gyarmathi Sámuel képté Nagy Ottó Gyarmathi-élettrajzának néhány adatával teljesebbé lehetett volna tenni.

A nyelvészek bizonyára örülni fognak a finn, svéd, lengyel, cseh, szlovák, latin, német, magyar, orosz források nyomán készült nyelvészeti fejezetnek, melynek gazdagságát, sokoldalúságát felsorolásunkkal is bizonyítani véltük.

Dobrovský hatásáról, jelenlétéről a későbbi cseh—magyar kapcsolatokban: ez az ötödik fejezet tárgya. Különösen érdekes Kazinczy Ferenc és Josef Dobrovský párhuzamba állítása, s ezen keresztül a cseh—magyar felvilágosodás (nemzeti ébredés) tipológiai összetétele. Ugyanarra a következtetésre jut, amire Németh László

— jellemzően — szépírói eszközökkel: „amit minálunk költők csináltak, önáluk tudósok” (*Sajkódi esték*, 220.).

„Végkövetkeztetések” zárják a rendkívül tanulságos, szépen megírt könyvet. Függeléként a Gyarmathi *Affinitásáról* szóló, elfelejtett Dobrovský-recenzió, az irodalom jegyzéke, név- és helynévmutató, valamint idegen nyelvi összefoglalások teszik teljessé a művet.

A könyv németnyelvűsége miatt minden magyar kutatónak hozzáférhető, a benne feltárt magyar irodalmi s kapcsolattörténeti összefüggések s nem utolsósorban módszertani tanulságok miatt is a „kötelező olvasmányok”, a „kézikönyvek” sorába tartozik. Prazák régebbi műveiben kifejtett tétele, hogy a cseh—magyar kapcsolatok egyik csúcspontja a XVIII. század végének tudományos életében található, most már perdöntően igaz. De Prazák könyve a mi tennivalóinkra is figyelmeztet. A magyar felvilágosodás hagyományos irodalom-központú szemléletétől elszakadva kissé szélesebb, általánosabb művelődéstörténeti vizsgálódást kellene folytatnunk. A korszak történetíróinak, esetleg latin vagy német nyelvű tudósainak munkásságát is föl kell mérnünk, s be kell állítanunk az általános kulturális fejlődés megfelelő helyére. Ehhez a munkához Prazák könyve sok fogózat, segítséget ad. Ezért is, valamint példamutatónan elfogulatlan előadasmódja miatt is jelentős nyereségként értékeljük.

FRIED ISTVÁN

Jancsó Elemér: A felvilágosodástól a romantikáig. Tanulmányok. Bukarest, 1966. Irodalmi Könyvkiadó, 325.

A felvilágosodás százada vagy korszaka Európa-szerte mind elmélyültebb kutatási területté válik. Olyan vonatkozásban is, hogy a fontos részproblémák feldolgozása mellett nő az igény a rendszerező, szintetikus igényű vállalkozások iránt. A maga józan mértéke szerint ezek közé tartozik a kolozsvári irodalomtörténetés régóta várt tanulmánygyűjteménye. S bár ez a jelentős kötet a magyar irodalomtörténetírás szempontjából rendkívül tanulságos, ezúttal mégsem hoz viszonyításait emeljük ki, hanem az összehasonlító irodalomtudomány szemszögéből figyelemre méltó eredményeit.

Jancsó ugyanis nemzetközi összefüggésekbe ágyazza a kor irodalom- és művelődéstörténetének megragadott alapkérdéseit, szem előtt tartja az erdélyi felvilágosodás európai főleg francia (német, angol) kap-

csolatait. A kelet-európai fejlődés fölmérése szempontjából fontos mindaz, amit a tanulmányok szerzője a román és magyar felvilágosítók törekvéseinek párhuzamos-ságáról ír. A korai felvilágosodás szakasza problematikájának további kidolgozására ösztönöz, annak helyes hangsúlyozásával, hogy ti. az 1770 után erősödő felvilágosító eszmék Erdélyben már előkészített talajon fejlődnek tovább: „A korai erdélyi felvilágosodás Descartes-kultuszának szerepe van a hetvenes évek utáni haladó erdélyi művelődési mozgalmak kibontakozásában.” (305.) Az erdélyi magyar művelődési, nyelvi és irodalmi hagyományok folytonosságát aláhúzó szándék megkívánja a magyarországi és erdélyi felvilágosodás szintetikus igényű vizsgálatának továbbfejlesztését, a történeti kép mélyebb elemzését.

Jancsó évtizedes színháztörténeti kutatásai úttörő jelentőségűek, s szép eredményekben bővelkednek. A Shakespeare-kultusz kialakulása a felvilágosodás korában és a kolozsvári magyar színház, valamint másik tanulmánya: a kolozsvári magyar színház útja a romantikától a realizmusig — gazdagon dokumentálják a kolozsvári professzor eredményes munkáját.

Kiemelhetnénk portrétanulmányainak széles szeghatárát, a társadalmi mozgalmak bemutatásának európai szempontúságát, eredeti kutatásokon alapuló elemzéseit és megbízható feldolgozó módszerét. S bár megjelent tanulmányai külön-külön minderre meggyőző példákat szolgáltatnak, a tanulmányok együttese érdeklődésének sokoldalúságát, kutató szenvedélyét, Jancsó Elemér rokonszenves tudós egyéniségét dicsérik. S amikor tanulmánygyűjteményének elismeréssel adunk helyet folyóiratunk könyvrovatában, várjuk következő könyvének megjelenését.

HOPP LAJOS

Jean Paul. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Szerk.: Wolfgang Hartwig. Berlin-Weimar, 1966. Aufbau VI, 487.

Az Aufbau kiadó „Lesebuch” sorozata a világirodalom (ebben jelent meg egy Petőfi-kötet is) és a német irodalom legnagyobb alkotóit kívánja népszerűsíteni, amikor szép kiállítású, sok képet tartalmazó, az írók életét és műveit bemutató köteteket nagy példányszámban jelenteti meg. S hogy az olvasó az írókról még inkább véleményt formálhasson a szerkesztők appendixként közlik a kortársaknak ill. a későbbi nemzedékek kiemelkedő

egyéniségeinek az egyes íróval vagy munkásságával foglalkozó műveit. Ugyancsak a közönség tájékozódását segíti a kötet élén a legfontosabb életrajzi ill. történeti adatokat összegyűjtő „kortáblázat”, amely kétszínű nyomással különbözteti meg az író életének eseményeit és a kor művelődéstörténetének jelentős dátumait.

Örömmel üdvözljük a vállalkozást, mert nálunk éppúgy, mint Németországban, Jean Pault mindig elismerték, de sohasem tartozott a népszerű és olvasott írók közé. A már nevével is találgatásokra okot adó író, aki hosszú és nehézkes német neve: Johann Paul Friedrich Richter helyett a könnyed, franciás Jean Pault választotta, már a magyar reformnemzedék ifjai szerették, és Börne nyomán „a kunyhóban születettek költőjeként”, „a szegények énekeseként”, „a jog apostolaként” tisztelték, de műveit nem igen olvasták. Csak a *Vorschule der Aesthetik* volt körükben népszerű, amelyet ma viszont már senki sem vesz kézbe, míg szépirodalmi műveit az újonnan felfedezett remekművek, a modern regények nagy ősei közé soroljuk.

A vaskos kötet öt részre tagolódik: Az első az íróról ad eligazítást (14 lapon „kortáblázat” és 26 oldalas előszó), a második szépirodalmi műveiből közül 356 lapon, a harmadik politikai írásából ad részleteket 60, a negyedik levelezésből szemelvényeket 26 lapon. Az utolsó fejezet 25 lapja azt mutatja be: hogyan látták kortársai és a nagy német költők halála után, majd a XX. században.

A szerkesztő a válogatás arányaival és a közölt részletekkel helyes képet rajzol a költő munkásságáról. Különösen dicsérendő az utolsó fejezet, amely a nagy embereket megszólaltatva alkalmas arra, hogy az érdeklődést felkeltse Jean Paul iránt.

Kevésbé érthetünk egyet azonban a bevezetővel, amely az író életrajzát adja, részletesen kitérve a költő családjára, a nemzedékek óta tanítóként, kántorként tengődő Richterekre, a „német nyomorúságot” legjobban átélő és attól legjobban szenvedő rétegre, majd Jean Paul gyermek- és ifjúkorára, a rettenetes nyomorra, amelynek emlékeit fel kellett idézni, hogy megérthessük szépirodalmi műveit. Az írói pálya alakulásáról, majd a beérkezésről, a sikerről is tájékoztat — ha rövidebben is — a bevezető, de a művekkel már szinte alig törődik. Így kevés a remény arra, hogy ez a meglehetősen száraz és tényyszerű írás — amelynek éppen az lenne a feladata, hogy a művek olvasásához kedvet csináljon a nagyobb közönség körében is — valóban célt érjen: megszerettesse és megkedveltesse az író.

Mindezt nem is csak a bevezető írójától kell számon kérnünk, hanem a sorozat szerkesztőitől, akik ezt az inkább irodalomtörténeti, mint népszerűsítő cikket rendelték meg, ill. fogadták el. Egy Jean Paul — „olvasókönyv” esetében nagyobb súlyt kell helyezni arra, hogy a bevezető valóban felkeltse az érdeklődést a művek iránt, mint tette azt a magyar Jean Paul-kötet előszava.

T. ERDÉLYI ILONA

Bernhard H. Zimmermann: Gottlieb August Wimmer. Wien, 1965. Im Kommission der Buch- und Kunsthandlung Wilhelm Nagl, 56.

A reformkor a nemzetté válás korszaka, ez időben akar a magyar — Kossuth szólva — a szó XIX. századi értelmében nemzet lenni. Az egyén s az érdekcsoportok törekvései a nemzeti érzés mélyégen merőnek meg, nemegyszer tudományos, közgazdasági vagy szaktudományi tervek csak nemzeti színre festve valósulhatnak meg. A soknemzetiségű Magyarország nem egy kiemelkedő tudósa, közéleti egyénisége kevert nyelvű etnikumból származik, s gyermekkori, családi, otthoni emlékeit megtartva-megőrizve lesz a nemzeti tudomány képviselőjévé. Elég, ha Petényi Salamon vagy Kolbenheyer Móric példáját idézzük. Még különösebb Wimmer Gottlieb Ágost életútja, aki bécsi környezetből indul el, magyar s német iskolai évek után előbb Felső-Lövő, majd Modor lelkésze, végül a magyar szabadságharc ügyének lelkes szószólója, Kossuth híve lesz. Nem vitás, hogy a reformkor lendületében itt-ott erőszakos magyarosítási tendenciákkal is találkozunk, némely földesúr vagy nemzetiségi megye olykor neofita túlbuzgósággal javasol nacionalista terveket, a magyarsághoz való asszimiláció azonban az esetek túlnyomó többségében mégis önkéntes. Nem nyelvi, inkább a nemzeti hovatartozás szempontját felvető, eszmei asszimilációról beszélhetünk. Petényi Salamon törekvései a magyar ornitológia kiépítésére szorítkoznak, szlovák—német—latin nyelvet megőrzi. Kolbenheyer németül prédikál a magyar szabadságharc ügye mellett, „Gebt Constitution” — követeli, de Kis János és Petőfi Sándor városának nevezi Sopront.

Wimmer életműve így magába sűríti e jelzett problémákat, a magyar kultúrához, a nemzeti fejlődéshez vezető útjának vizsgálata a reformkor eszmetörténete s irodalma jobb megértése miatt is igen tanulságos.

Zimmermann kitűnő összefoglalása a szerző 1930 óta végzett kutatásainak lé-

nyege. Osztrák, német, svájci, angol, észak-amerikai s csehszlovák levéltárakban kutatt, de figyelme kiterjedt az idevágó magyar irodalomra s levéltárakra. Megfigyeléseit s fejtegetéseit Közép-Európa történeti fejlődésébe illeszti bele, ezért nem csupán Wimmer életét tárgyalja, hanem iskola-, evangélikus egyház- s eszmetörténetet is ad, irodalmi kérdéseket is érint. Új szempontból és bőven tárgyalja Kis János és Wimmer viszonyát, mely Kis János *Emlékezéseiben* is tekintélyes helyet foglal el. Nagyon érdekes, amit Wimmer és Kossuth kapcsolatairól tudunk meg, ezen keresztül a magyarországi németiség álláspontját is világosabban láthatjuk. Olvashatunk Wimmer jelentékeny délszláv vonatkozásairól, majd emigrációs munkásságáról.

A magyar irodalomtörténéseket külön érdekelheti, hogy Wimmer akkor jár Sopronban iskolába, amikor Rummy Károly György a liceum egyik vezető tanára, Kis János a város büszkesége. Egyik osztálytársából, Petz Lipótból Shakespeare-fordító válik. Az ő életútjuk s életművük némileg magyarázza Wimmerét, viszont Wimmer életútját szemlélve válik áttekinthetőbbé Rummy vagy Petz pályája. E művelt, német nyelvű, de a magyarországi kultúra történetéhez tartozó (mert leginkább itt munkálkodó) értelmiségi rétegnek vizsgálatával, irodalmi tevékenységük alapos föltárásával adósk vagyunk. Zimmermann könyve hiányt pótol világos szerkesztése, adatgazdagsága, türelmes s megértő korszemlélete fokozza értékét.

FRIED ISTVÁN

A Goethe-szótár első kötete. (Goethe Wörterbuch. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Erster Band 1. Lieferung [A — abrufen] 1966. 1—128. W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz.)

Folyóiratunk olvasói már többször is tájékoztak arról a bátran gigantikusnak nevezhető munkáról, amelyet Goethe életművének szótári feldolgozása jelent (IV. [1958.], 147—53.; XII. [1966.], 213—4.). Hogy a gigantikus jelző itt nem túlzó, azt talán igazolja néhány külső körülmény: Közel húsz éve három kutatócsoport — a berlini, göttingai és heidelbergi Tudományos Akadémia munkaközössége — végzi a szótár elmunkálatait. A rendelkezésre álló mintegy három milliárd adat szótári fel-

dolgozása a tervek szerint öt, egyenként ezeroldalas kötetben fog napvilágot látni. A sorozat teljes elkészülése századunk végére, legkésőbb 2000-ig várható.

A most megjelent kiadvány — különböző részletfeldolgozások, egyes művekre vonatkozó szótári munkák után, illetve mellett — ennek a tervezett nagy műnek első feckéje: az első kötet első füzeté (*a-abrufen*).

Lehet-e, érdemes-e egy ilyen nagy munka viszonylag csekély részletével foglalkozni? Ha a füzet anyagát mint a 90 000 szót felölelő goethei szókészlet elenyésző részletét tekintjük, természetesen csak nagyon töredékes képet kaphatunk Goethe nyelv-művészetéről, még inkább arról a csodálatosan gazdag érzés- és eszmevilágról, amely benne kifejezésre jut. Ha azonban arra a nagy gonddal felépített mikrofilológiai apparátusra gondolunk, amelyet a kiadvány létrejötte megkívánt, ha ezt a szótárt beleillesztjük az írói szótár dúsabbban hajtó és színesedő műfajának sorozatába, akkor ez a kötet egyszerűen beszédes tanúja lesz az életmű és lexikográfia bonyolult viszonyának. Éppen ilyen szempontból: az írói szótár sajátos műfaji problematikája felől szándéksom néhány kérdésben kivallatni a Goethe-szótár első hírnökét.

Ennek a szótárnak az általános célja sem lehet más, mint a feldolgozásul választott szerző, Goethe nyelvének ábrázolása, Goethe stílusgazdagságának bemutatása. Csakhogy a goethei életmű és így Goethe nyelvhasználata is — mint ismeretes — tartalomban, térben és időben egyaránt sokkal több annál, amit általában egy ember, egy szerző szóhasználata nyújt. Goethe szókincsének gazdagsága és sokrétűsége páratlanul tükrözi a német nyelv egészét, méltán tekinthetjük — W. Schadewaldt megjelölésével — „Sprachkosmosnak” (Bev. IX.).

Hogyan tudja reálisan érzékeltetni, a tudomány és társadalmi igény (olvasóközönség) számára könnyen hozzáférhetővé tenni ezt a nyelvi kozmoszt a szótár? Elsősorban a teljességgel, vagyis azzal, hogy minden Goethe által felhasznált szót bemutat, beleértve a formaszókat (partikulákat), idegen szókat és tulajdonneveket is. (Ez utóbbiakból azonban a szótár kirekeszti azokat, amelyeknek nincs „appellatív” értékük. Bev. VI. Minthogy az ilyen elhatárolás legtöbbször bizonytalan, nincs hozzá objektív fogódzó, célszerűbb lett volna az összes tulajdonnevek felvétele. Mellesleg a tulajdonnevek részleges bemutatása is előrelépés az abszolút teljesség felé a korábbi felfogáshoz és az egyes művek szótárában alkalmazott gyakorlathoz képest.)

A teljességi igény érthetően nem terjedhet ki a címszók összes előfordulásainak bemutatására. Az első füzet tanúsága szerint a szerkesztők igyekeznek mellőzni a válogatást, lehetőleg bemutatják vagy jelzik az összes előfordulásokat. (Ahol viszont a teljes felsorolás, sem a további lelhelyek feltüntetése — terjedelmi okokból — nem volt lehetséges, hasznos volna az *uö* [-und öfter] jelzés helyett vagy mellett a teljes előfordulási indexszám közlése, amint ezt a Puskin-, Botev-, Mickiewicz- stb. szótárakban találjuk.)

Örvendek, hogy a szótár gyakorlati használatát lényegesen növelő értelmezések tekintetében is engedett a korábban tapasztalt merevség. A szócikkek a jelentések és jelentésárnyalatok gazdag struktúrája szerint épülnek fel. Az meg éppenséggel csak dicsérendő érénye a szerkesztőségnek, hogy a könnyen önkényessé és szubjektívvá váló értelmezések helyett az idézett szövegekre támaszkodik, szövegkörnyezettel értelmez. (A lexikográfiának — és főleg az írói szótár szerkesztőinek — örök dilemmája, hogy milyen mértékig bontsák fel és kommentálják a finomabb, árnyaltabb jelentéskülönbségeket, illetve eltéréseket.) A Goethe-szótár értelmezési módszerének igen nagy értéke, hogy a jelentést a kontextus grammatikai és külső (érzékelhető) szituációs mozzanataiban ragadja meg. Pl. *abkühlen*: 1. kälter machen 2. kälter werden; *abklingen*: a) . . . auch mit dem Nebensinn des Niedergangs, Verfalls; b) . . . im Gebiet der physiologischen Farben: Sich Abschwächen eines Lichteindrucke im Auge; c) . . . abklingendes Licht.

A (nem teljességi igényel) felsorolt szinonimák mellett a címszók továbbképzett, összetételes alakjait is szívesen látjuk az egyes szócikkek végén. Még inkább növelné a szótár értékét, tudományos és társadalmi jelentőségét, ha felölelné az egyes címszók, ill. előfordulások grammatikai (szófaji, mondattani) minősítését és főleg stilisztikai értékelését. Mindezek azonban olyan követelmények, amelyeket nem lehet a szótár rovására írni, elvégre a szótár szerkesztőségének (akárcsak egy másféle mű szerzőjének) kizárólagos joga, hogy mit tud és mit akar belevinni munkájába.

Fontosnak tartom azonban a Goethe-szótár egy, a lexikográfiában eddigelé szokatlan vonásának említését: az egyes szócikkek (vagy cikkesoportok) végén fel van tüntetve a szerkesztő neve. Ezt a gyakorlatot egy ilyen sok munkatárssal dolgozó hatalmas munkában kettős okból is csak helyeslehetem. Először azért, mert a mégoly precízen kidolgozott és egybehangolt munkamódszer mellett is adódnak eltérések, felfogásban vagy színvonalban mutat-

kozó különbségek. Másodszor és főleg azért, mert a jó szótárban — sok más műfajjal ellentétben — a szerző egyénisége teljesen háttérben marad, nagyon sokszor veritékes, szívét-lelket igénylő munkája nyomtalanul eltűnik a kész műben.

A szótár külső kiállításának gondosságáról, tipográfiájának stílusos, a könnyű áttekinthetést biztosító alkalmazásáról, betűtípusainak igen szerencsés módon használt változatosságáról csak a legnagyobb elismeréssel lehet szólni.

A Goethe-szótár sok-sok elvi kérdést is felölelő felfogásáról, szerkesztő módszeréről természetesen nem egy vonatkozásban lehetne még vitatkozni. Az azonban vitán felül áll, hogy a Goethe-szótár — akár módosul a későbbiek folyamán jelenlegi struktúrája, akár nem — az írói szótár legigényesebb, legmagasabbrendű típusába tartozik, s ha egyszer teljes egészében elkészül, nemcsak a germanisztikának, hanem az általános nyelvtudománynak, főleg természetesen a lexikográfiának nélkülözhetetlen kézikönyve lesz éppen úgy, mint a Goethe olvasók, irodalombarátok ezreinek vagy millióinak.

BENKŐ LÁSZLÓ

André Bourin — Jean Rousselot: Dictionnaire de la littérature française contemporaine. Paris, 1966. Larousse, 255;
Guillaume Janneau: Dictionnaire des styles. Paris, 1966. Larousse, 255.

Ízléses és szép kiadásban, modern kivitelezésben hasznos ismereteket terjeszt a Larousse kiadó a *Les dictionnaires de l'homme du XX^e siècle* sorozatban megjelenő népszerű szótáraival. A természettudományok mellett a társadalomtudományok egyes területeiről több kötet jelent már meg: egyik a jelenkor művészetéről, egy másik a görög és római mitológiáról, továbbiak a filozófiáról, a filmről, a vallásokról, a pszichológiáról stb. adnak címszavakba foglalt ismereteket.

A jelenkori francia, ill. a határokon túli, kanadai, afrikai stb. francia nyelvű irodalom (kb. 1918-tól máig) címszószerű tömörítése nehéz feladat. Nem a praktikus elgondolásról s ennek nehézségeiről szólnánk, hogy mennyiben jogos egy ilyen összeállítás; inkább arról, hogy kik férnek bele. Bár a szótárba került szerzők névsora eléggé kiterjedezkedik, bizonyos határon túl korlátozott. Az első vonalbeliek nem hiányoznak; a terjedelmi arányok adják meg a hangsúlyt. Ezek általában kiegyensúlyozottak, bár olykor a szűk korlátokon belül is szeszélyesen szűkszavúak és túlzóan

megnöveltek. A kiválasztott szerzőkre, főbb műveikre, pályafutásukra vonatkozó adatok és felvilágosítások korrektül szerkesztettek. Legtöbb hely a regényíróknak és esszéíróknak jutott, azzal a megokolással, hogy a színház s a drámaírók, valamint a költők egy-egy külön kötetet kapnak.

A szerzői listát fogalmak, irodalmi irányok, írói csoportosulások stb. tömör magyarázata, ismertetése egészíti ki, mint pl. *sentiment de l'absurde*, *alittérature*, *dadaïsme*, *surréalisme*, *existentialisme*, *littérature de la Résistance*, *populisme*, *unanimisme*, *nouveau roman*; irodalmi szervezetek, díjak, folyóiratok stb. De nincs külön címszava az avantgardnak és a szocialista realizmusnak, holott ezekre a fogalmakra a szótár több szerző és mű ismertetése kapcsán hivatkozik. Érdekessége a kötetnek a viszonylag gazdag illusztrációs anyag, pl. Picasso, Apollinaire és Cocteau portréja, Radiguet képe Modiglianitól, A. Breton Max Ernstől stb. élethű fotók és nevezetes dokumentumok.

A *Dictionnaire des styles* tulajdonképpen az iparművészet történetének szakszerű összefoglalása a XIX. század végéig, rend-

kívül tanulságos illusztrációs anyaggal. A stílusok korszakaihoz jól válogatott tárgyi képanyagot ad a szótár az iparművészet legkülönfélébb ágaiból, a kisművészetek (ötvösség, kerámia) remekeiből, az arany- és ezüstművesség, zománcművészet, üvegipar és más művészeti iparok stílus-történetileg értékes nyugati és keleti ritkasággyűjteményekből. Külön címszó foglalkozik a kertkultúra stílusfejlődésével, a mobiliák, a bútorművészet, faburkolat és falfestészet, szőnyeghímzés ízlésváltozásaival. Az egyes fő stílusirányok jellemzésének elég kevés hely és terjedelem jutott; annál nagyobb szerepet kaptak a jeles és kevésbé ismert iparművészek, s a műdarabok fajaiknak tömör szakszerű leírása. A szótár egésze jól érzékelteti azt a hatalmas előretörést, ami a manufaktúrák s a kézműipar fejlődése révén történt a XVII. és a XVIII. században.

Az irodalmi ízlésirányokkal egykorú iparművészeti darabok és stílusok népszerű jellegű, de színvonalas szótári összefoglalása G. Janneau széles körű szakmai tudásáról tanúskodik.

HOPP LAJOS

IX Corso Internazionale d'Alta Cultura della Fondazione Giorgio Cini

(Venezia, 1967. szeptember 4–27.)

Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel „Secolo dei lumi”

Francastel egy 1959-ben leírt kijelentésének: „le XVII^e siècle est actuellement en défaveur” (*Utopie et institutions au XVIII^e siècle*, 1963, 331.) határozottan ellene mond ez az előadásorozat: a Fondazione 1965 őszén rendezett 18. századi témájú corso-ját úgy követte az 1967-i, ugyancsak a 18. századról, hogy a következőes folytatással, a megkezdett eszmecsere és elemzés mélyítésével bizonyította leginkább a 18. század kultúrája iránt fokozódó érdeklődést, azt, hogy a felvilágosodás problematikája ismét aktuálissá vált. Bizonyos, hogy a modern nyelvtudománynak a Herder előtti nyelvszemlélethez való visszakapcsolódásától a funkcionális építéssel 18. századi kezdeményeinek felismeréséig számos területen megint a felvilágosodás kora került antiromantikus velleitású jelenünk érdeklődésének előterébe, elválaszthatatlanul a régi típusú racionalizmus válságának élményétől is. A Fondazione vezetői ilyen tanulságok értelmében vitték tovább az 1965-i tanfolyam jó munkáját, úgy szólaltatva meg neves szakemberek egész sorát, hogy a szilárd tudománytörténeti tanulságokon túl mai kultúránk égető kérdéseire is válasz adassék. Így tehát az Itáliában is még erős, hagyományos filológiai-irodalomtörténeti vagy még inkább tradicionális művészettörténeti irányzatokhoz tartozó előadók kisebbségben voltak a modernebb szemléletű olaszokhoz és külföldiekhez képest: ezeknek előadásai alkották a kurzus tudománytörténeti-kulturális gerincét. Ezzel éppen nem becsljük le pl. a kiváló crocianus MARIO FUBINI előadásainak értékét, csak azt kívánjuk jelezni, hogy az ő igen magas színvonalú (a modernebb felfogá-

súakénál is kifinomultabb!) filológiai-irodalomtörténeti módszere (Parini költői nyelvére alkalmazva) mégsem nyújthatott a világkép korszerűsítése tekintetében annyi tanulságot, mint azoké a tudósoké, akik — HAUSER-tól STAROBINSKI-ig, ARGAN-tól RAIMONDI-ig — az új utakra térő tudomány izgalmaival lepték meg a hallgatóságot.

A művészeti és tudományos ábrázolás fogalmát a rendezés inkább a képzőművészet felől kívánta konkretizálni, így az előadások többsége a széles értelemben vett művészettudomány (elmélet és történet) körében mozgott (az irodalomra hat előadás esett a 43 közül); ám oly erős hangsúly került az esztétikai, eszmetörténeti, technikai és stílustörténeti vonatkozásokra, hogy a nem irodalmi tárgyú előadások is — közvetve — sok megszívlelendőt, módszertani tanulságot nyújtottak az irodalmároknak.

DIAZ DE SANTILLANANAK vezetője (Galileoról) sok tekintetben már arra az alapproblémára hívta fel a figyelmet, melyet azután a kurzus fővonalaiba eső előadások sokféleképpen közelítettek meg: ma már túl vagyunk Galileo tudományának alapelvein, tudományos világképünk teljesen átalakulóban van. Más kérdés, hogy a jeles tudománytörténész Galileo filozófiájával kapcsolatban nagy jelentőséget tulajdonított a metafizikus platonizmusnak, amit vitathatónak tartunk.

Az eszmetörténeti, esztétikai tárgyú előadások közül kiemelkedett JOAQUIN CASALDUERÓNAK a mezőgazdasági eszmék s a természetesség-fogalom, és az óra és a drámai hármas egység összefüggéseiről szóló szuggesztív sorozata, és még inkább VITTORIO MATHIEUNEK a szenzibilitás fogalomtörténetét rendszeresen kidolgozó s igen elmélyült előadása. Ugyanő foglalkozott Vico filozófiájával is. Az ő erősen spekulatív jellegű előadásainál nagyobb, mert közvetlenebb, szuggesztívabb hatást tett GIOVANNI MACCHIÁNAK ragyogó esszéje

Watteau-ról, színház és festészet bensőséges kapcsolatáról, JEAN STAROBINSKI-nek a 18. század végi neoklasszicizmusról szóló (készülő könyvének egy részletét bemutató) tanulmánya (a kezdetekhez való visszatérésről s a regeneráció eszméjéről a 18. század végi esztétikában) és ARNOLD HAUSERnak a manierizmus alapjairól szóló szociológiai módszerű előadása. MACCHIA egyike a legjobb nevű s legfinomabb ízlésű esztétáknak, 1966-ban megjelent könyve, mely Don Giovanni mítoszáról szól, általános sikert aratott. STAROBINSKIT szaktudományunk szűkebb köreiből ismerik márt; hasznos volna azonban újabb írásainak némelyikével a szélesebb magyar olvasóközönséget is megismertetni. ARNOLD HAUSER a tanfolyam egyik legnevezetesebb személyisége volt, aki éppoly jól beszélt magyarul, mint mi magunk és akit nagyon is ideje volna már felkeresni és kivallatni az 1910-es évek Budapestjén kitért modern filozófiai törekvésekről, a méltatlanul elfelejtett Zalai Béláról s társairól (Lukács György legújabbban közreadott emlékezése is ily irányban sürgöt). HAUSER előadása nagy siker volt, de nézeteit a hagyományosabb felfogású, idősebb olasz művészettörténészek nem mind fogadták szívesen (e vita élénken emlékeztetett arra, melyet nálunk is el-elindítottak a barokk korstílus fogalma ellen).

MACCHIA, STAROBINSKI és HAUSER erősen stílustörténeti érdekű előadásaihoz kapcsolnám még VINCENZO CARAMASCHINAK J. B. Du Bosról, esztétikája aktualitásáról szóló terjedelmes tanulmányát, valamint NICOLA IVANOFFnak a „primitívek”-nek részben már a 18. században történő felfedezéséről szóló előadását.

A tanfolyam másik eszmei-módszertani vonatlatát a technika-történeti kérdések jelölték ki, elsősorban a filozófia és a „machinisme” kapcsolatát vizsgáló, nagynevű PIERRE-MAXIME SCHUHL két nagy előadása és JEAN DUVIGNAUD színpadtechnikai tanulmánya révén. Elmélet és gyakorlat szerencsésebb ötvözetben hatott a hallgatókra az ugyancsak nemzetközi hírnévű GIULIO CARLO ARGAN két előadásában, melyek a térszemlélet alapvető átalakulását mutatták ki, az objektív tér-felfogás megszilárdulását a 18. századi festészetben. Mind az előbbi, mind az utóbbi csoport előadásaiiban gyakran esett szó PIERRE FRANCASTEL tudománytörténeti eredményeiről, melyeknek megismertetése olvasóközönségünkkel (akár az *Art et technique*, akár a *Peinture et société* közreadásával) bizonyára hasznosnával).

Az említett előadások szellemében beszélt ARTHUR KOESTLER is Kepler tudományos világgképéről, a közönség érdeklődése azon-

ban inkább szólt az előadó személyének, mint gondolatainak.

Szükségtelen részleteznem a szerényebb igényű és tartalmú összehasonlítható irodalom- és művészettörténeti előadásokat, és a többiek színvonalánál szintén némiképp alacsonyabb nyelvtörténeti beszámolókat. Egyedül EZIO RAIMONDI-nak pompás, modern esztétikai igényű stíluselmzései emelkedtek ki az átlagból.

A rendező város jellegének is megfelelően több szép, megbízható előadás hangzott el a 18. századi velencei művészetről, főleg a *vedutismo* forrásairól, technikai feltételeiről.

A legjobb előadásokat rendszerint szeminárium-szerű megbeszélés követte.

A San Giorgio Maggiore szigetén, Palladio csodálatos 16. századi architektúrájának mindennapos élvezetében, kiállítások, hangversenyek, kirándulások és fogadások élményei köreiben a tanfolyam előadásainak és vitáinak tanulságai csak elmélyültek azokban, akik részt vehettek azon (az MTA Irodalomtörténeti Intézetéből T. Erdélyi Ilona és e sorok írója), elsősorban a Fondazione s a magyar tudományosság közt kialakult jó kapcsolatoknak köszönhetően. VITTORE BRANCA professzor, a Fondazione főtitkára (az Eötvös Loránd Tudományegyetem díszdoktora) lekötelező szívességgel támogatta a tanfolyam résztvevőinek tanulmányi-kulturális érdekeit, és a szeptember 4-től 27-ig tartó kurzus sikere sok tekintetben neki volt köszönhető.

SAUDAER JÓZSEF

VI Congresso dell' Associazione Internazionale degli Studi di Lingua e Letteratura Italiana

(Budapest — Venezia, 1967. október 10—17.)

A Nemzetközi Italianisztikai Társaság VI. Kongresszusának* témája: az olasz romantika és európai kapcsolatai. Első nap a romantika néhány általános elméleti kérdésének megbeszélésére került sor. Az előadások általában délelőtt hangzottak el, délután pedig a hozzájuk kapcsolódó viták. Az első főreferátum NORTHROP FRYE kanadai egyetemi tanáré volt. A *romantikus mítosz* c. előadásában elégtelennek és korszerűtlennek ítélte a romantika történelmi és kulturális kategóriáinak korábbi

* A magyar sajtó — elsősorban az irodalmi lapok (legrészletesebben a Nagyvilág, 1967. 12. sz. és a Kritika, 1968. 1. sz.) — már beszámolt a Kongresszus eseményeiről, elsősorban a főreferátumokat és a hazai vonatkozásokat emelve ki. Itt azokra a külföldi előadásokra térünk ki — hol részletesebben, hol csak felsorolást adunk, amelyekről alig vagy egyáltalában nem történt említés.

meghatározásait. Szükségesnek látta a „lényegig” ható újabb vizsgálódást, a mítoszok, a mitológiai struktúrák vizsgálatát. Frye előadásának egyoldalúságát Szaunder József korrigálta és egészítette ki a magyar és kelet-európai romantikus mozgalmak — a nyugat-európaítól eltérő — sajátos jegyeinek elemzésével. A második fő előadás KARDOS TIBORÉ volt. *A cselekvés romantikája* a XVIII. és XIX. századfordulótól kezdve elemzi történetileg az új romantikus világfelfogást és életérzést.

A Kongresszus második napján az olasz romantika nyelvi kérdései kerültek megvitatásra. MARIA CORTI (Pavia) *Az olasz romantika nyelvi problémái* c. előadásában az olasz nyelvi és nemzeti egység szoros összekapcsolódását bizonyította. Felfogásával SANSONE és DE CASTRIS, barii professzorok szálltak vitába; azt kifogásolták, hogy az előadó vizsgálódásaiban Lombardiára szorított és nem vette figyelembe a nápolyiak, elsősorban Francesco De Sanctis szerepét a nyelvi egység kialakulásában. A témához kapcsolódott FOGARASI MIKLÓS és GÁLDI LÁSZLÓ, akik arról szóltak: milyen nagy szükség volna az olasz romantika legnagyobb alakjainak költői szótáira.

Az olasz romantika nagy alkotóinak elemzését MARIO PUPPO (Padova) nyitotta meg *Foscolo és a romantikusok* c. előadásával. A költőnek nem a romantikához, mint kategóriához való viszonyát vizsgálta, hanem kortársaival való személyes kapcsolatát, és azokra a művészi és elvi vitákra tért ki, amelyeket a romantika híveivel és ellenfeleivel folytatott, eleven háttérrel adva ezzel Foscolo munkásságának és az egész mozgalomnak. Az előadáshoz M. PECORARO (Padova) szólt hozzá.

Leopardi és a romantika címen tartott előadását LUCIENNE PORTIER (Algéria) két témára szűkítette: az olasz költő klasszikust és romantikust ötvöző, a jelent és a múltat stb. egységbe fogó látásmódjának és a romantikus témáknak (elsősorban a halálnak) a jelentkezésére Leopardi költészetében. Az előadást KIRÁLY ERZSÉBET és G. CARSANIGHA (Brighton) egészítette ki.

EZIO RAIMONDI (Bologna) igen tanulságos előadásában Alessandro Manzoni és a romantikus mozgalom kapcsolatát világította meg. A művek elemzése előtt az író munkásságát az európai romantika alkotóival és elméleteivel vetette össze, azt vizsgálva: mikor és miért fordult az Manzoni kortársai vagy nagy elődei felé. Raimondi széles horizontú előadásához szólt ugyan hozzá VITTORE BRANCA (Padova) ismertette Manzoni és az II

Conciliatore (a folyóirat új kiadását Branca gondozta) kapcsolatát, de felszólalása gazdag szempontjai és újszerűsége miatt előadásnak is beillett volna. Raimondi tanulmányának egyes pontjaival C. DI VARESE szállott vitába. Manzoni írói nyelvről BENEDEK NÁNDOR, a *Jegyesek* egyes kiadásainak nyelvi eltéréseiről D. CERNECCHA (Zágráb) szólt.

Október 13-án, a Kongresszus harmadik napján MASSIMO MILA (Torino) az „operáról”, mint a művészi kifejezés, a közlés népszerű formájáról tartott előadást. A magyar zeneesztéták nevében Kovács JÓZSEF szólt. Ezen a napon került sor az olasz romantika európai kapcsolatainak vizsgálatára. P. BRAND (Edinburgh) az angol irodalom romantikus vonatkozásairól szólt; *A valóság és az angol romantikusok* c. előadásában. Igen érdekes volt tanulmányának az a részlete amelyben Osszián itáliai népszerűségének okait elemezte. A francia és olasz romantikáról R. DE CESARE (Milano) beszélt, a német kapcsolatokról R. VAN NUFFEL (Brüsszel), a spanyol irodalom romantikus divatjáról J. ACRE (Madrid) szólt. Itália és a kelet-európai népek romantikus irodalmának kapcsolatát az egyes nemzetek irodalomtörténészei külön-külön vizsgálták. M. P. ALEKSZEJEV (Leningrád) az orosz, Z. SZMYDTOVA (Varsó) a lengyel, J. BUKÁČEK (Prága) a cseh és szlovák, N. FAÇON (Bukarest) a román, N. STIČEVIĆ (Belgrád) a szerb, M. DEANOVIĆ, a Nemzetközi Italianisztikai Társaság elnöke és M. ZORIĆ (Zágráb) a horvát, S. SKERLJ és ANTON SLODNJAK (mindketten Ljubljana) a szlovén irodalom romantikus vonatkozásait és a romantika olasz inspirációinak jellegét elemezték. A magyar és olasz romantika kölcsönös kapcsolatát SALLAY GÉZA mutatta be. Új témával jelentkezett J. JERNEJ (Zágráb): az olasz nyelv oktatása a világban; a magyar vonatkozásokat HERCZEGH GYULA ismertette.

A Kongresszus folytatására október 16-án Velencében került sor, ahol speciális velencei témák egészítették ki a budapesti előadásokat.

Ippolito Nievo *Egy olasz vallomása* megjelenésének százéves évfordulója alkalmából a költő és a velencei romantika kapcsolatát mutatta be IGINIO DE LUCA (Padova). M. CECCONI-GORRA (Velence) Nievo szövegmagyarázatával egészítette ki az előadást. Az utóbbihoz GÁLDI LÁSZLÓ szólt hozzá: a stilisztikai törekvések hasonlóságára hívta fel a figyelmet az egyes irodalmak (román, francia, olasz) romantikus korszakaiban.

Az egyhetes Kongresszus igen eredmé-

nyes munkát végzett. A magyar italianisztikai kutatásoknak, a magyar komparaszti-
kának éppúgy jelentős állomása volt,
mint a magyar—olasz kulturális kapcsola-
toknak. A két irodalom tíz-évszázados
kapcsolatait feltáró, magyar kezdeménye-
zésre készült kötet, az *Italia ed Ungheria*,
majd a személyes találkozások, vélemény-
cserék megteremtették a tudományos
viták további folytatásának lehetőségét.
A hazai eredmények, felszólalások pedig

a magyar tudósok felkészültségét és tuda-
mányos módszerük helyességét igazolták.
Sajnálatos, hogy az időhiány és az előadá-
sok hosszúsága miatt számos igen érdekes
hozzászólás elmaradt és ezért kevesebb
lehetőség nyílt több tudományos vitára,
élénkebb polémiára.

Az előadások szövege a Kongresszus
aktáiban fog megjelenni — Kardos Tibor
szerkesztésében.

T. ERDÉLYI ILONA

BEÉRKEZETT KÖNYVEK

1964—1967

- Actes du 7^e Congrès national. Didier, Poitiers.
- Althaus*: Georg Lukács. Francke Verlag, Berlin.
- Anceschi, L.*: Fenomenologia della critica. Riccardo Patron, Bologna.
- Anger, A.*: Literarisches Rokoko. Metzler, Stuttgart.
- Das Atelier 2. Zeitgenössische deutsche Lyrik. Fischer, Frankfurt/Main.
- Auchincloss, C.*: Edith Warton. Univ. of Minnesota Press.
- Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee. Oldenbourg. München.
- Bachelard*: La poétique de l'espace. Presses Univ. de France.
- Balakian-Simmons*: The Creative Present. Doubleday, New-York.
- Ball, H.*: Hermann Hesse. Suhrkamp, Frankfurt/Main
- Ballest, G. Torrente*: Panorama de la Literatura española. Guadarrana.
- Barnes*: Humanistic Existentialism. Univ. of Nebraska Press.
- Baum*: Humor und Satire. Rütten und Loening, Hamburg.
- Beaver, H.*: American Critical Essays. Oxford Univ. Press. London.
- Bibliographie générale de la littérature comparée. Didier, Poitiers.
- Beccaria, G. L.*: Ritmo e melodia nella prosa italiana. Olschki, Firenze.
- Blake-Hayward*: Dissonant Voices. Random H., New York.
- Bokanowski, H.*—*Alyn, M.*: Dylan Thomas. Seghers, Paris.
- Borev*: A tragikum. Budapest, Kossuth.
- Bray, R.*: Molière, homme de théâtre. Mercure de France, Paris.
- Brecht, B.*: Schriften zum Theater. Bd. I—II. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Brenner, H.*: Die Kunstpolitik des Nazionalsozialismus. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Brewster, D.*: Virginia Woolf, Allen and Unwin.
- Brinitzer*: H. Heine. Hoffmann und Campe, Hamburg.
- Bria, H.*: Analyser of problemes. Gyldendal, Copenhagen.
- Bumke*: Wolframs Willehalm. Carl Winter, Heidelberg.
- Carl, F. R.*: A Reader's Guide to Joseph Conrad. Thames and Hudson, London.
- Cassirer, E.*: The Logic of the Humanities. Yale U. Pr. London.
- de Castris, L.*: Decadentismo e realismo. Adriatica Editrice, Bari.
- de Castris, L.*: Storia di Pirandello. Laterza, Roma.
- Ceccherini, S.*: La traduzione. Feltrinelli, Milano.
- Champan*: Shakespeare and Dryden. Chatto and Windus, London.
- Cohen, J.*: Structure du langage poétique. Flammarion, Paris.
- Coleburt*: The Search of Values. Sheed and Ward, London.
- Concise Cambridge History of English Literature.
- Coulthard, G. R.*: Race and Colour in Caribbean Literature. Oxford U. Pr., London.
- Cowasjee*: O'Casey. Oliver and Boyd, Edinburgh.
- Craig, E. G.*: On the Art of Theatre. Heinemann, London.
- Cruikshank*: The Novelist as Philosopher. Studies in French Fiction. 1935—1960. Oxford University Press. New-York.
- Dahlke, H.*: J. Christian Günther. Rütten u. Loening
- Davies*: Apollinaire. Oliver and Boyd.
- Demetz, P.*: Formen des Realismus: Theodor Fontane. Carl Hanser Verlag, München.
- Dejiný Slovenskej Lit. II. SAV. Bratislava.

Tartalom

Bevezetés (<i>Miklós Pál</i>)	3
<i>Rudolf Carnap</i> : Struktúraleírások (Ford. Bonyhai Gábor)	25
<i>Marc Barbut</i> : A struktúra szó jelentéseiről a matematikában (Ford. Petőfi S. János)	29
<i>Roman Ingarden</i> : Szélgjegyzetek Arisztotelész Poétikájához (Ford. Kovács József)	46
<i>Jan Mukařovský</i> : A csehszlovák művészetelmélet fogalmai (Ford. Sziklay László)	51
<i>Roman Jakobson</i> és <i>Claude Lévi-Strauss</i> : Charles Baudelaire A macskák c. verse (Ford. Miklós Pál)	61
<i>Ju. M. Lotman</i> : A struktúra fogalmának nyelvészeti és irodalomtudományi elhatárolásáról (Ford. Szelezsán Irén)	77
<i>Lucien Goldmann</i> : A jelentéssel bíró struktúra fogalma a kultúra történetében (Ford. Jávor Jenő)	87
<i>Lucien Sebag</i> : A történelem és a strukturalista elemzés (Ford. Németh Miklós)	95
<i>Roland Barthes</i> : A strukturalista aktivitás (Ford. Jávor Jenő)	101

SZEMLE

<i>Varga László</i> : Egy regény-elmélet tanulságai	106
<i>Julia Kristeva</i> : Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény (Ford. Koudeláné Sziklay Zsuzsa)	115
<i>Jacques Leenhardt</i> : Irodalomszociológia és szemantika (Ford. Koudeláné Sziklay Zsuzsa)	126

KÖNYVEK

Structuralisme et marxisme. La Pensée, N° 135. (<i>Miklós Pál</i>)	130
Lucien Sebag: Marxisme et structuralisme (<i>Miklós Pál</i>)	131
Lo strutturalismo linguistico. Il Verri, N° 24. (<i>Gáldi László</i>)	133
Mathematik und Dichtung (<i>Petőfi S. János</i>)	134
J. Cohen: Structure du langage poétique (<i>Fodor István</i>)	140
R. Jakobson: Une microscopie du dernier Spleen dans les Fleurs du Mal (<i>Gáldi László</i>)	141
E. K. Specht: Sprache und Sein (<i>Bonyhai Gábor</i>)	142
Über Formalismus (<i>Bonyhai Gábor</i>)	143
Cahiers d'analyse textuelle (<i>Fodor István</i>)	145

O современной буржуазной эстетике (<i>Fodor István</i>)	146
B. Berger: Der Essay. Form und Geschichte (<i>Mádl Antal</i>)	147
Destins du Roman (<i>Ferenczi László</i>)	149

*

Miroslav Vaupotić: Hrvatska suvremena književnost; Miroslav Šicel: Pregled novije hrvatske književnosti (<i>Lőkös István</i>)	150
Noel Stock: Poet in Exile. Ezra Pound. (<i>Szegedy-Maszák Mihály</i>)	152
A német irodalom a XX. században (<i>Varga József</i>)	153
Carl Sternheim: Zeitkritik (<i>Szondi Béla</i>)	155
Albrechtová Gertruda: Zur Frage der deutschen antifaschistischen Emigrationsliteratur im tschechoslowakischen Asyl. (<i>Darabos Pál</i>)	156
Thomas Mann's Addresses (<i>Szondi Béla</i>)	157
Л. Якименко: Творчество М. А. Шолохова (<i>Urbán Nagy Rozália</i>)	158
Robert Goffin: Fil d'Ariane pour la Poésie (<i>Ferenczi László</i>)	159
William Empson: Milton's God (<i>Szegedy-Maszák Mihály</i>)	160
Irving Ribner: Patterns in Shakespearian Tragedy. Jacobean Tragedy (<i>Szenci Miklós</i>)	161
Franco Venturi: Le origini dell'Enciclopedia (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	166
Richard Pražák: Josef Dobrovský als Hungarist und Finno-ugrist (<i>Fried István</i>)	166
Jancsó Elemér: A felvilágosodástól a romantikáig. Tanulmányok (<i>Hopp Lajos</i>)	168
Jean Paul. Ein Lesebuch für unsere Zeit (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	168
Bernhard H. Zimmermann: Gottlieb August Wimmer (<i>Fried István</i>)	169
A Goethe-szótár első kötete (<i>Benkő László</i>)	170
André Bourin—Jean Rousset: Dictionnaire de la littérature française contemporaine; Guillaume Janneau: Dictionnaire des styles (<i>Hopp Lajos</i>)	171

HÍREK

IX Corso Internazionale d' Alta Cultura della Fondazione Giorgio Cini (<i>Szaunder József</i>)	173
VI Congresso dell' Associazione Internazionale degli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	174

Содержание

Введение (Пал Миклош)	2
Рудольф Карнап: Структурные описания	25
Марк Барбю: О значениях слова «структура» в математике	29
Роман Ингарден: Заметки на полях «Поэтики» Аристотеля	46
Ян Мукаржовский: К терминологии понятий в чехословацкой теории искусства	51
Роман Якобсон и Клод Леви-Строс: Стихотворение Шарля Бодлера «Кошки»	61
Ю. М. Лотман: О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры	77
Люсьен Гольдман: Понятие несущей значение структуры в истории культуры	87
Люсьен Себаг: История и структуральный анализ	95
Ролан Барт: Структуралистическая активность	101

ОБОЗРЕНИЕ

Ласло Варга: Выводы из одной теории романа	106
Юлия Кристева: Бахтин. Слово, диалог и роман	115
Жак Ленард: Литературная социология и семантика ...	126

КНИГИ	130
ХРОНИКА СОБЫТИЙ	173

Sommaire

Introduction (<i>Pál Miklós</i>)	2
<i>Rudolf Carnap</i> : Descriptions structuralistes	25
<i>Marc Barbut</i> : Sur les significations du mot structure dans les mathématiques	29
<i>Roman Ingarden</i> : Notes marginales à la Poétique d'Aristote	46
<i>Jan Mukařovský</i> : La terminologie notionnelle de la théorie d'art tchécoslovaque	51
<i>Roman Jakobson</i> et <i>Claude Lévi-Strauss</i> : La poésie de Charles Baudelaire intitulée «Les chats»	61
<i>Iou. M. Lotman</i> : La délimitation linguistique et littéraire de la notion structure	77
<i>Lucien Goldmann</i> : Les concepts de structure significative en histoire de la culture	87
<i>Lucien Sebag</i> : L'histoire et l'analyse structuraliste	95
<i>Roland Barthes</i> : L'activité structuraliste.....	101

REVUE

<i>László Varga</i> : Les enseignements d'une théorie du roman	106
<i>I. Kristeva</i> : Bakhtine: Le mot, le dialogue et le roman ...	115
<i>I. Leenhardt</i> : Sociologie de la littérature et sémantique	126

LIVRES

* * *

NOUVELLES

IX Corso Internazionale d'Alta Cultura della Fondazione Giorgio Cini	173
VI Congresso dell' Associazione Internazionale degli Studi di Lingua e Letteratura Italiana	174

Ára: 10,— Ft

Előfizetés egy évre 32,— Ft

INDEX: 25.380



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

AZ IRODALMI IRÁNYZATOK MINT
NEMZETKÖZI JELENSÉGEK

(AZ A.I.L.C. V. KONGRESSZUSA,
BELGRÁD, 1967.)

✱

DOKUMENTUM

✱

KÖNYVEK

1968 | 2

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő Bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10—12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1968/2. XIV. ÉVFOLYAM

Megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HIR-
LAPIRODÁNÁL, Budapest V., József nádor tér 1
és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám egyéni:
61.257, körületi: 61.066. MNB egyszámlaszám: 8.

Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon: 111-010. Csekkbefizetési számla
05,915,111-46. MNB egyszámlaszám: 46.

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN: Budapest
V., Váci utca 22., Telefon: 185-612.

Előfizetési díj egy évre 32,— Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat nyomdába érkezett: 1968. V. 9.

Példányszám: 1300

Terjedelem: 12,25 (A/5) ív

68.65621 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25.380

Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek

Az irodalmi irányzatok komplex problematikája egyre erőteljesebben foglalkoztatja a nemzetközi szakközvéleményt. Az elmúlt években újabb tanulmányok jelentek meg erről a problémakörrel a hazai és a külföldi sajtóban, mind a történeti, mind a szorosán vett elméleti munka, mind pedig az összehasonlító irodalomtudományi kutatások területén.

Időszerű és szerencsés célkitűzés volt tehát, hogy az *Association Internationale de Littérature Comparée* szervező bizottsága ezt a nemzetközi vitára alkalmas témát (*Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux*) állította az 1967. évi V., Belgrádban rendezett kongresszus munkájának középpontjába.

A *Helikonnak* ez a száma közli a főbb irányzatokról elhangzott „nagy előadásokat” (kivéve Szabolcsi Miklósét, amely megjelent a *Kritika*, 1967. 12. számában) és a nézőpontok szembesítése végett H. Levin előadásához kapcsolódván Köpeczi Bélának az egyik szekcióülésen elhangzott rövid hozzászólását is. Emellett összefoglalót adunk e kérdéskörrel kapcsolatos kongresszusi vitákról. Hogy mit tartunk irányzatnak, melyek ismertetőjegyei, miként nyilvánulnak ezek meg — mindez polémia tárgya volt és marad. E kérdések megítélése alapvetően a kutatók szemléletétől függ, amely nemcsak látnansen, hanem nyíltan is jelentkezett a belgrádi eszmecserén. R. Weliek vagy H. Levin például egyáltalában nem rejtették véka alá a marxista esztétikával szembenálló felfogásukat, sőt nagyon határozottan képviselték azt. Talán mondanunk sem kell, hogy sok nézetükkel nem értünk egyet. Előadásait mégis közreadjuk, mert úgy gondoljuk, hogy ezek nemcsak az információt, hanem a szükséges vitát is szolgálják a marxista- és nem-marxista álláspontok között. Erre a vitára annál inkább szükség van, mert a kongresszusok kevésbé alkalmasak a vélemények kicserélésére s e tekintetben Belgrád sem volt kivétel, annak ellenére, hogy ott a különböző irányzatok szembesítése talán nyíltabban történt, mint más alkalmakkor.

Folyóiratunk ugyanakkor közreadja a belgrádi kongresszus egyik fontos kezdeményezésére, az európai irodalmak történetének megírására vonatkozó dokumentum anyagot, melyet az A. I. L. C. elnökségének fölkérésére a magyar delegáció készített elő, s amely ugyancsak vita tárgya volt.

Emellett ismertetjük a kongresszus másik két témakörében (szóbeli és írott irodalom; a szláv irodalmak és azok értelmezése a többi irodalomban) elhangzott előadások és viták legfőbb jellemzőit.

Mindezzel lehetővé kívánjuk tenni, hogy az érdeklődők általános képet kapjanak nemcsak az A. I. L. C. belgrádi kongresszusáról, hanem azokról a kutatási irányokról és módszerekről is, amelyek elterjedtek a komparatistikában és szélesebben véve az irodalomtudományban.

A szerkesztőbizottság

LES COURANTS LITTÉRAIRES EN TANT QUE PHÉNOMÈNES INTERNATIONAUX

Les problèmes complexes de l'étude des courants littéraires préoccupent de plus en plus les spécialistes de la science littéraire.

Ce fut donc une initiative très actuelle de la part de l'Association Internationale de Littérature Comparée de choisir comme thème pour le V^e congrès organisé à Belgrade en 1967 la question des *courants littéraires en tant que phénomènes internationaux*. Qu'entend-on par courant littéraire, quelles en sont les caractéristiques, comment se manifestent-elles — ces questions ont été discutées et restent discutables. Les réponses données à ces questions dépendent essentiellement de la vision du monde du chercheur, ce qui est ressorti clairement au congrès de Belgrade. Par exemple MM. R. Wellek et H. Levin n'ont pas caché leur attitude critique à l'égard de l'esthétique marxiste. Bien que nous ne soyons pas d'accord avec quelques unes de leurs idées, nous publions leurs rapports pour informer le lecteur hongrois. Ces articles peuvent en même temps servir de base pour des discussions entre les positions marxistes et non-marxistes.

Le présent numéro de *Helikon* publie les rapports sur les grands courants littéraires, l'intervention de M. B. Köpeczi et résume les communications et les discussions du congrès relatives à ce thème.

La revue publie également le projet d'une *histoire comparée des littératures de langues européennes* élaboré par la délégation hongroise sur la demande du Bureau de l'A.I.L.C.

Nous rendons également compte des communications et des discussions relatives aux deux autres thèmes étudiés par le congrès (*littérature orale et littérature écrite, les littératures slaves et leurs interprétations dans les autres littératures*).

Comité de Rédaction

ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ КАК МЕЖДУНАРОДНОЕ ЯВЛЕНИЕ

Комплексная проблематика литературных направлений все сильнее занимает научное мнение во всем мире. Таким образом, весьма насущным и удачным было то, что Оргкомитет Association Internationale de Littérature Comparée эту созревшую для обсуждения тему (*Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux*) поставил в центр работы своего у конгресса, собравшегося в 1967 году в Белграде.

Данный номер «Геликона» публикует доклады, посвященные главным литературным направлениям (за исключением доклада Миклоша Сабольчи, который был напечатан в журнале «Критика», № 12, 1967). С целью сопоставления мы печатаем и выступление Бельи Кёпеци, прозвучавшее на заседании одной из секций и связанное с реакцией на доклад Г. Левина. Кроме того мы даем обзор дискуссий, протекавших на конгрессе, связанных с кругом этих вопросов. Что считать направлением, каковы его отличительные признаки, в чем и как они проявляются, — все это было и остается предметом дискуссии. Оценка этих вопросов в основном зависит от воззрений ученых, что весьма открыто проявилось в ходе дискуссии в Белграде. Р. Веллек или Г. Левин, например, не скрывали свои взгляды, прямо противоположные марксистской эстетике, наоборот, они весьма решительно их представляли. Со многими их взглядами мы совершенно не согласны. И все-таки мы публикуем их доклады, поскольку считаем, что они являются не только информацией, но и дают материал для насущной дискуссии между марксистской и немарксистской точками зрения.

Затем в этом номере мы публикуем материалы, связанные с одним из важных начинаний, принятых на белградском конгрессе, — созданием истории европейских литератур. По просьбе президента А. И. Л. С. этот материал был подготовлен венгерской делегацией и также являлся предметом дискуссии.

Кроме того мы даем обзор докладов и дискуссий, связанных с двумя другими важными темами, которыми занимался конгресс: устная и письменная литература; славянские литературы и их интерпретация в других литературах.

Редколлегия

Az irodalmi áramlatok mint nemzetközi jelenségek

1.

Az irodalmi áramlatok mint nemzetközi jelenségek kérdése mindenekelőtt az irodalmak nemzetközi fejlődésének és kölcsönhatásának problémájával kapcsolatos, vagyis az irodalmak összehasonlító vizsgálatának lényegével és feladataival, ami konferenciánk tárgya. Ezért előadásomat néhány olyan általános megállapítással szeretném kezdeni, amelyek annak előfeltételét alkotják.¹

„Összehasonlító irodalomtörténet” (littérature comparée, vergleichende Literaturgeschichte) alatt általában mindenekelőtt az úgynevezett nemzetközi irodalmi „befolyások” vagy „kölsönzések” tanulmányozását értjük. És éppen az ilyen tárgyú és igen nagyszámú művek keltettek jogos ellenvetést a hagyományos „komparatiztika” ellen, nemcsak a szovjet, marxista irodalomtudományban, hanem a nyugati irodalomtudományban is.² A kisebb vagy nagyobb szépirodalmi tények tisztán empirikus egymás mellé állítása, amelyeket a történelmi összefüggésből és az író világnézeti rendszeréből kiragadunk, a közöttük levő, gyakran esetleges, olykor teljesen látszólagos külső hasonlóság megléte alapján, a mechanikusan értelmezett hatások valamiféle hasonlóságának magyarázata, amely „ösztönző” lehet bizonyos szempontból — mindez oka volt a szélteben elterjedt bizalmatlanságnak az úgynevezett „összehasonlító módszer” egészével szemben.

Ugyanakkor az irodalomtörténetben, éppúgy mint a többi társadalomtudományokban is, az összehasonlítás, tehát a jelenségek közötti hasonlóságok és különbségek megállapítása, mindig is alapvető tudományos kutatási módszer volt, és az is marad. Az összehasonlítás nem semmisíti meg a tanulmányozott (egyéni, nemzeti vagy történelmi) jelenség sajátos tulajdonságát; ellenkezőleg, csak az összehasonlítás segítségével lehet megállapítani, miben áll ez a tulajdonság. Éppen ezért a jövőbeni tudományos kutatás útja az egyszerű *egymás mellé állítástól*, amely a hasonlóságokat és különbözőségeket megállapítja, ezeknek a *történelmi magyarázatához* kell hogy vezessen.

A nemzetközi összefüggéseikben megfigyelt irodalmi tények közötti egyezés egyrészt a nemzetek irodalmi és társadalmi fejlődésében levő hason-

¹ Bővebben l.: В. Жирмунский: Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур. — Сб. «Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур». Изд-во АН СССР, М., 1961; Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний. — «Известия отделения общественных наук АН СССР», 1937. № 3. 383—403; Виктор ЗИРМУНСКИЙ: On the study of comparative literature, — „Oxford Slavonic Papers”, vol. XIV. 1967 (sajtó alatt).

² L. pl. R. WELLEK: The Crisis of Comparative Literature, 1959 (l.: „Concepts of Criticism”, by René Wellek, New Haven, 1965. 282—295).

lóságon alapulhat, másrésről a közöttük levő kulturális és irodalmi kapcsolatokon. Ennek megfelelően szükséges végigkísérni a különbséget az irodalmi folyamat *tipológiai analógiái* és az úgynevezett *irodalmi hatások* között. Általában az előbbiek és az utóbbiak kölcsönösen hatnak egymásra: az irodalmi hatás az irodalmi és társadalmi folyamat belső analógiáinak különbözősége folytán válik lehetővé. Azonban a kutatás metodológiájának és metodikájának szempontjából ennek az elvi elhatárolásnak a hiánya elkerülhetetlenül a nemzetközi kapcsolatok és kölcsönhatások valódi képének elferdítéséhez vezet.

A különböző népek irodalma összehasonlító vizsgálatának alapfeltétele az emberiség társadalmi-történeti fejlődése általános folyamatainak egysége és törvényszerűsége, amely feltételezi a törvényszerű fejlődését az irodalomnak és a művészetnek mint a valóság alkotó megismerésének és az általános emberi tudatban való visszatükrözésének. Így a történész számára, aki társadalmi szempontból általánosítja a nemzeti méretekben folytatott speciális kutatások eredményeit, a feudalizmus kora tipológiailag hasonló társadalmi struktúrát mutat bárhol Nyugat-Európában, Spanyolországban és például a Közel-Keleten vagy Közép-Ázsiában: a földtulajdon feudális formáinak és a céhiparnak kifejlődését, a társadalom és az állam hierarchikus szervezetét, a feudális egyház uralkodó szerepét, a lovagságot és a szerzetesrendeket és sok más kisebb és nagyobb dolgot. Ugyanilyen hasonlóságot lehet felfedezni a feudális kor irodalmában is, a közvetlen kapcsolatok meglététől vagy hiányától függetlenül: ez a hasonlóság megtalálható az irodalmi műfajok és stílusok analógiájában is, amelyeknek törvényszerű váltakozását az emberi társadalom változásának és az e változást az ember társadalmi tudatában való visszatükrözésnek törvényszerűségei határozzák meg.

Az irodalmi folyamat *történeti-tipológiai analógiái* vagy *konvergenciái* a világirodalom történetében sokkal gyakrabban fordulnak elő, mint ahogy azt gondolnánk; sőt, amint már mondtuk, ezek az irodalmak közötti kölcsönhatások előfeltételei. Egyúttal, mint ahogy a társadalmi fejlődés más területein is, az általános hasonlóság mindig együttjár lényeges különbségekkel, amelyeket a történelmi folyamat helyi sajátosságai és az e sajátóságokból összetevődő nemzeti-történeti jelleg idéznek elő. Ezeknek az összehasonlító tanulmányozása lehetővé teszi, hogy az irodalmi folyamat általános törvényszerűségeit megállapítsuk, annak társadalmi meghatározottságában és ugyanakkor megállapítsuk az összehasonlítás tárgyát képező irodalmak nemzeti sajátosságait is.

Korábbi munkáimban három példát hoztam fel az ilyenfajta történeti-tipológiai hasonlóságra a nyugati és keleti népek költészetében a feudalizmus korában — vagyis olyan körülmények között, amelyek nem zárják ugyan ki, de erősen valószínűtlenné teszik a közvetlen irodalmi kölcsönhatások lehetőségét³:

1. a nemzeti hősi eposz (Nyugat-Európa germán és román népeinek középkori eposza, az orosz bilinák, a délszláv „hősi dalok”, a török és mongol népek epikus alkotásai stb.)⁴;

³ В. Жирмунский: Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения. — «Ленинградский Государственный университет. Труды юбилейной научной сессии». Секция филологических наук. Л., 1946. 152—178.

⁴ Вövebben: В. Жирмунский: Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.-Л., 1963. — L. még: С. М. Вовра: Heroic Poetry. London, 1952. (2nd ed. 1962).

2. a provanszál trubadúrok és a német Minnesängerek lovagi költészete Nyugaton (XII–XIII. század) és valamivel korábban a klasszikus arab szerelmi költészet a Nyugaton (IX–XII. század);

3. a verses lovagi regény („roman courtois”) Nyugaton (XII–XIII. század) és az ún. „romantikus eposz” az iráni nyelvű irodalmakban a XI–XIII. században. (Chrétien de Troyes és Nizami, a Trisztán-regény és Gurgani *Visz és Raminja* és mások.)

Az irodalmi jelenségek közötti hasonlóság történeti-tipológiai vonásai felfedezhetők azok eszmei és pszichológiai tartalmában, a motívumokban és tárgyokban, a költői képekben és helyzetekben, a műfaji kompozíció és a szép-irodalmi stílus sajátágaiban. Általában ezek az ismertetőjelek alkotják a rendszert és meghatározzák a rendszer által. Természetesen igen jelentős nemzeti különbségek lehetnek, amelyek a népek társadalmi-történeti fejlődésének sajátosságaiból következnek és éppen ezek miatt az irodalmi jelenségek részben kiesnek a rendszerből, mivel csak az ismérvek egy csoportjánál van meg ez a hasonlóság.

Jegyezzük meg, hogy a felsorolt példák egyikénél sem beszélhetünk, bár mindegyikük jellemző a feudális korszakra, nemzetközi „irodalmi áramlatok”-ról. Csupán analógiákról van szó olyan irodalmi műfajok fejlődésében, amelyek egy bizonyos korszakban nemzetközileg elterjedtek voltak. Törvényszerű jellege van a műfajok egymás után következésének is: a feudalizmus kialakulásának és korai fejlődésének hősi eposza után következik a kifejlett feudalizmus korának udvari eposza és a lovagi költészet; a régi epikai tárgyakat („Roland”, „Nibelungok”, Firdauszi *Sah-Naméj*ának hősi témái stb.) részben átdolgozzák az új regények szellemében. Ezek után következik a sajátosan városi műfajok kifejlődése (fabliau és Schwank és a keleti „hikajat”-ok, didaktika és szatíra) stb.

Természetesen a felsorolt tipológiai hasonlóságok nem zárják ki az irodalmi kölcsönhatásokat, amelyeket a kulturális érintkezés hozott létre és az esetek egész sorában keresztveződnek azokkal. Franciaországból, a kifejlett feudalizmus élenjáró (és Engels kifejezése szerint) „klasszikus” országából az udvari regények átkerültek más európai országok lovagi irodalmába. A kölcsönhatást mindenekelőtt a fordítások jellege mutatja, az alkotó és a kölcsönvett képet a kölcsönző irodalom eszmei szükségleteihez és a helyi irodalmi hagyományokhoz alkalmazó fordításoké. Ilyen jellegű a német Gottfried von Strassburg *Tristanja*, amely Thomas anglo-normann trouvère udvari Tristan-változatának alkotó fordítása, és hasonlóképpen az angol *Sir Tristrem*, amely közel áll az angol néphallada műfajához vagy a norvég és izlandi *Tristramssaga*, ugyane forrás prózai fordítása, amelyet az izlandi család-ságák stílusában dolgoztak ki.

A Közel- és Közép-Kelet középkori irodalmaiban a „romantikus” eposz ilyen alkotó átdolgozásait vagy fordításait „nazir”-nak („kommentárok”-nak) nevezték. Az olyan témák, mint „Leila és Medzsun”, „Hoszrov és Sirin”, „Juszuf és Zulejka” ismertek a XII. századtól kezdve egészen a XIX. századig nemcsak sok perzsa átdolgozásban, hanem török nyelvű alkotó fordításokban is (Alisir Nevái, Fizuli stb.), — olyan körülmény ez, amely e jelenség történeti-tipológiai törvényszerűségéről tanúskodik a feudalizmus társadalmi irodalmára vonatkozólag.

Az udvari stílust képviselő német Minnesängerek, kezdve a flamand Henrik von Veldekétől és az elzászi Friedrich von Husentől, akik közvetlen

földrajzi kapcsolatban álltak a regénykultúrával, amint ismeretes, a provanszál trubadúrokat utánozták. Azonban ebben az esetben a provanszál eredetik közvetlen fordításainak és átdolgozásainak száma teljesen jelentéktelen, és csak a műfajnak általános befolyásáról beszélhetünk annak eszmei és pszichológiai tartalmára, metrikai kompozíciójára és versszakfelépítésére: lényegében olyan analóg struktúra ez, amely törvényszerűen létrejön a hasonló eszmei és művészeti előfeltételek következtében.

Ugyanez vonatkozik a provanszál szerelmes tartalmú lovagi költészet és a klasszikus arab líra kölcsönhatásának sokkal bonyolultabb kérdésére is. Nem lehet kizárni az arab „divat” hatásának lehetőségét a korai magas stílusú provanszi udvari költészet mint sajátos társadalmi intézmény létrejöttében, amelyben a szerelmi költészet, amely a személyes érzésről szól, a feudális udvar szórakozásának és a feudális szolgálatnak egyik formája; fel lehet ismerni annak hatását zenei és strófai kompozíciójának néhány sajátosságában. Azonban, mindenekelőtt a nyelvi körülményeket figyelembevéve, nem lehet elképzelni a provanszálók és az arabok között olyan mély kulturális érintkezések meglétét, amelyek megmagyarázhatnák e líra motívumainak, költői képalkotásának és kifejezőképességének olyan messzemenő hasonlóságát.⁵ És itt az egész irodalmi struktúra fejlődésének belső törvényeivel állunk szemben, amelyek hasonló feltételek között, a feudális társadalom hasonló szociális és kulturális körülményei között jöttek létre. A külső indítás, ha ugyan volt, csak arra szolgált, hogy meggyorsítsa a kristályosodást, amelyet a hasonló belső fejlődés sugallt.

2.

Ha most az újkor irodalmát vesszük vizsgálat alá, a burzsoá társadalom kialakulásának legrégebbi mozzanataitól kezdve, a különböző európai népeknél az irodalmi irányzatok egységes és szerves egymásutánját tapasztaljuk, a nagy irodalmi-művészeti stílusok váltakozását és a velük kapcsolatos harcokat, amelyek hasonlósága nem lehet a véletlen műve, és történetileg e népek általános fejlődési körülményeinek hasonlóságával magyarázható: a reneszánsz, a barokk, a klasszicizmus, a romantizmus, a realizmus és a naturalizmus, a modernizmus, és napjainkban, a társadalom fejlődésének új korszaka óta — a szocialista realizmus, amely a realiztikus művészet fejlődésének minőségileg más, legmagasabb fokát képviseli.

Az irodalmi irányzatoknak ez az egymásutánja, néhány különbség mellett, amelyek — szerintem — nem elvi jelentőségűek, jelenleg az összes európai irodalmak kutatói előtt többé-kevésbé ismeretes, még ha nem is fogadják el az elnevezési szempontokat a történeti és irodalomtörténeti fogalmakat illetően (akár feudalizmusról, akár romantikáról van szó), és hajlamosak arra, hogy ne vegyék észre az egyéni tényeket, amelyek összekapcsolódnak az általános törvényekkel és eszmékkel. Megtaláljuk ezt az egymásutánt a francia és

⁵ L. különösen: LAWRENCE ECKER: Arabiseher, provenzalischer und deutscher Minnosang. Eine motivgeschichtliche Untersuchung. 1934. A spanyol arabista, J. Ribera prof. által szétválasztva elterjedt és tekintélye által alátámasztott teória, a provanszál trubadúrok lírájának és a nem klasszikus, hanem népi típusú arab költészetnek (amely a „zadzsal” versszakformát használta, Ibn-Kuzman, XII. sz.) a rokonítása számomra nem meggyőző, tekintettel a tartalom teljes különbözőségére.

az amerikai „komparatiztika” tekintélyes képviselőinek könyveiben, Paul Van Tieghemnél és Werner P. Friederichnél⁶ és ugyanakkor a szovjet tudósok módszereikben tőlük különböző műveiben. Ez lehetővé teszi annak a feltételezését, hogy — nem számítva annak látszólagos banalitását — ez az irodalomtörténeti korszakolás nem kitalált, hanem reális tényeken alapul, olyan tényeken, amelyeket maguk az irodalmi emlékek tanúsítanak, és gyakran maguknak a kortársaknak, az adott irodalmi mozgalom élő részvevőinek és tanúinak ítéletei, még gyakrabban pedig a későbbi korok kritikusai és irodalomtörténészei.

Ezért itt nem fogok kitérni minden itt felsorolt irodalmi irányzat meghatározására, hogy megpróbáljam például a romantika legalább százféle más ismeretes meghatározásához hozzáfűzni az én új meghatározásomat, bárminyre is helyesnek tartom azt személy szerint. A legáltalánosabb formában csak annyit mondok, hogy paradoxnak tartom A. O. Lovejoy⁷ állítását, amely szerint nem létezett a romantika általában, hanem valójában csak a „romantikák sokasága” („a plurality of Romanticism”) létezett, és hogy én elvileg egyetértek R. Welleknek azzal a kísérletével, hogy meghatározza a romantika lényegét, amely megtalálható annak nemzeti jelenségeiben, azoknak minden különbözősége mellett, bár nem értek egyet az ő egyik-másik meghatározásának konkrét tartalmával.⁸ A romantika, mint bármely más irodalmi áramlat, történeti tény, amely bonyolult és dialektikusan ellentmondásos, differenciált, változékony és fejlődő — „viszonylagos egység” (a relative unity) — Wellek szerint,⁹ „homogén sokféleség” (a homogeneous variety) — W. Friederich szerint.¹⁰ Meghatározásának éppen ezért bonyolultnak, dinamikusnak, változékonyak kell lennie, nem elvont fogalomnak, hanem olyan *ismertetőjelek rendszerének*, amelyek egymást kölcsönösen feltételezik és változnak a valóság társadalmi-történeti változásával együtt, a nemzeti, társadalmi és egyéni különbségekkel együtt.

Itt azonban szükség van néhány lényeges, metodológiai jellegű meghatározásra. Mindenekelőtt az irodalmi irányzat elnevezés távolról sem mindig bír az *önmegnevezés* érvényével, amelyet egy adott irodalmi mozgalom részvevői mint harci jelszót felvetettek, vagy (ami nem kevésbé ritkán fordul elő) amit az ellenséges kritika mint ironikus gúnynevet rájuk aggatott.

A romantika annak az irodalmi iskolának a példája, amely tudatosan szembeszállt azzal a hagyományos uralkodó irányzattal, amelyet e harc folyamán klasszicizmusnak neveztek. Így volt tágabb értelemben Németországban, ahol ezt az új kifejezést mint az új irodalmi doktrína jelszavát a Schlegel-fivérek vetették fel, és Németország példája nyomán Olaszországban, Franciaországban, Lengyelországban, Oroszországban. Anglia viszont nem

⁶ PAUL VAN TIEGHEM: Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours. Paris, 1941. — WERNER P. FRIEDERICH (With the collab. of D. H. MALONE): Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neill. — Chapel Hill, 1954.

⁷ A. O. LOVEJOY: Essays in the History of Ideas. Baltimore, 1948. 228—253. — L.: Б. Г. Рейзов: О литературных направлениях. — «Вопросы литературы», 1957. № 1. 94.

⁸ RENÉ WELLEK: The Concept of „Romanticism” in Literary history, 1949. („Concepts of Criticism”, 128—198). — L. még: A. H. Соколов: К спорам о романтизме. — «Вопросы литературы», 1963. №. 7. 118—137.

⁹ RENÉ WELLEK and AUSTIN WARREN: Theory of Literature. New York, 1956. 256.

¹⁰ WERNER FRIEDERICH: Outline of Comparative Literature, 255.

ismerte a „romantika” kifejezést, sem Wordsworth és Coleridge esetében, bár ezek közel álltak a német romantikusokhoz időben is és munkásságuk tartalmát illetően is, sem Walter Scott vagy Byron és Shelley esetében, akik azoknak fiatalabb kortársai voltak. Mint ismeretes, Byron igen későn és bizonyos csodálkozással szerzett tudomást Madame de Staël és August Schlegel műveiből arról a vitáról, amely a kontinensen a klasszikusok és a romantikusok között folyt, és egyáltalán nem számította magát az utóbbiak közé. Bár az „English romanticism” meghatározás megtalálható egy 1836-ból való kevéssé ismert angol könyvben,¹¹ amelyet feltehetőleg orosz olvasók számára írtak, mégis Ch. Herford még a XIX. század végén is úgy határozza meg azt a kort, mint „Wordsworth korát” (The age of Wordsworth’).¹² Az irodalomtörténeti használatban az „angol romantika” vagy „angol romantikus iskola” kifejezés nyilvánvalóan főként a német irodalomtudomány hatására nyert polgárjogot.¹³ A „romantic” szó, annak régi értelmében, amely a lovagregényekkel (romance) kapcsolatos, fantasztikus, szokatlant, csodálatosnak jelentett, a természet „romantikus” képeit és lelki élményeket, és amely éppen Angliából terjedt el a preromantika idején, előkészítette az új irodalmi áramlat elnevezését,¹⁴ de továbbra is megmaradt az angol köznapi nyelvhasználatban a maga régi, nem terminológikus jelentésében. Még Phelps és Beers amerikai tudósok is, akik az új elnevezés úttörői az angol nyelvű országokban, az „English romanticism” lényegén csak a „középkor újjászületését” értik (Beers meghatározása szerint: „the reproduction in modern art and literature of the life and thought of the Middle Ages”).¹⁵

Következik-e mindebből, hogy Angliában nem volt romantika, mivel nem létezett a „romantika” szó, és hogy Byron, mivel egyénileg nem nevezte magát romantikusnak (éppúgy mint Wordsworth, Coleridge és W. Scott sem), nem volt romantikus? Az összehasonlító irodalomtudomány szempontjából Wordsworth és Coleridge ugyanúgy romantikusok, mint Tieck vagy Novalis, akik a német költészetben a misztikus univerzalizmust képviselték, Walter Scott neve összekapcsolódik a „középkor újjászületésével” az európai irodalmakban, Byroné pedig az összeurópai romantikus individualizmussal.

Hasonló kérdés merült fel Balzac és Stendhal történeti helyének meghatározásánál is. Ezek az írók fiatal éveikben mindketten a romantikusok táborához számították magukat. Stendhal közvetlenül is részt vett a „romantikus forradalomban” (révolte romantique) *Racine és Shakespeare* c. brosurájával (1825). Ugyanakkor a szovjet irodalomtörténészek mindkettőjüket a francia és a világirodalom klasszikusai közé számítják, és ugyanígy tesz W. Friederich amerikai komparatista is, amikor összefoglaló irodalomtörténetében a realiz-

¹¹ THOMAS SHAW: *Outlines of English Literature*, 1849. Amint Wellek rámutat, Shaw e tankönyvét egy pétervári liceum számára állította össze, ahol angol irodalmat adott elő, és talán ezért használta ezt a terminust, ami akkoriban már elterjedt egész Európában és Oroszországban. L. R. WELLEK: *The Concept of „Romanticism”*, 12.

¹² CH. H. HERFORD: *The Age of Wordsworth*. London, 1895.

¹³ L. különösen a következő kiváló könyvet: ALOIS BRANDL: *Coleridge und die romantische Schule in England*. Strassburg, 1886., amelyet 1887-ben angol nyelvre fordítottak.

¹⁴ R. ULLMAN und N. GOTTHARD: *Geschichte des Begriffs „Romantisch” in Deutschland*. Berlin, 1927.

¹⁵ W. R. PHELPS: *The Beginnings of the English Romantic Movement*. Boston, 1893. — H. BEERS: *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century*. London, 1899. (New York, 1910²); *A History of English Romanticism in the Nineteenth Century*. London, 1899.

mus fejezetben tárgyalja őket.¹⁶ Maga Balzac, kezdve az *Hernani* ellen írt cikkétől (1830), Victor Hugo következő kritikusa volt a realizmus kiindulópontjáról, bár egyénileg a valódi romantika hívének vallotta magát az álromantika elleni harcban.¹⁷ Egyébként a későbbi korok francia írói is, realisták és naturalisták, Champfleurytól Zoláig, az *Emberi színjáték* szerzőjére soha nem mint romantikusra néztek, hanem mint legközelebbi elődjükre és közvetlen tanítómesterükre.¹⁸

Eközben magát a „realizmus” kifejezést is, amely a későbbiekben oly szétlétben elterjedt mint irodalmi irányzat és művészeti módszer megnevezése, ebben az értelemben először a francia, és azután az összeurópai használatban 1850 táján, másodrendű francia írók egy csoportja vezette be, élükön Champfleuryvel, aki kevésbé ismert harcostársaival (Durantyval, Ernest Feydeauval) együtt, művész-lelkesítőjüket, Courbet-t követve, a romantikus hagyományok elleni harcban a mindennapi élet, a polgári és vidéki élet valóságos és igénytelen ábrázolása mellett fejtett ki tevékeny propagandát, egyéni értékelés és széles szociális távlatok nélkül, egyszerű és igénytelen prózában, amely a beszélt nyelvhez közel áll.¹⁹

Ebből a „történeti” tényből kiindulva a nyugat-európai realizmus mint irodalmi áramlat történetét Champfleuryvel és Durantyval kell-e tehát kezdenünk és nem Balzac-kal és Dickensszel, akik soha nem nevezték magukat realistáknak? A XIX. század klasszikus realizmusát az az irodalmi irányzat képviseli, amely a francia forradalom után lépett fel, az európai polgári társadalom teljes kifejlődésének körülményei között, amely lehetővé tette a korabeli társadalmi élet helyes kritikai ábrázolását társadalmilag tipikus személyek és helyzetek segítségével. Ebből a szempontból nézve Balzac és Dickens a nagy európai realizmus ösztönös ősei, bár, Molière „úrhatnám polgárához” hasonlóan, úgy beszéltek prózában, hogy nem is tudtak róla.

Egyes esetekben az a kifejezés, amelyet manapság használunk az illető nemzetközi irodalmi irányzat megjelölésére, egyáltalán nem volt ismeretes a kortársak körében, akik egyénileg nem voltak tudatában eszmei-művészi törekvéseik egységének és kapcsolatainak, és ez a terminus mégsem csupán a kutató önkényes kitalálása, hanem a történeti valóságot tükrözi. Ilyen jellegű a „barokk” fogalma a XVI. és XVII. század irodalmára vonatkoztatva.

Mint ismeretes, ez a terminus a képzőművészetektől származik, ahol új, modern tartalmat nyert Heinrich Wölfflin művészettörténész műveiben, aki elsőnek tudta megérteni a barokk művészet jelentőségét, nem úgy, mint a reneszánsz művészeti eszményeinek hanyatlását, hanem mint önálló és egyetemes művészeti rendszert, amelynek ismertetőjeleit (a reneszánszhoz viszonyítva) nagy szabadsággal írta le.²⁰ Wölfflin „kategóriáit” a maguk általános esztétikai alapjaiban át lehetett vinni, amint ezt maga is megjegyezte, a XVII. század irodalmának analóg jelenségeire is. Ez F. Strich²¹ kezdeményezésére

¹⁶ WERNER P. FRIEDERICH: *Outline of Comparative Literature*, 376—377. — L. még: CHARLES BEUCHAT: *Histoire du naturalisme français*. Paris, 1949. (3. és 5. fejezet).

¹⁷ В. Б. Г. РЕЙЗОВ: *Творчество Бальзака*. Л., 1939. 65—76.

¹⁸ L. R. WELLES: *Concepts of Criticism*, 228 („Realism in Literary Scholarship”).

¹⁹ L. CHARLES BEUCHAT: *Histoire du naturalisme français*. T. 1, 207—258.

²⁰ HEINRICH WÖLFFLIN: *Renaissance und Barock*. 1888; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. 1915.

²¹ FRITZ STRICH: *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*. — „Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte”. Festschrift für Franz Muncker. München, 1916; *Der literarische Barock*. — in: Fritz Strich: „Kunst und Leben.” Bern, 1960, 42—58.

történt meg először a német költészet viszonylatában a két ún. „sziléziai iskola”-val kapcsolatban (Gryphius, Hofmannswaldau stb.); ezután következtek hasonló jelenségek más európai irodalmakban — a „marinizmus” Olaszországban, a „gongorizmus” Spanyolországban, a „metafizikai iskola” Angliában, a „préciosité” Franciaországban. Tágabb értelemben a barokkal voltak kapcsolatban a késő-reneszánsz nagy költői: Olaszországban Tasso, Spanyolországban Calderón, Angliában Shakespeare későbbi kortársai, Franciaországban Corneille, a korai klasszicizmus képviselője, és azután, a terminus körül nem határolt és eléggé meg nem határozott volta következtében — a késői Shakespeare, Lope de Vega, Cervantes.²² A barokknak mint önálló irodalmi irányzatnak ebben a „felfedezésében” lényeges szerepet játszott a korabeli lelkesedés e stílus művészeti sajátosságai és a mögöttük álló életérzés iránt az európai modernizmus költészetének és irodalomkritikájának rokon irányzatai részéről (vö. különösen T. S. Eliot cikkeit a „metafizikai iskolá”-ról Donne-nak és kortársainak a XIX. század angol költészetével való szembeállításával, nemcsak a viktoriánus kor „praerafaelita” hagyományaival, hanem Shelleyvel és Keats-szel is).²³

Van-e jogunk kétségbevonni a barokk költészet létezését azon az alapon, hogy a kortársak nem ismerték ezt a terminust, és nem mindig voltak tudatában e minőségileg új irodalmi irányzathoz való tartozásuknak? Azonban bizonyos mértékig tudatában voltak ennek. Ez a mai irodalomtörténeti terminus magában foglal egy sor inkább részleges, már fentebb említett terminust a nemzeti keretek között: a „gongorizmus”, a „marinizmus”, a „sziléziai iskolák”, a „metafizikai iskola”, a „préciosité” saját koruk költészetében teljesen valódi jelenségek voltak, különösen a klasszicizmus számára, amely a barokkot felváltotta, amikor doctor Johnson fellépett a „metafizikusok” ellen, a racionalista Gottsched harcolt a „két sziléziai iskola” „dagálya” (Schwulst) ellen, és Olaszországban vagy Franciaországban a „concettismo” és a „préciosité” az uralkodó irányzat hanyatlásának eszközévé váltak (olyan jelenség ez, amely már magában is jellegzetes, amennyiben minden új vagy a múltba vesző irodalmi irányzat legélesebb meghatározását leggyakrabban irodalmi ellenségei adják meg). Új csak az általánosabb, nemzetek fölötti fogalom, amely alá vonhatók a részlegesebbek, a nemzetiek. Ezek „mikrorendszerek”, amelyek egy „makrorendszer” kereteiben léteznek és különböző mértékben differenciáltak nemzeti vagy egyéni ismertetőjelük szerint.²⁴

²² Shakespeare esetében helyesebbnek tartjuk A. A. Szmirnov „tragikus humanizmus” megjelölését, mivel Shakespeare életművében legyőzi kora világnézetének humanista ellentmondását és éppen ezáltal megmarad az érett reneszánsz általános keretei között. L.: A. A. Szmirnov: Из истории западноевропейской литературы. М.-Л., 1966, 181—206: «Шекспир, Ренессанс и барокко (К вопросу о природе и развитии гуманизма)», 1946.

²³ T. S. Eliot: *The Metaphysical Poets*, 1921. („Selected Essays”, by T. S. Eliot, 281—291.).

²⁴ Az irodalmi barokk egészen széleskörű bibliográfiájából, amely az utóbbi évtizedekben gyűlt össze, l. különösen: „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. XIV, 2. 1955 (Symposium in Baroque style). — RENÉ WELLEK: *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, 1955 („Concepts of Criticism”, 69—127). — „Die Kunstformen des Barockzeitalters”. *Vierzehn Vorträge*, herausg. v. RUDOLF STAMM. Bern, 1956. — RICHARD ALEWYN: *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*. Köln-Berlin, 1965. — „Colloquia Germanica”, herausg. v. PAUL STAFF, Bern, 1967. I. University of Kentucky. — L. még: И. Голенищев-Кутузов: Барокко, классицизм, романтизм (Литературные теории Италии XVII—XIX веков). — «Вопросы литературы», 1964, № 7, 104—126. — А. Морозов: Проблема барокко в русской литературе XVII-начала XVIII века (состояние вопроса и задачи изучения). — «Русская литература», 1962. № 3, 3—38.

Az irodalmi iskolák és irányzatok különösen nagy differenciáltsága tapasztalható a modernizmus kereteiben. A „modernizmus” terminust, amely az utóbbi években széltében elterjedt a szovjet irodalmi kritikában, úgy használom, mint legtágasabbat és legobjektívebbet a legújabb irodalmi jelenségek összességére, a múlt század 80-as éveitől napjainkig, amelyek a realizmus elleni reakcióként léptek fel: a „szimbolizmus” szó a jelenségek egy szűkebb körét jelöli a modernizmuson belül, a „dekadencia”, amint azt a XIX. század végén és a XX. század elején használták, lekicsinylő elemet foglal magában (a „hanyatlás” korszaka).

A modernizmust fennállásának egész ideje alatt nagyszámú irodalmi iskola és csoport képviselte, amelyek között csak a Franciaországban keletkezett „szimbolizmus” ért el a maga idején nagyobb nemzetközi elterjedést. Beszéltek a különböző korszakokban: impresszionizmusról és expresszionizmusról, kölcsönvéve a képzőművészetek terminusait (az első esetében főleg az irodalomtörténeti művekben, a második esetében a német irodalmi és művészeti iskola saját elnevezésével kapcsolatban); futurizmusról (oroszlól és olaszról, amelyeknek jóformán nem volt semmi érintkezési pontjuk); akmeizmusról (Oroszországban) és neoklasszicizmusról (a Nyugaton); imagizmusról (Angliában) és imazsinizmusról (a Szovjetunióban); konstruktivizmusról (Oroszországban és Németországban); szürrealizmusról, dadaizmusról és kubizmusról (mindenekelőtt Franciaországban, az utóbbi esetében a képzőművészetek hatása alatt) és sok más, kevésbé ismert irodalmi csoportosulásról. Ezek egyike-másika szervesen nemzeti és átmeneti létű volt, mások, mint a szürrealizmus, szélesebben elterjedtek, néhány közülük az egyes nemzeteknél más-más néven jelentkezett (mint az akmeizmus Oroszországban és a neoklasszicizmus a Nyugaton). Egy időben a fiatal költők és irodalmárok körében (Oroszországban különösen az első világháború körüli időszakban) a divathoz és a jóízléshez hozzátartozott havonta új irodalmi irányzatok alakítása; Nyugaton ez a divat, úgy látszik, még nem szűnt meg teljesen. Friederich ezzel kapcsolatban a „kizárólagos és exotikus kis körökről” beszél („exclusive and exotic little groups”).²⁵

Ennek a „kizárólagosságnak” történeti alapja van. Amikor a művészet legmagasabb feladatát abban látja, hogy személyes, rendkívül szubjektív és „kizárólagos” élményeket tükrözzön vissza, amelyek meglehetősen különböznek egyik embertől a másikig, és ezt a legeredetibb művészeti eszközökkel teszi, amelyek az alkotó egyéniség egyedüli mérőeszközei, amikor ez maga megszűnteti a művészet tömeg- és összemberi hatását, ami mindig ott lebegett Dante és Shakespeare, Balzac és Tolsztoj előtt, akkor maga az irodalmi élmények szubjektivitása és azok tükrözése elvezet azok maximális, ha nem is egyes személyek szerinti, de legalább iskolák és csoportok szerinti elkülönüléséhez, és létrejön a költői „mikrorendszereknek” az a sokasága, ami a mai modernizmus jellemzője. Azonban a mikrorendszerek itt is részei az általános makrorendszernek, amely jellemző annak a művészetnek általános irányzataira, amely elveszti a kapcsolatot a reális valósággal mint tárgyával és amely így lényegében antirealista.

Lényeges jelentőségű az a körülmény is, hogy az irodalmi áramlat, mint minden történeti jelenség, nem zárt, hanem nyílt rendszert jelent, amely a változás folyamatában van, és amely átmegey a következő történeti rendszerbe.

²⁵ W. FRIEDERICH: Outline of Comparative Literature, 409—410.

Ezért az egyes egymást felváltó irodalmi irányzatok és stílusok között mindig jelentkeznek átmeneti jellegű jelenségek. Ebben az értelemben beszélhetünk preromanzmusról vagy preromantikáról. A XIX. század realizmusának korai képviselői — Balzac, Dickens, Oroszországban Gogol (a „naturális iskola” megalapítója), Flaubert-től, Thackeray-től és Tolsztojtól eltérően, szoros kapcsolatban álltak a romantikával, amely lényeges, alkotóan jelentős elemét képezte művészeti módszerüknek: műveik kritikai, társadalom-leleplező irányzatát jelentős mértékben romantikus ideáljaik sugallták, amelyek az igazágtalan és erkölcstelen burzsoá valóság megtagadására lelkesítették őket. Ezeknek az átmeneti jelenségeknek az elmélyült összehasonlító tanulmányozása feltár bennük sok hasonló, történetileg törvényszerű vonást. Ebben az értelemben a XX. század kezdetén az irodalomtudomány nagy eredményének tartotta a „preromantikának” mint összeurópai irodalmi jelenségnek a felfedezését, ami Van Tieghem nevéhez fűződik.²⁶ Ez a fogalom egyesíti azokat az első romantikus irányzatokat, amelyek mindenfelé feltűntek Európában a francia forradalmat megelőző időszakban, a XVIII. századi felvilágosodás és a felvilágosodott klasszicizmus keretei között. Ennek a fogalomnak a bevezetése az irodalom történetébe ma már lehetővé teszi, hogy Klopstock, Herder és a „Sturm und Drang” korának német irodalmát ne tekintsük úgy, mint a német nemzeti fejlődés elszigetelt produktumát, hanem mint a XVIII. századi európai irodalmi fejlődés általános irányzatainak sajátos nemzeti megjelenését.

Ugyanígy egy nagy irodalmi irányzat és irodalmi stílus keretein belül meg lehet rajzolni az egymás után következő történeti mozzanatok egész sorát. Így a klasszicizmus Franciaországban való kétszáz éves uralma folyamán lényeges módon megváltoztatja nemcsak világnézetét, hanem művészeti módszereit is. Voltaire felvilágosult klasszicizmusa ebben a tekintetben jelentősen különbözött XIV. Lajos korának klasszicizmusától. Elég itt rámutatni arra, hogy Voltaire tragédiái alá voltak rendelve a felvilágosult eszmék terjesztése egyenes ideológiai célzatának (a vallási türelemnek és az antiklerikális nézeteknek stb.). Nem ezért tartotta-e szükségesnek tárgyai kiválasztásánál Voltaire, hogy palettáját keleti, egzotikus és középkori témákkal gazdagítsa, amelyek lényegében a drámai tárgyak klasszikus repertoárjának határán álltak, és nem ezért keresett-e támogatást új irányzatához a „barbár” Shakespeare-ből vett kölcsönzésekkel? Ezt a vonalat folytatta a továbbiakban a francia forradalmi klasszicizmus Marie-Joseph Chénier személyében. Megváltozik a francia klasszicisták művészet-társadalmi bázisa is: Racine korának udvari és nemesi klasszicizmusa Voltaire korában burzsoá klasszicizmussá válik és demokratikussá a francia forradalom idején. Németországban a felvilágosult polgári klasszicizmust képviselik Winckelmann elméletei, Lessing drámái (Voltaire-vel folytatott vitája ellenére), különösen a *Bölcs Náthán* és Goethe és Schiller „weimari korszaka”. E német klasszicizmust társadalmi kialakulása élesen megkülönbözteti Racine és Boileau klasszicizmusától.

Ez egy példa a sok közül az irodalmi stílusok társadalmi differenciálódására. A XVIII. század végi orosz irodalomban, amelyet összeurópai nézőpontból nevezhetünk preromantikának, világosan megkülönböztethetjük Karamzin nemesi szentimentalizmusát, elégikus líráját és érzelmes elbeszéléseit, és kortársának, Ragyiscsevnek, az *Utazás Pétervárról Moszkvába* szerző-

²⁶ PAUL VAN TIEGHEM: *Le Preromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*. 3 vols. Paris, 1924—1947.

jének demokratikus és forradalmi magatartását. Zsukovszkij politikailag konzervatív, álmodozó és a múlt felé forduló romanticizmusával szembeállíthatjuk az ifjú Puskin és a dekabrista költők forradalmi romanticizmusát. Az első a nyugatiak közül Gray, majd Southey és Walter Scott költészete felé tájékozódott és Schiller balladáira szentimentális-romantikus feldolgozásban, a második a példát és példaképet Byronnak, az összeurópai forradalmi romanticizmus vezérének költészetében látta.

Lényeges jelentőséggel bírnak az időbeli különbségek is a nemzeti irodalmak fejlődésében, amelyeket a tempóbeli, a színvonalbeli és az adott ország fejlődési sajátosságai által adott különbségek okoznak egy bizonyos korszak általános társadalmi-történeti és irodalmi folyamatának határain belül. A nemzeti feltételektől függően az irodalmi áramlatokat különböző érthetőségi fokon lehet visszatükrözni: vö. például a realizmus klasszikus formáit Franciaországban és Angliában a németországi „provinciális” jellegű realizmussal, amely megfelelt ez ország társadalmi fejlődése szintjének a XIX. század közepén, vagy Spanyolország irodalmi elmaradottságát Franciaországhoz képest ugyanebben a korszakban.

Másrészről a XIX. századi nagy orosz realisták, Turgenyev, Dosztojev-szkij, Tolsztoj, Csehov, Gorkij jelentősége és befolyása semmiképpen nem volt arányban a forradalom előtti Oroszország általános fejlődésének szintjével. Azonban a klasszikus orosz irodalom Puskin *A kapitány lányától* L. Tolsztoj *Feltámadásáig* mindig az orosz felszabadító mozgalom és az érlelődő forradalom tükré volt; ezért társadalmi pátozsa, szociális humanizmus és népszere-tete által az orosz realista irodalom a XIX. század második felétől kezdve egyre növekvő befolyást gyakorolt az egész világ haladó irodalmára, amely befolyás sokszorosára nőtt az Októberi Forradalom után.

Itt megint egy terminológiai félreértést kell általánosan megvilágítani. A klasszicizmus, romanticizmus, realizmus stb. terminusokat nemcsak egy adott korszak irodalmi áramlatainak mint történeti jelenségeknek a megjelölésére használják, hanem a különböző korszakokban a művészet típusainak és módszereinek a megjelölésére is. Ebből a szempontból kiindulva beszélnek a trubadúrok vagy a középkori lovagregények romantikájáról, és néha még az antik irodalom „romantikus” áramlatairól is, a fabliau-k vagy a Schwankok és Hans Sachs farsangi játékaiknak (Fastnachtspiele) „realizmusáról” vagy „naturalizmusáról”; a „barokk” ismertetőjelei megtalálhatók a késői latin irodalom néhány jelenségében, a „szimbolizmus” vonásai Danténál és Goethe *Faustjának* II. részében; az „impresszionizmus”-ra való utalások nemcsak Góngora költészetében találhatók, hanem Cervantes *Don Quijoté*-jában is.²⁷

Ezek az általános fogalmak nem ritkán antagonisztikus párokban egyesülnek: „reneszánsz” és „barokk”, „klasszicizmus” és „romantika” („oder Vollendung und Unendlichkeit”, mint Strich írta),²⁸ „romantika” és „realizmus”, „realizmus” és „modernizmus” stb. Ezek időtlen, vagy ahogy néha mondják, „tipológiai” jelleget kapnak (nem kell összekeverni ezt az elvont és történelmen kívüli „tipológiát” a történelmi-irodalmi folyamatnak azokkal a „tipológiai analógiái”-val, amelyekről fentebb szoltunk).

²⁷ L.: DAVY A. CAROZZA: For a definition of Mannerism: The Hatzfeldian Thesis. — „Colloquia Germanica”, 1967. I, 73—75. Vö. HELMUT HATZFELD: Estudios sobre el Barocco. Madrid, 1964, 264—271.

²⁸ FRITZ STRICH: Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. 4. Auflage. Bern, 1949.

E szóhasználat valamelyes indoklására szolgálhat az a körülmény is, hogy minden nagy irodalmi irányzat, amely lépést jelent előre az irodalmi és társadalmi fejlődés folyamatában, együtt járt a valóság új érzékelésének és művészi értékelésének sajátos felfedezésével, és hogy e történeti „felfedezéseket” a továbbiakban át lehetett vinni a múlt hasonló jelenségeire, amelyek nem voltak velük történeti kölcsönhatásban. Ilyen fontos filozófiai-esztétikai kategóriáknak mutatkoztak különösképpen a romantika és a realizmus. A realizmus mint a „valóság igazi ábrázolása” („a természet utánzása” Arisztotelész szerint) megtalálható volt már Homérosznál, sőt a paleolit korszak barlangrajzaiban is.

Azt gondolom, hogy a világnézet és a művészet hasonló általános kategóriái létezésének a kérdése további tanulmányozást igényel filozófiai-esztétikai szempontból. Az irodalomtörténet kategóriáin belül a fogalmakat általában eléggé meghatározatlanul használják, és ezzel gyakran megakadályozzák ugyane terminusok szigorúbb és pontosabb alkalmazását az irodalmi áramlatok mint történeti jelenségek meghatározására. Ezért én hajlamos vagyok elfogadni Rocco Montano alábbi állítását: „Ha egyetértünk azzal, hogy a romanticizmus fellelhető az antik irodalmakban vagy a reneszánszban, oda jutunk, hogy elmoszuk a romanticizmus szó jelentését.”²⁹

3.

Aligha lehet olyan korszakalkotó és történeti következményeiben olyan szabályos változásokat a világirodalom fejlődésében, mint a klasszicizmusból a romantikába, a romantikából a realizmusba és az utóbbiból a naturalizmusba és modernizmusba való átmenet, úgy tekinteni, mint a nemzetközi irodalmi divat kölcsönhatásának eredményét, amely divat idegen minták nyomán honosodik meg és egyik országból átmegey a másikba.

Számomra mindig kevésbé meggyőző volt a műfajok és stílusok változásának az az „immanens” magyarázata, amelyet ötven évvel ezelőtt az orosz formalisták, főleg Viktor Sklovszkij állított fel, és amelynek még ma is van néhány követője nyugaton: a növekvő és a hatásukat veszítő irodalmi kölcsönzések „automatikus mozgása”, amely elveti a magát túlélő irodalmi hagyományokat. Az új keresése, amelyet a hagyománytól való eltávolodás hoz létre, szükségképpen különböző eredményekre kell hogy vezessen — még egy nemzeti irodalom határain belül is, méginkább a különböző irodalmakban, az eltérő nemzeti hagyományok és az irodalmi fejlődés különbözősége miatt. Eközben, a dolgok belső lényegéből kifolyólag, a romanticizmus után törvényszerű következetességgel mindenütt a realizmus győz és nem akármely más irodalmi irányzatok vagy áramlatok.

A nemzetközi irodalmi áramlatok hasonlóságának szabályos jellege nem engedi meg azt sem, hogy úgy magyarázzuk ezeket, mint a részleges „befolyások” egyszerű összegét, amelyek esetről esetre létrejönnek. Ez a szabályosság azt a gondolatot sugallja, hogy az összes művészeti rendszereknek egységes törvényszerű fejlődése van, és hogy az egész folyamat a maga egészében eszmeileg és művészetileg feltételezett.

²⁹ ROCCO MONTANO: *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of Baroque*. — „Colloquia Germanica”, 1967. 1, 65.

Magától értetődő, hogy ez nem zárja ki a kulturális érintkezések és kölcsönhatások lehetőségét és szükségességét, a vezető, élenjáró irodalom vagy a nagy költői egyéniség befolyását, természetesen csak abban az esetben, ha a felvevő irodalomban megvolt a belső szükség a hasonló behatás iránt. A. N. Veszolovszkij ebben az értelemben beszélt a „szembejövő áramlatokról” a felvevő irodalomban; éppen ezek és nem az esetleges „átadók” („transmetteurs”) voltak a legfontosabb előfeltételei a kívülről jövő hatásnak.

Ezért minden hatás vagy kölcsönzés elkerülhetetlenül együtt jár a kölcsönzött példa alkotó átalakításával, a kölcsönző irodalom hagyományaihoz, annak nemzeti és társadalmi-történeti sajátosságaihoz, sőt a kölcsönző alkotó személy egyéni sajátosságaihoz való alkalmazásával. Az irodalomtörténész számára, aki az irodalmi kölcsönzések és hatások problémáját tanulmányozza, a különbözőségek e vonásainak és azok irodalmi és társadalmi meghatározóinak kérdése nem kevésbé fontos, mint az egyezések kérdése.

Amikor a nagy irodalmi irányzatok és stílusok változásáról beszélünk, mindig odaértjük mind a társadalmi ideológia, mind az annak művészi megvalósítására szolgáló eszközök változását. Ezen az általános alapon lehetségesek részleges hasonlóságok — az eszmék, képek, tárgyak, irodalmi műfajok, a költői stílus sajátosságainak hasonlóságai, amelyek a költő gondolkodását kifejező eszmei-művészi eszközök egész rendszerének teljes vagy részleges rekonstrukciójából származnak. Ez az átalakítás lehet egyszerre belső fejlődés eredménye és a kívülről jövő hatás által létrehozott: ennek a folyamatnak mindkét oldala dialektikus kölcsönhatásban van.

Így a romantika korában a történeti műfajok (a történeti regény és a történeti dráma) elterjedése kapcsolatos volt a francia forradalmat követő korszak historizmusának a fejlődésével, a nemzeti múlt példáihoz való fordulással és azok eszmei és művészi megértésének keresésével. Ezt sugallta az éles társadalmi harc és a nemzeti öntudat általános fellendülése, amely a polgári nemzetek kialakulásának és nemzeti szabadságukért és önrendelkezésükért vívott harcuknak a folyamatát tükrözte. Új szinkretikus műfajok kifejlődése a romantikus irodalomban, amelyeket különbözőképpen színezett át a költő emocionális szubjektívizmusa, — a lírai elbeszélő költemény, a lírai dráma („monodráma”), a lírai („személyes”, önközpontú) regény fejlődése tükrözte az ezen átmeneti korszakra jellemző konfliktust a személyiség és a burzsoá társadalom között, az erkölcsi individualizmust, a személyes élmények világában való elmerülést. Ugyanakkor kétségtelen, hogy a történeti regény vagy a lírai elbeszélő költemény konkrét formáinak a fejlődése a XIX. század első felében összekapcsolódott a nemzetközi irodalmi kölcsönhatásokkal, az első esetében Walter Scott történeti regényének, a másodikban Byron lírai elbeszélő költeményének a befolyásával, a romantikus korszak történeti drámája viszont a múlt irodalmi hagyatékára támaszkodott, Shakespeare történeti krónikáira és tragédiáira, amelynek az újjászületése nem a történeti divat következménye volt, hanem törvényszerű történeti folyamat, amely együtt járt, mint rendesen, a kölcsönzött példa különböző mértékű alkotó átértékelésével és átalakításával.

A korabeli polgári társadalom ellentmondásainak éppen ez a kritikája hozta előtérbe a XIX. századi klasszikus realizmus irodalmában a társadalmi regényt mint vezető irodalmi műfajt, korabeli, átlagos, társadalmilag tipikus hőseivel, mindennapi konfliktusaival és pszichológiájával, amelyeket a környezet és a társadalmi viszonyok befolyása közvetített. Az ilyenféle típusú

regény megjelenése nem Balzac, Dickens vagy később Zola nemzetközi befolyásának az eredménye, hanem azon irodalmi-társadalmi körülményeké, amelyek e nagy írók és nemzetközi befolyásuk megjelenését lehetővé tették.

A mai nyugati irodalomtudományban az irodalmi jelenségek okszerű (még inkább társadalmi) meghatározottságának gondolata nem népszerű és általában summásan mint „determinizmust” hátrítják el. Pedig nem alakul-e át az irodalom (éppúgy, mint a történelem is általában) ilyen értelmezésben előre nem látható egyéni esetlegességek zűrzavarává? Nem akarunk belemenni itt az ún. „történelmi determinizmus” tagadása filozófiai alapjainak vizsgálatába — Rickert korától egészen az egzisztencializmusig. Csak annyit mondunk, hogy az irodalmi jelenségek, éppúgy mint általában a társadalmi jelenségek, történeti (okszzerű, kauzális) meghatározottságának a fogalma egyáltalán nem azonos a mechanikus és merev (a szó matematikai értelmében vett) „determinizmussal” és egyáltalán nem zárja ki az irodalom fejlődésének sokarcú és egyéni útjait, amelyek a fejlődés nagy és kis, nemzeti és egyéni, immanensen irodalmi és mindenekelőtt társadalmi okainak és feltételeinek bonyolult kölcsönhatásában nyilvánulnak meg.

Ugyancsak nem lehet egyetérteni a szociális tényeknek és tényezőknek az irodalmi fejlődés vizsgálatából való kizárásával, mintha azok az irodalmi folyamat „mint olyan” szempontjából „irrelevánsak” lennének: ez az elmélet láthatólag szintén az orosz formalizmus régi álláspontjára vezethető vissza. Nem tartjuk lehetségesnek, hogy kizárjuk Swift satírájának tanulmányozásából azt a „politikai kontextust”, amely annak tartalmát meghatározza, vagy hogy Voltaire tragédiáit és filozófiai elbeszéléseit anélkül vizsgáljuk, hogy szám-bavennénk az ő alapállását, melyet mint a francia felvilágosodás irodalmi vezére foglalt el, vagy hogy úgy beszéljünk Diderot drámai elméletéről, hogy elhallgatjuk a főcél, amit maga elé állított — az új burzsoá dráma megalkotását az új burzsoá néző számára. Ez azt jelentené, hogy szemet hunyunk a valóságos irodalmi tények előtt, vagy egy szomszédos területről, a nyelvészetből véve a hasonlatot, úgy tanulmányozzuk a szavakat, hogy nem vesszük figyelembe azok jelentését. Az irodalom fejlődésének, mint minden társadalmi jelenségnek társadalmi meghatározottsága magától értetődőnek tűnik számomra és tanulmányozandónak tartom azt, ami természetesen nem jelenti az író társadalmi ideológiájának és szociális származásának azonosságát.

Ha Helmut Hatzfeld úgy határozza meg a barokkot, mint az „ellenreformáció irodalmá”-t,³⁰ akkor ezt nem szabad úgy érteni, hogy a barokk korszak minden írója szükségképpen jezsuita volt, vagy legalábbis hitére nézve katolikus, és hogy a barokk elterjedése a „germán és protestáns országokban” „másodlagos” jelenség volt — a déli román katolikus példák egyszerű tükröződése³¹. Az ellenreformáció ideológiája igen nagy mértékben a katolikusok és protestánsok közötti vallási ellentmondáson alapult, és ha ennek meghatározó szociális előfeltételeiről beszélünk — Európa jelentős része (Olaszország, Spanyolország, Németország) feudálissá válásának folyamatáról és a felemelkedő polgárság és a feudális reakció közötti harcokról más európai országok-

³⁰ HELMUT HATZFELD: A Clarification of the Baroque problem in the Romance literatures. — „Comparative Literature”, vol. I, N° 2, 1949, 139.

³¹ Hatzfeld elméletével kapcsolatban I. N. I. BALASOV kritikai megjegyzéseit: Сервантес и современная наука на Западе. — «Известия АН СССР». Серия литературы и языка. Т. XXV, 1966. 469—480.

ban (Angliában, Hollandiában és Franciaországban), akkor ez a meghatározás sokkal szélesebb és valóságosabb társadalmi-történeti értelmet kap.

Karl Marx úgy határozta meg a romantikát, mint „első reakciót a francia forradalomra és az azzal kapcsolatos felvilágosodásra”. Ez a meghatározás pontosan megjelöli a romantika társadalmi-történeti helyét és előfeltételeit. Azonban ez a „reakció” különböző volt az egyes társadalmi osztályok tudatában, különböző időkben és más-más népeknél, és ez határozza meg a romantikus irodalom sokarcúságát és konkrét egyéni formáinak („mikrorendszereinek”) tarkaságát.

Hajlunk arra, hogy a jelenkori modernizmus különböző formái (1880-tól 1960-ig) a jelenkori polgári tudat válságának történeti eredménye a burzsoá társadalom fejlődése válságának körülményei között, bár a modernista írók sok műve kiemelkedő helyet foglal el a világirodalomban, ugyanúgy mint — az ellenreformációval való kapcsolataik ellenére — a barokk irodalom sok alkotása is.

4.

Az irodalmi fejlődés általános folyamatában meglevő törvényszerűség bizonyítására legmeggyőzőbbek az újkor irodalmából vett ama példák, amikor hasonló irodalmi irányzatok, műfajok vagy egyéni művek jelennek meg a különböző nemzeti irodalmakban egymástól függetlenül, irodalmi kapcsolatok létezése nélkül. Ezek az esetek kevésbé általánosak az újkori irodalomban, mint a középkoriban, mivel a tipikus és a hagyományos, a műfaji vonatkozásban ellenálló és ezért megismétlődő kiszorul a nemzeti sajtások nagy differenciálódása és a művészi módszer nagy egyéniesülése folytán. Ennek ellenére elég nagy számban fordulnak elő ilyen tények, és ezek nem tekinthetők véletlen egyezéseknek, melyeknek nincs belső törvényszerűsége.

Hozzunk erre néhány példát.

1. A polgári dráma és a családregény új műfajainak születésében majdnem egyidejűleg jelennek meg analóg irányzatok a XVIII. századi burzsoá felvilágosodás irodalmában Angliában és Franciaországban, a burzsoázia emelkedésével és a burzsoázia életérdekeit és művészeti ízlését szolgáló irodalom megjelenésével együtt. Anglia mint a burzsoá fejlődés élenjáró országa ebben a vonatkozásban elől haladt. Azonban el lehet ismerni ama francia kutatók nézőpontjának viszonylagos törvényszerűségét, akik, mint G. Lanson,³² e műfaj forrását nem az Angliából behozottakban keresték, hanem a nemzeti irodalom fejlődésében (tegyük hozzá — és a korabeli társadalmi valóságban). Így állt a helyzet tágabb értelemben a dráma és a regény fejlődése régebbi szakaszának esetében: Destouches, Nivelle de la Chaussée, Marivaux *Marianne élete* (amely időben megelőzte Richardson *Pameláját*). Ezzel szemben Diderot jóval későbbi polgári drámájában és dramaturgiai elméleti írásaiban kimutathatóan feltűnik Anglia hatása. A továbbiakban Anglia és Franciaország, különösen Diderot maguk is befolyásolták a polgári dráma műfajának fejlődését a társadalom és irodalom fejlődésében elmaradottabb Németországban (Gessner, Lessing *Miss Sarah Sampsonja*).

³² GUSTAVE LANSON: Nivelle de la Chaussée et la Comédie Larmoyante. Paris, 1887. — Vö. A. A. Чебышев: Очерки из истории европейской драмы. Французская «слезная комедия». Воронеж, 1901. 104—190.

2. A német és az angol romantika megszületése ugyanazokra az évekre esik (1798–1800): 1798-ban jelentek meg Wordsworth és Coleridge *Lírai balladái* és az Athenaeum, a Schlegel-testvérek folyóirata, amelyben időben először fektették le a német romanticizmus elméletének alapjait; az angol romanticizmus, amint ezt már említettem, elnevezés nélkül maradt, és csak később alkotta meg a saját elméletét. Nem kétséges, hogy a fiatal Wordsworth misztikus természetérzése (*Tintern Abbey*, befejezetlenül maradt önéletrajzi költeménye, a *The Prelude*), és ugyanígy a középkor és a népiesség misztikus megszépítése a fiatal Coleridge balladáiban (*The Ancient Mariner, Christabel*) igen közeli rokon a fiatal Tieck és Novalis többé-kevésbé egy időben írt műveivel. (*Der blonde Eckbert, Genoveva, Die Lehrlinge zu Sais, Heinrich von Ofterdingen* stb.) Azonban, mint ezt R. Wellek³³ ismét szemléletesen kimutatta, a személyes érintkezés a régebbi nemzedékhez tartozó angol és német romantikusok között csaknem teljesen hiányzott. Németországba tett közös utazásuk idején, 1798–1799-ben (már a *Lírai balladák* kiadása után) Wordsworth és Coleridge irodalmi találkozásait egy, az öreg Klopstocknál tett rövid látogatásra korlátozták, és Coleridge-nak a német filozófiával és misztikával való fokozottabb foglalkozása is már jóval későbbi időre esik. Az angol és német romantikusok közötti eszmi és költői hasonlóságot igen nagy mértékben azok a jelentős tények okozták, amelyek életrajzukból ismeretesek: a francia forradalom és a vele kapcsolatos felvilágosodás elleni reakciójuk.

3. Fel lehet hozni még részlegesebb és egyénibb alkotói azonosságokat is. Alphonse Daudet regénye, *A kis Izé* (Le petit Chose, 1868), amely együttérzéssel és szentimentális humorral ábrázolja e magányos és gyámoltalan kis emberkét, harcát a létért a burzsoá társadalomban uralkodó könyörtelen önzés közepette, sok eszmi és művészi vonásával emlékeztet Dickens jóval korábbi regényeire (mindenekelőtt a *Nicholas Nicklebyre*, 1839). Ennek ellenére Daudet nemegyszer megvallotta, hogy sohasem olvasta Dickensét, és ez, feltehetőleg, megfelel a valóságnak. Nincs kizárva természetesen a népszerű angol író közvetett hatása francia utánczóin keresztül. Azonban nagyon jellemző, hogy az orosz irodalomban a „kis ember” iránti szociális részvét témája, a humornak és az emocionális érzelmeknek ugyanazokkal a vonásaival, ott volt az orosz realizmus bölcsőjénél, már Puskin felvetette *Az állomásfelügyelőben* (1830) és Gogol a *Köpenyben* (1839–1841), és Gogol *Köpenyéből* indult ki a 40-es évek egész orosz „naturális iskolá”-ja, ideértve az ifjú Dosztojevszkijt is (*Szegény emberek*, 1846). Ezért Dickens regényeinek a hatása Gogol és Puskin tanítványaira³⁴ összekapcsolódott az orosz irodalom és az orosz társadalom belső fejlődésének tényeivel, az „összetalálkozó áramlatok” témájával, amelyről Veszelovszkij beszélt.

5.

Mint ismeretes, a mai komparatiztika elméletében és gyakorlatában nyugaton nagy hangsúly esik az általános irodalomtudomány („littérature générale”, „allgemeine Literaturgeschichte”) és a szűkebb értelemben vett

³³ RENÉ WELLEK: German and English Romanticism. — „Confrontations”, by R. Wellek, Princeton, 1965. 3–33.

³⁴ L.: В. И. Кулешов: Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (Первая половина). Изд. Московского государственного университета, 1965, 229; továbbá: М. Катарский: Диккенс в России. М., 1966.

összehasonlító irodalomtudomány („littérature comparée”, „vergleichende Literaturwissenschaft”) elhatárolására. Ennek az elhatárolásnak a szemszögéből kiindulva a szorosan vett összehasonlító irodalomtörténet két irodalom, író vagy irányzat közötti összefüggésekkel foglalkozik, vagyis alapjában véve a különböző eredetű „irodalmi hatásokkal”, ugyanakkor az „általános irodalomtudomány” olyan jelenségeket tárgyal, amelyek minden vagy sok irodalomban megvannak.

Az „általános irodalom”-nak („littérature générale”) mint a kutatás sajátos tárgyának eszméjét különösen Paul Van Tieghem védte.³⁵ Állításai-
ban abból indult ki, hogy szembeállította az irodalmi tények közötti „kétoldali kapcsolatokat” kutatását azoknak a jelenségeknek a tanulmányozásával, „amelyek sok irodalomban megvannak” (mint pl. az „osszianizmus”, amellyel tudományos munkássága kezdetén foglalkozott). „Általános irodalomtudománynak, vagy röviden általános irodalomnak — írta Van Tieghem — azon jelenségek kölcsönös összefüggésükben és összetalálkozásukban való kutatását nevezzük, amelyek néhány irodalomban előfordulnak.” Egy sor kétoldali állítás egyszerű összegezése útján nem lehet megérteni e nagy nemzetközi jelenséget mint egészet („ensemble d’un grand fait littéraire international”). „A Franciaországban, Lengyelországban, Olaszországban stb. Schillerről írt művek összegezéséből nem lehet egy ‚Schiller Európában’ c. könyvet összeállítani.”

Az irodalmi áramlatok mint nemzetközi jelenségek ebből a nézőpontból tekintve nem tartoznak a szűkebb értelemben vett összehasonlító irodalomtudományhoz, hanem az „általános irodalomtudomány” területére, és Van Tieghem (mint a későbbiekben Werner Friederich is) az egyetemes irodalomról szóló könyvét a nemzetközi irodalmi áramlatok változására építette fel.

Mindenesetre az a tisztán mennyiségi különbség, ami a „kétoldali” irodalmi kölcsönhatások és a néhány vagy sok irodalom közötti kapcsolatok között van, nem elegendő az irodalmi kutatás e két elvileg különböző aspektusának elhatárolására. Van Tieghem gondolatának a megvalósítása csak abban az esetben lehetne lehetséges, ha az egyetemes irodalmat nem úgy tekintenénk, mint egymás mellett levő és egymásra ható nemzeti irodalmak összegét, amelyeket mechanikusan egyesítünk és elhatárolunk időben egymás után következő periódusokra, hanem mint egy magasabbrendű történeti egészet, amely úgy fejlődik, mint egységes és törvényszerű, társadalmilag megalapozott folyamat. Egyébként megmaradunk az irodalmi tényekkel való ama hagyományos, elszigetelő és atomizáló foglalkozás határai között, amelyet maga Van Tieghem kritikailag illusztrált „Schiller Európában” c. példájával.

Másrésről a „kétoldali kapcsolatokat”-at sem kell úgy tekinteni, a régi „összehasonlító irodalomtudomány” hagyományainak megfelelően, mint egy sor esetleges empirikus „találkozást” olyan írók között, amelyeknek nem ritkán felnagyították a jelentőségét, mintha ezek lennének az irodalom fejlődésének alaptényei és -tényezői. Walter Scott történeti regényei és Byron lírai elbeszélő költeményei nemzetközi hatásának klasszikus példáival azt akartuk megmutatni, hogy a hasonló irodalmi hatás minden részleges ténye

³⁵ 1.: PAUL VAN TIEGHEM: La synthèse en histoire littéraire. Littérature comparée et littérature générale, — „Revue de synthèse historique”, Tome 31 (NS. T. V.), Paris, 1920, 1—27. — La littérature comparée, 1931. 169—213: „La littérature générale”.

beletartozik az általános nemzetközi irodalom folyamatába, amelyben megkapja társadalmi-történeti és sajátosan irodalmi megokolását. Ugyanez vonatkozik az „osszianizmus” irodalmi sorsára is, amely irodalomtörténeti helyét és magyarázatát az éppen maga Van Tieghem által felfedezett „preromantiká”-ban nyeri el, amely a francia forradalmat megelőző időszakban az európai irodalmak fejlődésének törvényszerű mozzanata.

Ilyenformán csak az irodalmi folyamat mint az ösztörténeti folyamat egységének és törvényszerűségének a megértése teszi lehetővé az olyan általános irodalom megalkotását, amely sajátos törvényszerűségeket mutat. Ez az elmélet az irodalmak összehasonlító tanulmányozására kell hogy támaszkodjon, az általánosan elfogadott megjelölésnek, az „összehasonlító irodalom”-nak megfelelően, amelyet úgy kell tekinteni a már mondottaknak megfelelően, mint az irodalmi fejlődés párhuzamosságát és az általa az irodalmak között létrehozott tipológiai hasonlóságokat, valamint az e párhuzamosságok által okozott és velük szoros kapcsolatban levő nemzetközi irodalmi kölcsönhatásokat, „hatásokat” és „kölcsonzéseket”.

Természetesen ez a valóban *egyetemes* irodalom le kell hogy küzdje a nyugati irodalomtudomány hagyományos *Európa-központúságát*, az irodalomtörténetet valóban *világirodalomtörténetté* (universelle) kell hogy tegye, nemcsak összeurópaivá vagy csak nyugat-európaivá. Nem látok okot arra, hogy elszakítsuk Nyugat-Európát mint különálló kulturális és irodalmi világot, a szokásos gyakorlaton és történeti előítéleteken kívül. Az egyetemes irodalom területein belül kell számbavenni — a dolog fontosságának teljes tudatában és tudományos felelősséggel nemcsak a germán és román, hanem a szláv, kelta, balti és finn irodalmakat is. Fontos az is, hogy a klasszikus és a mai Kelet, Ázsia és Afrika is megkapja az őt megillető helyet ebben a széles történeti perspektívában. Az antik vagy a középkori Európa irodalmának története sürgősen megköveteli a klasszikus és középkori Kelet kulturális és irodalmi hatásának elmélyültebb tanulmányozását, amely a maga idején megelőzte Európát az általános kulturális fejlődésben. E kérdéseket csak azért kerüljük el, mert kevésbé vagyunk bennük jártasak. Tudományos szempontból a világirodalmi folyamat szélesebb megértéséhez mindenképpelt az szükséges, hogy azoknak a népeknek az irodalmi, amelyek kevésbé ismertek számunkra az európai világtól való földrajzi távolságuk vagy a kulturális fejlődésben való elmaradottságuk és a kapitalista Európától való gyarmati függőségük miatt, vesszítsék el számunkra az „egzotikus” színezetet, ami jellemző pl. a „kínai-ság”-ra a XVIII. századi európai művészetben, vagy a nyugat-európai modernizmusnak a néger szobrászat iránti lelkesedésére; más szavakkal, fel kell hogy tárjuk bennük azokat az általános történeti és irodalomtörténeti törvényszerűségeket, amelyeknek ezek az irodalmak is engedelmesskednek, földrajzi távolságuk és sajátos nemzeti fejlődésben eltöltött évszázadaik ellenére.

Oroszországban, jóval a forradalom előtt, már az 1880-as évektől kezdve, az ún. általános irodalom bekerült a filológiai fakultások programjába. Lényegében ez a nyugat-európai irodalmak tanfolyama volt, amely mint a szláv irodalmak hasonló tanfolyama, arra szolgált, hogy kiegészítse a nemzeti (orosz) irodalmi tanfolyamot. Általános irodalmi katedrák voltak a pétervári, moszkvai, kievi, harkovi, ogyesszai és ideiglenesen más egyetemeken is. A Pétervári Egyetemen ezt a katedrát 1870-től Alekszandr Nyikolajevics Veszeloovszkij professzor, a későbbi akadémikus töltötte be, aki az orosz tudományos életben az összehasonlító irodalomtudomány kezdeményezője

volt. Az ő *Történeti poétikája*, mely befejezetlen maradt (1893–1903), a világ-irodalom fejlődésének mint egységes, törvényszerű, társadalmilag megalapozott folyamatnak a vizsgálatából indul ki. Voltak „összehasonlító irodalomtörténeti” tankönyvek is; azonban, a tanítás feladatainak megfelelően, ezek a nyugat-európai irodalmakra korlátozódtak. Egy jelentős kivételt azonban mégis meg kell említenünk: a négykötetes *Egyetemes irodalmat*, amelyet egy szerzői közösség adott ki V. F. Kors és A. I. Kirpicznyikov szerkesztésében, amely felölelte, az antik és nyugat-európai irodalmakon kívül, a bizánci, a szláv és a keleti (egyiptomi, babiloni, őseurópai, indiai, kínai, arab, török) irodalmakat is.³⁶ Természetesen a szerzők módszerének megfelelően a világ-irodalmi folyamat egysége ebben a könyvben is az időrendileg párhuzamos jelenségek egyszerű összesítésére korlátozódott.

A szovjet korszakban az ilyen egyetemi tanfolyamok szerzői új módszertani feladatokkal találták magukat szemben. Egyesíteniük kellett Európa különböző népeinek irodalmi anyagát egy egységes irodalomtörténeti folyamat kereteiben, amelyet általános fejlődésében a társadalmi-történeti törvényszerűségek határoznak meg. Van egy sor iskolai kézikönyv, a nyugat-európai irodalmak hagyományos keretei között, amelyekben kísérletet tesznek ezen elv megvalósítására a történeti folyamat marxista felfogása és ennek irodalmi sajátosságai alapján. Ezek közül időben az elsőt — *A középkor és a reneszánsz nyugat-európai irodalmának történetét* (1947) — lefordították szerb nyelvre és megjelent a Belgrádi Egyetem kiadásában.

Jelenleg a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Világirodalmi Intézetében folynak az előkészületek egy kollektív, tízkötetes „Világirodalomtörténet” létrehozására, amelyben a különböző irodalmak szakemberei nagy számban vesznek részt. Ez az „Európa-központúság” végét jelenti a „világirodalom” határainak értelmében, és azt a feladatot tűzi maga elé, hogy annak fejlődését ne csak mint a tapasztalati tények egyszerű összegezését ábrázolja, hanem belső törvényszerűségeiket is feltárja a történeti folyamat marxista elmélete alapján.

³⁶ В. Ф. Корш и А. И. Кирпичников: Всеобщая история литературы. 4 тома. М., 1880–1892.

A szimbolizmus elnevezése és fogalma az irodalomtörténetben

Előadásom tárgya: a szimbolizmus (és a szimbólum) oly hatalmas, szétágazó, hogy ennek a dolgozatnak a keretein belül még a felvázolása is szinte lehetetlen. A szó a régi görögöktől származik, s már ott összetett története volt, amelyet — véleményem szerint — a kifejezés történetével foglalkozó egyetlen munkában, Max Schlesinger *Geschichte des Symbols* című, 1912-ben megjelent könyvében sem derítették fel pontosan.¹

Ennél sokkal sajtótabb az a téma, amivel én foglalkozni kívánok: nemcsak az irodalomban jelentkező szimbólummal és szimbolizmussal, hanem a szimbolizmusnak mint az irodalomtörténet egy szakának meghatározásával és fogalmával. Úgy gondolom, általában így lehet nevezni minden nyugati országnak a XIX. századi realizmust és naturalizmust követő irodalmát, amely előtte járt az új avantgarde mozgalmak, mint például a futurizmus, expresszionizmus, szürrealizmus, egzisztencializmus stb. születésének. Hogyan jött létre? Igazolható-e ez a gyakorlat?

Disztingválunk kell különböző problémák között: a szónak a története nem szükségképpen azonos a fogalom történetével, ahogyan azt ma megfogalmazzunk. Meg kell kérdeznünk egyrészt, mit értettek rajta a kortársak, ki nevezte magát „szimbolistának”, vagy ki kívánt a „szimbolizmusnak” nevezett mozgalom tagja lenni; másrészt pedig, hogy a modern tudomány kit sorol tagjai közé, és mik a korszak döntően lényeges jellemvonásai. Amikor a szimbolizmusról mint a történelemben elhelyezett korszak-meghatározásról beszélünk, gondolunk kell térbeli helyzetére is.

Az irodalmi meghatározások leggyakrabban sugárként, egy közép-pontból indulnak ki, de nem egyformán terjednek el: úgy tűnik, megtorpannak egyes országok határain, vagy átjutnak a határon, s azután erőtlenné válnak, vagy meglepő módon új életre kapnak az új talajon. Szükségessé vált az irodalmi kifejezések földrajzának megalkotása, amely rivális kifejezések, életrajzi adatok vagy egyszerűen az egy irodalom egész helyzetének vizsgálata által számba vehetné a meghatározások eloszlását és elterjedését.

A középkor vége óta eltelt századok irodalomtörténetének felosztása terén szélesan elterjedt megegyezést tapasztalhatunk (amint ezt Zsirmunszkij professzor tanulmánya is megerősíti), amely szerint öt hosszabb korszak következik egymás után, ebben a sorrendben: reneszánsz, barokk, klasszicizmus, romantika és realizmus. Ezek között a barokk a viszonylag újonnan jött, s nem is vették át mindenütt, holott világos, hogy szükséges egy név annak a stílusnak a megjelölésére, amely reakció volt a reneszánszra, de megelőzte

¹ Berlin, 1912.

a klasszicizmust.² Mindazonáltal sokkal kevesebb megegyezés született arra nézve, hogy mi legyen a neve annak az irodalomnak, amely az 1880-as és 90-es években a realizmus uralmát felváltotta. Használatba jött a „modernizmus” kifejezés és annak variánsai, mint például a német „Die Moderne”³, ám ezeknek az a nyilvánvaló hátránya, hogy bármely kortárs művészetre alkalmazható. Különösen az angolban a „modern” kifejezés megőrizte eredeti jelentését, amely szerint a klasszikus antikvitással szembeni ellentétet fejez ki, vagy pedig mindenre alkalmazják, ami a középkor óta történt. A *The Cambridge Modern History* ennek nyilvánvaló példája. Azok a kísérletek, amelyek arra irányulnak, hogy különbséget tegyenek a múlttá vált „modern” korszak és az „egyidejű” között, erőltetettnek látszanak, legalábbis terminológiaiilag. „Modo” végeredményben azt jelenti, hogy „most”. A „modernizmus”, oly általános használat szerint, mint amely magába foglalja az összes avantgard művészetet, elhomályosítja a különbséget a szimbolista korszak és a poszt-szimbolista mozgalmak, mint a futurizmus, szürrealizmus, egzisztencializmus stb. között. Keleten „lomtár” értelemben használják minden olyasmi számára, amit dekadens, formalista és elidegenült volta miatt helytelenítettek: pejoratív értelmű lett, amelyet szembeállítanak a szocialista realizmus eredményeivel.

A régebbi kifejezésekhez fordult akkor sok teoretikus és jelszó-gyáros, akik vagy azt hitték, hogy ezek a kifejezések alkalmazhatók minden irodalomra, vagy tudatosan azt gondolták magukról, hogy egy régebbi korszak stílusát élesztik fel. Egyesek új „classicism”-ről beszéltek, különösen Franciaországban feltételezván, hogy minden jó művészetnek klasszikusnak kell lennie. Croce osztja ezt a nézetet. Azok, akik rokonérzéssel viseltettek a romantikus kor iránt, főként Németországban, „Neuromantik”-ot emlegettek, és Friedrich Schlegel mondására hivatkoztak, hogy minden költészet romantikus. A realizmus is jelentkezett igényével, főként marxista írásokban, ahol minden művészetet realistának tekintenek, vagy legalábbis „a valóság visszatükröződésének”. Csak Lukács György újkeletű esztétikájára kell utalnom, amelyben ezt a tézist rögeszmés nyomatékkal ismételteti. Megszámoltam az első kötetben a *Widerspiegelung der Wirklichkeit* („a valóság visszatükrözése”) kifejezés 1032 alkalommal fordul elő. Ahhoz már lusta és fáradt voltam, hogy megsámoljam a második kötetben is.

Ezek a monizmusok nagy mértékben veszélyeztetik az irodalmi periodizálás rendszerezését. Olyanfajta ellentétpár-kettősséggel sem elégedhetünk meg, mint amilyen Fritz Strich *Klassik und Romantik*-ja, amely a korszak-konceptiótól egyetemes tipológiához vezet, arra, hogy a világot egyszerűen juhokra és kosokra osszuk ketté. Hosszú éveken át bizonygattam e korszakok sokrétű rendszerezésének előnyét, mivel ez a kritériumok egész változatát teszi lehetővé. A „realizmus” kritérium egymagában minden művészetet realista és nem-realista művészetre osztana, és így csak egy elismerő jelzőt engedne meg: a „valószerű”-t vagy valamely változatát, mint például „hű”-t vagy „életszerű”-t. A több alkotóelemből felépített rend-

² L. „The Concept of Baroque in Literary Scholarship” (1945) és „Postscript” (1962) tanulmányaimat a „Concepts of Criticism” c. művemben (New Haven, 1963). 69–127.

³ EUGEN WOLFF: *Die jüngste Literaturströmung und das Prinzip der Moderne* (Berlin, 1887.) c. műve tűnik e forma forrásának. 1884-ben Arno Holz sürgeti, hogy „Modern sei der Poet, Modern von Scheitel bis zur Sohle”.

szer sokkal közelebb kerül a történelem folyamatának tényleges változatosságához. Valamely korszakot nem úgy kell felfogni, mint valamilyen lényeg, amelyet érezni kell, mint egy plátói eszmét, sem pedig úgy, mint valamely pusztán tetszőleges nyelvi elnevezést. „Rendező eszmének” kell tekinteni, mint normák, megállapodások és értékek olyan rendszerét, amelynek nyomon lehet követni felemelkedését, elterjedését és hanyatlását, mindezt pedig előző és későbbi normákkal, megállapodásokkal és értékekkel folytatott versenyben.⁴

A XIX. századi realizmust felváltó uralkodó stílus számára „szimbolizmus” tűnik a legmegfelelőbb meghatározásnak. Edmund Wilson felvetette 1931-ben *Axel's Castle* című művében, s Maurice Bowra *Heritage of Symbolism*-jében (1943) már adott tényként szerepel. Vigyáznunk kell természetesen, hogy ezt a történelmi formát össze ne keverjük az ősi szimbolizmussal vagy azzal a nézettel, hogy minden művészet szimbolikus, mivel a nyelv szimbólumok rendszeréből áll. Szimbolizmus, úgy tekintve, mint jelképek használata az irodalomban, világosan jelen van sok stílus, korszak és civilizáció irodalmában. A középkori irodalmat elárasztják a szimbólumok, s még a realizmus klasszikusai, mint Tolsztoj, Flaubert, Balzac, Dickens is gyakran szembe-tűnő módon használnak jelképeket. Magam is hibás vagyok abban, hogy érvelek a szimbólum központi szerepe mellett a romantika bármely meghatározásában, s részletesen írtam a Goethétől Friedrich Theodor Vischerig húzódó hosszú vitáról, amely a „szimbólum” kifejezés értelmét és az „allegória” kifejezéssel való ellentétét fejtegette.

Céljainknak megfelelően a fogalomnak mint kifejezésnek fejlődésére kívánok koncentrálni, először mint iskolával, azután mint mozgalommal, végül mint korszakkal kapcsolatosan. A „szimbolizmus” szót bizonyos költők csoportjának megjelölésére a görög származású francia költő, Jean Moréas használta először. 1885-ben támadás érte az újságírók részéről, amelyet azok a dekadensek ellen intéztek, s itt Moréast Mallarméval együtt emlegették. Ő ellenben tiltakozott: „Az úgynevezett dekadensek mindenekelőtt a tiszta fogalmat és az örök szimbólumot keresik művészetükben.” Megvetve a kritikusok megjelölés-kutató mániáját, a „szimbolisták” elnevezést ajánlotta a nem megfelelőnek érzett „dekadensek” helyett.⁵ 1886-ban Moréas folyóiratot indított *Le Symboliste* címmel, ez azonban mindössze négy számot ért meg. 1886. szeptember 18-án manifesztumot bocsátott ki a *Figaró*-ban a „szimbolizmus”-ról. Moréas azonban korán elhagyta szellemi gyermekét, és másik iskolát alapított „*école romane*” (román iskola) néven. 1891. szeptember 14-én szintén a *Figaró*-ban Moréas egyszerűen kijelentette, hogy a szimbolizmus halott. Így a „szimbolizmus” csak egy efemer elnevezés volt francia költők kis klikkje

⁴ L. „Periods and Movements in Literary History” c. tanulmányomat az *English Institute Annual*-ban, 1940. (New York, 1941.) 73–93. és a „Literary History” c. fejezetet AUSTIN WARRENNEL írt „Theory of Literature” c. művemben (New York, 1948).

⁵ L. „The Concept of Romanticism in Literary History” (1949) c. tanulmányomat a „Concepts of Criticism”-ben (New Haven, 1963), és a szimbólumról és allegóriáról szóló részeket az „A History of Modern Criticism”-ben, (4 köt., New Haven, 1955–65). I. köt. 210–1; II. 41–42., 76., 174–5.; III. 221–2.

⁶ PAUL BURDE volt a támadó a *Le Temps* 1885. augusztus 6-i számában. Moréas írja a XIX^e Siècle-ben: „Les prétendus décadents cherchent avant tout dans leur art . . . le pur Concept et l'éternel Symbole” (Az állítólagos dekadensek művészetükben minde- nekelőtt . . . a tiszta Eszmét és az örök Szimbólumot keresik). GUY MICHAUD idézi a „Message poétique du symbolisme”-ban (Paris, 1947). 2. köt. 331.

⁷ Újra közölve ANDRÉ BARRE-nál: *Le Symbolisme*. Paris, 1911. 110.

⁸ M. DÉCAUDIN: *La Crise des valeurs symbolistes*. Toulouse, 1960. 22.

számára. Moréasén kívül mindössze egy név emléke maradt fenn, Gustave Kahné. Igen könnyen találhatunk megnyilatkozásokat nagyobb kortárs-költők részéről, amelyekben visszautasítják önmagukra nézve ezt a megjelölést. Verlaine különösen ellenszenvesnek találta ezt az „Allemandisme”-ot, s még egy kis verset is írt ilyen kezdettel: „A bas le symbolisme mythe et termite”⁹

Mégis, valamilyen módon, amely részletes analízist igényelne, e kifejezésen a késői 80-as és korai 90-es években a francia költészet és előfutárainak legújabb fejlődését jelölő keretnevet értettek. Moréas manifesztuma előtt, a *Décadent* 1886. április 10-i számában Anatole Baju Mallarméről mint a „mester”-ről szólt, „aki elsőnek formulázta meg a szimbolizmus doktrínáját”¹⁰. Űgy tűnik, két kritikusi volt a szimbolizmus fő terjesztője: Charles Morice *La Littérature de tout à l'heure* (1889)-jével és a lengyel születésű Téodore de Wyzéwa először *Le symbolisme de M. Mallarmé* (1887) című esszéjével, habár Morice inkább „szintézis”-ről beszélt, mint szimbólumról, és Wyzéwa azt gondolta, a „szimbólum” csupán ürügy, és Mallarmé költészetét tisztán a zenével való analógiával magyarázta.¹¹ Már 1894-ben Saint Antoine (Henri Marel álneve) így jövendölt: „kétségkívül szimbolizmus lesz az a név, amelyen korszakunkat a francia irodalomtörténetben majd jelölni fogják”¹².

A francia irodalom történetében még mindig vita folyik azon, hogy mikor is fejeződött be ez a mozgalom. Több ízben keltették újból életre, például 1905-ben egy *Vers et prose* című folyóirattal kapcsolatban. Legnagyobb kritikusa, Robert de Souza, egy *Où nous en sommes* című cikksorozatban (külön is megjelent 1906-ban) nevetségessé tette a szimbolizmus eltemetését célzó sok-sok kísérletet, és büszkén hirdette Gustave Kahn, Verhaeren, Vielé-Griffin, Maeterlinck és Régner váltóztatlanul aktív voltát.¹³ Valéry oly tökéletesen azonosította magát Mallarmé eszméivel, hogy nehéz lenne őt nem a szimbolizmus folytatójaként elképzelnünk, holott 1938-ban, a szimbolista manifesztum 50. évfordulója alkalmából, Valéry kétségbe vonta a szimbolizmus létezését, és tagadta a szimbolista esztétikát.¹⁴ Marcel Proust nagy művének utolsó, posztumusz kötetében, a *Le Temps retrouvé*-ban (1926) kimondottan szimbolista esztétikát formuláz meg. Ennek ellenére szimbolista kortársaihoz való viszonya gyakran bizonytalan vagy éppen negatív volt. 1896-ban írott esszéjében Proust elítélte a költészetben jelentkező homályosságot.¹⁵ Csodálta Maeterlincket, de nem szerette Péguyt és Claudelt. Egy közönséges náthának gúnyolódóan ünnepélyes leírásával még utánozta is Régneri. 1926-ban meg-

⁹ BARRE i. h. 160—1. VERLAINE verse az „Invectives”-ben, 1896.

¹⁰ MICHAUD, i. m. II, 335: „Le maître qui a formulé le premier la doctrine symbolique”. (A mester, aki elsőnek fogalmazza meg a szimbolizmus tanát).

¹¹ MICHAUD i. h. 2, 355 —, és vö. 427 —. L. még WYZÉWA „Nos Maîtres”-jét (Paris, 1895, 115—29). Morice-ról, l. PAUL DELSEMME: *Un Théoricien du symbolisme: Charles Morice c. művét.* Paris, 1958. Wyzéwáról l. ELGA L. DUVAL: „Téodor de Wyzéwa: Critic without a Country. Geneva, 1961.

¹² Michel Décaudin: i. m. 15. a „L'Ermitage”-ből, 1894. június. „Telle est sans doute l'étiquette sous laquelle notre période sera classé dans l'histoire de la littérature française.” (Ilyen cím alatt fogják besorolni korunkat a francia irodalomtörténetbe.)

¹³ „Vers et prose”. I. köt. 1905. március—április—május. 79. „Il me semble d'abord que l'enterrement du Symbolisme était un peu prématuré. Craignons les inhumations hâtives.” (Űgy tűnik nekem, hogy a szimbolizmust korai volt eltemetni. Félek az elietett temetésektől.)

¹⁴ „Existence du symbolisme” (1938) a *Pléiade* kiadásában, I. (1957), 686—706.

¹⁵ „Contre l'obscurité” a *Revue blanche*-ban. 1896. július 15-én. Újra a *Chroniques*-ben.

jelent a *Le Temps retrouvé*, s mikor pár évvel később, 1933-ban Valéry Larbaud Proustot szimbolistának kiáltotta ki, akkor a szimbolizmust, legalábbis a francia költészetben, véglegesen a szürrealizmus váltotta fel.¹⁷

André Barre-nak a szimbolizmusról írott könyve (1911), különösen pedig Guy Michaud *Message poétique du symbolisme*-ja (1947), csakúgy, mint a francia irodalomtudomány sok más kitűnő munkája, megrajzolta az irodalomtörténet-szek utólagos bölcsessége segítségével a hatalmas francia szimbolista mozgalom különböző fázisait: Baudelaire-nek, aki 1867-ben halt meg, előfutár szerepét, a második fázist, amikor Verlaine és Mallarmé ereje teljében volt az 1886-os csoport megalakulása előtt, a harmadikat, amikor a mozgalom elnyerte nevét, s végül a XX. századi periódust, amelyet Michaud „új szimbolizmus”-nak nevez, és amelyet Valéry *La Jeune Parque*-ja, valamint Claudel *L'Annonce faite à la Marie*-ja képvisel, mindkettő 1915-ből.¹⁸ Úgy tűnik, hogy egy összefüggő és meggyőző elképzelésről van szó, amelyet ki kell terjeszteni a prózáírókra és a drámaírókra is, így például Huysmansra az *Au Re-bours* után (1884), a korai Gide-re, részben Proustra, a drámaírók közül pedig legalábbis Maeterlinckre, akinek *L'Intruse*, *Les Aveugles* (1890) és *Pelléas et Mélisande* (1892) című színdarabjaival a szimbolizmus bizonyos mértékben a színpadra is behatolt.

A francia mozgalmat korán megismerték és csodálni kezdték egyéb európai országokban is. Mindazonáltal más dolog volt, ahogyan a francia eseményeket kommentálták, fordításokat készítettek csodálatuk kifejezésére s megint más, hogyan vette át és asszimilálta a mozgalmat más népek irodalma. Ez a folyamat országonként nagymértékben különbözik, a változást pedig azok a különböző hagyományok magyarázzák, amelyekkel a francia eszmék behatolásakor szembetalálták magukat.

Angliában George Moore *Confessions of a Young Man* (1888) és *Impressions and Opinions* (1891) című műve vázlatosan és gyakran szegényesen tájékoztat beszámolójában Verlaine-ről, Mallarméről, Rimbaud-ról és Laforgue-ról. Mallarmé költészetét mellőzi, mint amely egy „kifinomult elme eltévelyedése”, a szimbolizmust pedig furcsa módon úgy határozza meg, mint amely „az ellenkezőjét mondja annak, amit az ember gondol”. A Mallarméről írt három tanulmány, amely mind 1893-ból való, szerzőjük pedig Edmund Gosse, alig ad ennél alaposabb áttekintést. Gosse a költő halála után élesen ellene fordult. „Most, hogy nincs már közöttünk, meg kell mondani az igazságot Mallarméről. Aligha nevezhető költőnek.” Még Arthur Symons is, akinek a *The Symbolist Movement in Literature* című könyve (1899) a döntő áttörést jelentette Anglia és Írország felé, eleinte nagyon langyos volt ítéletében. Míg dicsérte Verlaine-t (az Academy-ben 1891-ben), a „szimbolisták kis elmebeteg iskoláját”, s a „dekadensek zajos kis iskoláját” emlegette, későbbi, Mallarméről írott tanulmányokban pedig „zsargonról és értelmetlen rejtélyekről” panaszkodott.¹⁹ Később azonban módosította véleményét és megírta a teljesen kedvező beállítá-

¹⁶ A részleteket l. WALTER A. STRAUSS: *Proust and Literature*. Cambridge, Mass. 1957. 191–3. és 204.

¹⁷ Előszó EMERIC FISER: *L'Esthétique de Marcel Proust*. Paris, 1933.

¹⁸ L. még Michaud értekezését: „Symbolique et symbolisme” a *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*-ben, 6. sz. (1954) 75.

¹⁹ Vonatkozásokat l. BRUCE MORRISSETTE: „Early English and American Critics of French Symbolism, a *Studies in Honor of Frederick W. Shipley*, St. Louis, Missouri, 1942, 159–80.

Symbolist Movement-et. Nem kell azonban túlbecsülnünk, akár mint irodalomkritikát, akár mint irodalomtörténetet. Meglehetősen döcögő impresszionista beszámoló ez Nervalról, Villiers de l'Isle-Adam-ról, Rimbaud-ról, Verlaine-ről, Laforgue-ról, Mallarméről, Huysmansról és Maeterlinckről, Verlaine hangsúlyozásával. Baudelaire-ről nem szól egyetlen fejezet sem.²⁰ Igen fontos azonban, hogy a könyv ajánlása W. B. Yeatsnek szól, akit „e mozgalom hazánkban levő legfőbb képviselőjének” tett meg. Symons első ízben 1889-ben utazott Párizsba. Meglátogatta Mallarmét, találkozott Huysmansszal és Maeterlinckkel, egy évvel később pedig összejött Verlaine-nel, aki 1893-ban vendége volt Londonba tett balszerencsés látogatása alkalmával. Symons futólag ismerte Yeatset 1891 óta, szoros barátságot azonban csak 1895-ben kötöttek, miután Yeats befejezte Blake-ról szóló tanulmányát és kidolgozta egyéb források az okkultizmus, az ír népköltészet és Blake műveinek tanulmányozása alapján a jelképekre vonatkozó saját rendszerét.

A Blake-kiadást, amelyet Yeats Edwin Ellis-szel készített 1893-ban, egy *The Necessity of Symbolism* című tanulmánya vezette be. Yeats 1874-ben Symons társaságában meglátogatta Párizst, ahol megtekintette Villiers de l'Isle-Adam *Axel* című színdarabjának előadását.²¹ A *The Symbolism of Poetry* (1900) című tanulmányban tett azután Yeats hitet szimbolista meggyőződése mellett.²² A Yeats részére írt dedikációból világosan kitűnik: Symons tudatában volt, hogy a szimbolizmus nemzetközi mozgalom. „Németországban — mondja nagy túlzással — úgy tűnik, hogy a szimbolizmus átítatja az irodalom egészét; szelleme legmélyebb Ibsennél, és magához vonta az egyetlen új erőt jelentő költőt Olaszországban, Gabriele D'Annunziót. Mondták nekem, hogy van egy szimbolista csoport az orosz, egy másik a holland irodalomban, Portugáliában is van saját kis iskolája, Eugenio de Castro vezetése alatt. Spanyolországban is láttam néhány halvány jelét ennek a felfogásnak.”

Hozzátehetette volna ehhez Symons az Egyesült Államokat is. Vagy megtehetette volna ezt 1899-ben? Már nagyon korán megjelentek értelmes és rokonszenvet ébresztő beszámolók a francia mozgalomról. T. S. Perry a *The Cosmopolitanben* (1892) a „franciaországi legújabb irodalmi divatról” írt, T. Child a Harper's-ben *Literary Paris — The New Poetry* címmel (1896), Aline Gorren pedig *The French Symbolists* témáról a Scribner's-ben (1893). A majdnem elfelejtett Vance Thompson, aki — frissen visszatérve Párizsból — a furcsa elnevezésű M'lle New York című szemlét adta ki, számos tanulmányt írt éles ítélőképességgel, különösen Mallarméről, 1895-ben (ezt újból kiadták a *French Portraits*-ben 1900-ban), amelyek pontos tájékoztatást adnak elméleteiről, sőt, bizonyos sikerrel kísérlik meg költészetének a magyarázását is.²³

A legújabb francia irodalmat az Egyesült Államokba azonban csak James Huneker hozta be. 1896-ban megvédte a francia szimbolistákat a Max Nordau buta *Entartung*-jában való megbélyegzéssel szemben, és Maeterlinck-ről, Laforgue-ról és sok más költőről szóló hosszú cikksorozatba fogott, mit

²⁰ Egy Baudelaire-ről szóló fejezetet csatoltak az 1919-es bővített kiadáshoz.

²¹ L. RICHARD ELLMANN bevezetőjét a *The Symbolist Movement* New York-i 1958-as kiadásához. Symondról l. ROGER LHOMBREAUD: *Arthur Symons. A Critical Biography*, London, 1963. és RUTH ZABRISKIE TEMPLE: *The Critic's Alchemy: A Study of the Introduction of French Symbolism into England*, New Haven, 1953.

²² Újra kinyomtatva az *Ideas of Good and Evil*-ben, (1903); azóta pedig az *Essays and Introductions*-ban (New York, 1961.) 153–64.

²³ Vö. MORRISSETTE tanulmányával, l. a 19. jegyzetet.

sem törődve azzal, hogy eltitkolja francia mesterétől, Rémy de Gourmont-tól való függőségét, akinek *Visionaires* (1905) című tanulmánykötetét ajánlotta.²⁴ A francia szimbolista költészetnek az amerikai irodalomra való tényleges hatása azonban lényegesen eltolódott. René Taupin *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine* című művében (1929) nyomára akadtt némi visszhangnak a századforduló néhány elfelejtett amerikai írójánál, valójában azonban csak két, akkor Angliában élő amerikai, Ezra Pound 1908 és T. S. Eliot 1914 körül, tükrözik a francia befolyást a jelentős költői művekben.

Újabbán — és visszatekintve — lehet hallani az amerikai irodalom szimbolista időszakáról: Hart Crane és Wallace Stevens ennek fő költői, míg Henry James, Faulkner és O'Neill — nagyon különböző módon és pályafutásuk különböző szakaszaiban — technikájával és szemléletmódjával mutat határozott rokonságot. Edmund Wilson műve, az *Axel's Castle* (1931) volt feltehetőleg valójában az első könyv, amely a szimbolizmust határozottan úgy fogta fel, mint nemzetközi mozgalmat, és Yeatsot, Joyce-ot, Eliotot, Gertrude Steint, Valéryt, Proustot és Thomas Mannt, mint egy olyan mozgalmat példáit vizsgálta, amely felfogása szerint munkája írásakor már befejeződött. Itt találjuk meg annak az elképzelésnek a megfogalmazását, amely — nagy általánosságban — ennek a tanulmánynak a tárgya, és — Wilson vázlatos munkája óta — számos történéssz feltételezése. Wilson forrásait Huneker írásai adták, akit nagyon csodált; a francia irodalomból az oktatást pedig Princetonban Christian Gausstól kapta.²⁵ A nemzetközi mozgalom egységébe és folyamatosságába való betekintés, valamint a nagy nevek közötti válogatás azonban saját érdeme. Csupán azt sajnálhatjuk, hogy Gertrude Steint is ide sorolta. Nehezen képzelhetem el azonban, hogy Wilson könyvének az angolul beszélő világon kívül másutt bármilyen hatása is lehetett volna.

Az Egyesült Államokban Wilsonnak a nemzetközi mozgalom ésszerű és mérsékelt méltatását hamarosan olyan kísérletek követték, amelyek az amerikai irodalmi hagyomány egészét szimbolistaává kívánták tenni. F. O. Matthiessen munkája, a *The American Renaissance* (1941), egy Goethe által bevezetett megkülönböztetésen alapul. Az allegória alacsonyabbrendűnek tűnik a jelképnél, így Hawthorne kisebb értékű Melville-nél. Charles Feidelson *Symbolism and American Literature* (1956) című munkájában azonban teljesen eltűnik a megkülönböztetés a modern szimbolizmus és a szimbólumok romantikus szerzők által való használata között. Emerson, Hawthorne, Poe, Melville és Whitman tisztán *avant la lettre* szimbolistaaként tűnik fel, származásukat pedig a puritánokig vezetik vissza, akik paradox módon tökéletlen, csalódott szimbolistaakként jelennek meg. Lehet azt az ellenvetést tenni, hogy a régi puritánok élesen elleneztek a képeket és szimbólumokat, és hogy az isteni gondviselés jeleinek a vallási elképzelése és jelképeknek Hawthorne és Melville regényeiben való esztétikai értelmű használata, sőt még Emerson platonizáló esztétikája között is szakadék van.²⁶

Az amerikai irodalom szimbolista felfogása még ma is uralkodó. Uralkodó voltát annak a kísérletnek köszönheti, hogy a nagy amerikai írókat mítoszte-

²⁴ ARNOLD T.—SCHWAB: J. G. Huneker, *Critic of the Seven Arts*. Stanford, California, 1963.

²⁵ Hunekerről l. *Classics and Commercials*. New York, 1950. 114. és *The Shores of Light*. New York, 1952, 73. Gaussról l. a kötetet bevezető esszét.

²⁶ Vö. URSULA BRUMM: *Die religiöse Typologie im amerikanischen Denken*. Leiden, 1963, 81.

remtőknek és egy vallás-pótlék megteremtőinek a magaslatára emeljék. James Baird *Ishmael* (1956) című munkájában anélkül teszi meg ezt, hogy zavarba jönne. Melville „annak a művészi teremtőnek a legmagasabb példája, aki új szimbólumok teremtésén fárad a protestáns kereszténység » elvesztett« szimbólumainak a pótlására”.²⁷ Az amerikai kritika egyik igen eleven irányzata a szimbolista értelmezést kiterjesztette az irodalom összes típusára és valamennyi időszakára, olyan írásművekre is rátukmálva ezt a nézetet, amelyeknek nincs ilyen jelentésük, vagy ki kell forgatni őket, hogy ilyent lehessen bennük feltételezni. Harry Levin *Symbolism and Fiction* (1956) című beszédében okkal panaszkodott amiatt, hogy „minden hős feltűnhet úgy, hogy ezer arca van, minden hősnő pedig *incognita* (ismeretlen), hófehér istennő lehet, minden egyes horgászkirándulásról pedig kiderül, hogy a Szent Grál utáni újabb kutatás.”²⁸ Nyilvánvaló itt a cambridge-i antropológusok és Carl Jung eszméinek a hatása. Középkori szövegek tanulmányozásánál az a felújult érdeklődés, amely az értelem négyszeres szintje iránt mutatkozott Dante Can Grande della Scalához intézett episztolájában, amerikai tudósoknak egy egész csoportját vezette arra, hogy ezek szerint a feltételek szerint értelmezze helyesen vagy helytelenül Chaucert, a *Pearl* költőt és Langland-et.²⁹ Gondolnival kellett volna arra, hogy Aquinói Szt. Tamás az emberi munkával létrehozott műben csupán a szó szerinti értelmet ismerte el, a többi három értelmet pedig a biblia részére tartotta fenn.³⁰ A szimbolista magyarázat az eredetiség magaslataira ér. Northrop Frye, aki egy Blake-ről írott könyvvel kezdte, *The Anatomy of Criticism* (1957) című munkájában az irodalom egészét mint jelképek és mítoszok önmagában zárt rendszerét fogalmazta meg, „amely saját univerzumában létezik, nem az élet vagy a valóság kommentálása többé, hanem az élet és a valóság szóbeli kapcsolatának rendszerében van jelen.” Ebben a grandiózus megfogalmazásban a korszakok és stílusok közötti mindennemű megkülönböztetés eltűnik: „az irodalmi univerzum olyan univerzum, amelyben potenciálisan minden azonos mindennel.”³¹ Ennek megfelelően a mítosz, jelkép és allegória közötti régi megkülönböztetések eltűnnek. Frye egyik követője, Angus Fletcher, az *Allegory* (1964) című könyvében az allegóriát a művészet központi jelenségének a magaslatára emeli, míg Frye kitart a szimbolizmus mellett, elismerve, hogy „a kritikusok gyakran előítélettel viseltetnek az allegóriával szemben, anélkül, hogy tudnák ennek a valódi okát, ez pedig az, hogy a folyamatos allegória előírja a kommentár irányát, ily módon pedig korlátozza a szabadságot.”³²

A szimbolizmus elterjedésének a története nagyon különbözik más államokban. Olaszországban látszólag meglehetősen csekély a hatása. Sofficinak Rimbaud-ról 1911-ben írt pamfletjét szokták rendszerint a francia szimbo-

²⁷ Baltimore, 1956. XV.

²⁸ Contexts of Criticism. Cambridge, Mass. 1957. 207.

²⁹ Különösen D. W. ROBERTSON: A Preface to Chaucer c. művére hivatkoznék (Princeton, 1963) és D. W. ROBERTSON és B. F. HUPPE: Piers Plowman and Scriptural Tradition (Princeton, 1951) c. munkájára.

³⁰ Vö. MORTON W. BLOOMFIELD: Symbolism in Medieval Literature c. munkájával a Modern Philologyban, 56 (1958), 73—81. Idézi Aquinói Tamás „Questiones quodlibetales”-ét. VII. a. 16. „Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprio loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus: sed solum in ista Scriptura, cuius Spiritus sanctus est auctor, homo verum instrumentum.”

³¹ Princeton, 1957. 122, 124.

³² Uo. 90.

lista befolyás kezdeteként tekinteni, élt azonban Mallarmének egy korai népszerűsítője, Vittorio Pica, aki erősen kötődött francia forrásaihoz, különösen Téodore de Wyzéwához. A francia költőkről a *Gazetta letterariab*an írt cikkei (1885–86) nem használják ezt a kifejezést; 1896-ban azonban a „dekadens” és „bizánci” kifejezéseket a „szimbolistá”-val helyettesítette;³³ D’Annunziót — aki ismerte a francia szimbolistákat és közülük néhányat követésre méltónak talált — ma „dekadens”-nek tekintenek, az Ungaretti és Montale körüli költőket pedig „hermetisták”-nak. Mario Luzi nemrégiben megjelent, *L’idea simbolista* (1959) című könyvében Pascoli, Dino Campana és Arturo Onofri mint szimbolista költő szerepel, Luzi azonban ezt a fogalmat olyan széleskörű értelmezéssel használja, hogy a szimbolizmusról kiadott antológiáját Hölderlinnel és Novalisszal, Coleridge-dzsel és Wordsworth-szal kezdi, és az előfutárok közé számíthatja még Poe-t, Browningot, Patmore-t, Swinburne-t, Hopkinst és Frances Thompsont. Egészében véve, a francia, orosz, angol, német, spanyol és görög szimbolista költőkről adott jegyzéke ésszerű.³⁴ Onofri bizonyosan erősen hatott Mallarmé, később pedig Rudolf Steiner; Pascoli azonban véleményem szerint nem szimbolista költészetében, jóllehet, rendkívüli mértékben szimbolista magyarázatot adott Dantéről.³⁵ Okosabb lenne talán hermetizmusról beszélni az olasz szimbolizmus elnevezése kapcsán. Montale őszinte szimbolistának tűnik előttem.

A szimbolizmus — legalábbis mint határozott iskola vagy mozgalom — nem jelentkezett Olaszországban, viszont központi helyet foglal el a spanyol irodalom történetében. Alapját Rubén Darío, ez a nicaraguai költő vetette le, 1892-i rövid párizsi tartózkodása után. A szimbolisták nyomán írt költeményeket, így például egy lángoló himnusza szól Verlaine-hez.³⁶ A francia szimbolista költészet hatása teljesen megváltoztatta a spanyol lírai költészet szónokias vagy népies stílusát. Túlságosan is közelinek tűnik Guillén kapcsolata Mallarméhoz és Valéryhoz, hogy azt tagadni lehessen, Julio Herrera y Reissig (1873–1909) pedig, ez az uruguayi költő, nyilvánvalóan a szimbolista hagyományt követi, gyakran a leghomályosabb módon.³⁷ A spanyol kritikusok előnyben részesítik azonban a „modernismo” kifejezést, amelyet néha olyan széles értelemben használnak, hogy magában foglalja a teljes modern spanyol költészetet, még az úgynevezett „1898-i nemzedéket” is, a prózairó Azorint, Baroját és Unamunót, akiknek a szimbolizmushoz fűződő kapcsolataik egészen lényegtelenek voltak.³⁸ A „szimbolizmus”-t a modern spanyol irodalomnak csupán egyetlen irányára lehet alkalmazni, tekintettel

³³ OLGA RAGUSA: Vittorio Pica: First Champion of French Symbolism in Italy, az *Italica* 35-ben (1958) 255–61. és LUIGI DE NARDIS: Prospettive critiche per uno studio su Vittorio Pica e il decadentismo francese: *Rivista di letterature moderne e comparate*, 1966. 202–9.

³⁴ Milano, 1959. Luzi a franciákon kívül felsorolja Brjuszovot, Balmontot, Ivanovot, Blokot; Yeatsot, Eliotot, Hofmannsthal, Rilkrét, Bennet; Pascolit, D’Annunziót, Onofrit, Campanát; Dariót, Antonio Machadót, Jimenezet és a görög Chatzopoulost.

³⁵ PASCOLI: *Minerva oscura* (1898), *Conferenze e studi dantesche* (1921) stb.

³⁶ „Verlaine: Responso”, „padre y maestro magico, liriforo celeste” kezdettel. Darióról i. E. K. MAPES: *L’Influence française dans l’oeuvre de Rubén Darío*. Paris, 1925.

³⁷ Vö. BERNARD GICOVATE: *Julio Herrera y Reissig*. Berkeley, California, 1957.

³⁸ GUSTAV SIEBERMANN: *Die moderne Lyrik in Spanien*. Stuttgart, 1965. különösen 43. és GUILLERMO DIAZ-PLAJA: *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid, 1951.

arra, hogy a romantikus, népies hagyomány erősebb volt ott, mint bárhol másutt. García Lorca költészetét tekinthetjük a népies és a szimbolikus jelleg, a cigánydal és a mítosz sajátos spanyol szintézise legismertebb példájának. Nyilvánvalónak tűnik mindazonáltal számomra a folyamatosság Dariótól Jiménezig, Antonio Machadóig, Albertiig, majd pedig Guillénig. Jorge Guillén a Harvard egyetemen tartott, *Language and Poetry* című előadásában (1961) úgy találta, hogy „egyetlen elnevezés sem meggyőző”. Érvélese szerint „egy korszak szemlélete” nem jelenti „egy csoport stílusát”. Véleménye szerint Spanyolországban kevesebb „izmus” volt, mint bárhol másutt, és a múlttal való szakítás sokkal kevésbé volt hirtelen. Úgy gondolja, hogy „minden olyan elnevezés, amely egységbe kíván foglalni egy történelmi időszakot, az utókor kitalálása”. Míg azonban tartózkodik a „szimbolizmus” kifejezés használatától, saját magát és kortársait jól jellemzi közös hitvallásuk kifejtésével, amely hit az eszme és a zene házasságában, röviden pedig hit Mallarmé eszményében.³⁹ Rémy de Gourmont elmosódott gondolata után Góngora újralfedezése, Ortega y Gasset, Gerardo Diego, Dámaso Alonso és Alfonso Reyes által illik bele a képbe 1927 körül; Góngorát és Mallarmét úgy kapcsolják össze, mint azt a két költőt, akik a költészet egész történetében a legmeszszőbbre jutottak az abszolút költészet keresésében, a költőiség lényege felé.⁴⁰

A szimbolizmus Németországban kevésbé terjedt el, mint ahogy azt Symons 1899-ben feltételezte. Stefan George 1889-ben ment Párizsba, meglátogatta Mallarmét, és találkozott sok költővel, Németországba való visszatérése után azonban — úgy vélem, hogy szándékosan — saját magára és körére elkerülte a „szimbolizmus” kifejezést. Lefordította Baudelaire válogatott költeményeit (1891), valamint kisebb munkákat Mallarmétól, Verlaine-től és Régniertől (a *Zeitgenössische Dichter*ben, 1905), saját költészete azonban véleményem szerint nagyon kevésbé állítható párhuzamba a francia mesterekével. Elég különös, úgy látszik azonban, hogy George írásain legvilágosabban megkülönböztethető nyomokat Vielé-Griffin költeményei hagytak.⁴¹ George egyik tanítványa, Carl August Klein, már 1892-ben tiltakozott George a *Die Blätter für die Kunst* című folyóiratában az ellen a vélemény ellen, hogy George a franciáktól függne. Wagner, Nietzsche, Böcklin és Klinger példája mutatja — írta —, hogy Németországban belső ellenérzés van a naturalizmussal szemben, mint nyugaton mindenütt.⁴² Később George úgy beszélt a francia költőkről, mint „korábbi szövetségeseiről”, Gundolfnak Georgéről írt nagyteknélyű könyvében pedig a francia befolyás minimális vagy pedig egyáltalán nincs is szerepe.⁴³ George körének a teoretikusai között Friedrich Gundolfnál vehető észre a legerősebb szimbolista hajlam: *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) és *Goethe* (1916) című munkája a szimbólum és az

³⁹ Cambridge, Mass. 1961. 214.

⁴⁰ RÉMY DE GOURMONT: *Promenades littéraires*, IV^e série. Paris, 1912. — DAMASO ALONSO: *Góngora y la literatura contemporánea*. Santander, 1932, I. még az *Estudios y ensayos gongorinost*, Madrid, 1955.

⁴¹ L. B. BÖSCHENSTEIN: *Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende*, az *Euphorion* 58-ban (1964), 735—95., WERNER VORTRIEDE: *Direct Echoes of French Poetry in Stefan George's Works a Modern Language Notes* 60 (1945), 461—8. triviális párhuzamokat sorol fel Baudelaire és Mallarmé között. Többet CLAUDE DAVIDNÁL: *Stefan George. Son oeuvre poétique*. Paris, 1952.

⁴² I. köt. „Über Stefan George, eine neue Kunst”, újranyomva „Die Sendung Stefan Georges”. Berlin, 1935. 69—70.

⁴³ *Stern des Bundes*, idézi DAVID 285; GUNDOLF: *George*. Berlin, 1920. 50—1.

allegória megkülönböztetésén alapul, és mindig a szimbólum jelenti a magasabb értéket.⁴⁴ A szimbolizmus fogalma mindazonáltal nem terjedt el Németországban, mint valamely meghatározott költői csoportra vonatkozó megnevezés, jöllehet Hofmannsthal pl. a *Das Gespräch über Gedichte* (1903) című munkájában a szimbólumot nyilvánította a költészetben egyedül szükséges elemnek.⁴⁵ Később Rimbaud-nak Georg Traklra való hatását lehet bizonyosan kimutatni, feltehetőleg nagyrésztben német fordítás alapján.⁴⁶ Ha azonban a XX. századi irodalomra vonatkozó német munkákat vizsgáljuk, úgy látjuk, hogy a szimbolizmus kifejezést ritkán használják. Ilyen elnevezésű részt találtam Willy Duwe *Die Dichtung des 20. Jahrhunderts* (1936) című munkájában, amely magában foglalja Hofmannsthalt, Dauthendeyt, Calét, Rilket és Georgét, míg E. H. Lüth *Literatur als Geschichte (Deutsche Dichtung von 1885 bis 1947)* című, 1947-ben kiadott munkája ugyanezeket a költőket az „Újromantika és impresszionizmus” c. fejezetben tárgyalja. Később mindazonáltal találunk egy „Parasymbolismus” című részt, amely Musillal és Borchhal foglalkozik. Hugo Friedrich *Struktur der modernen Lyrik* (1956) című munkájában elkerüli ezt a kifejezést, és azzal érvel, hogy a modernista stílusok, mint a dadaizmus, szürrealizmus, futurizmus, expresszionizmus, unanimitizmus, hermetizmus stb. gyors egymásutánja optikai csalódást kelt, amely elrejtje a Mallarmé, Valéry, Guillén, Ungaretti és Eliot közötti közvetlen folyamatosság tényét.⁴⁷ A könyv végén található kis antológia hozzáadja ezekhez a költőkhöz St. John-Perse, Jiménez, García Lorca, Alberti és Montale nevét. Friedrich felsorolása véleményem szerint magában foglalja a fő szimbolista költők neveit, ám bár maga Friedrich kifogást emel az elnevezés ellen. Világos, hogy a német irodalomtudomány nem fogadta el ezt a kifejezést, jöllehet Wolfgang Kayser *Der europäische Symbolismus* (1953) című cikke széles kört magában foglaló fogalom mellett szállt síkra; bevette ide — a francia költők mellett — D’Annunziót, Yeatsot, Valéryt, Proustot, Virginia Woolfot és Faulkner.⁴⁸

A legerősebb költői szimbolista csoportot, amely magát így nevezte, Oroszországban találjuk. Ezt Párizssal abban az időben fennállott szoros kapcsolatok magyarazzák vagy talán a szimbólumoknak az orosz egyházban gyökerező nagy hagyománya, valamint ugyanez a közelmúlt egyes ortodox gondolkodóinál. Előfutárnak Vlagyimir Szolovjovot tekintették. Zinajda Vengerova 1892-ben rokonszenvező beszámolót írt a francia szimbolistákról a *Vesztnyik Evropü*⁴⁹ részére, míg a következő évben Max Nordau *Entartungja* váltott ki szenzációt, a legújabb francia költészetéről adott satirikus beszámolója miatt, amely sokkal később is visszhangzott még, pl. Tolsztoj *Mi a művészet?* (1898) című munkájában. Vezető szimbolista költőként

⁴⁴ Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin, 1914. 1—2. a szimbólum-allegória megkülönböztetésére; és Goethe (Berlin, 1916), 16. 28. Goethe munkáinak osztályozására.

⁴⁵ Prosa II. köt. 104.

⁴⁶ BÖSCHENSTEIN: l. 41. jegyzet, és HERBERT LINDENBERGER: Georg Trakl and Rimbaud, in *Comparative Literature*, 10 (1958), 21—35.; TRAKL K. L. Ammer (Karl Klammer álneve) 1907-ben publikált fordítását olvasta.

⁴⁷ Hamburg, 1956. 108.

⁴⁸ Bern, 1958. 287—304.

⁴⁹ IX. köt. (1882), 115—43. Újranyomva in: *Lityeraturnije Karakterisztiki*. (St. Petersburg. 1897.)

Brjusov tűnt fel; lefordította Maeterlinck *L'Intruse* (A hivatlan vendég) című művét, és már 1892-ben *Rimbaud nyomán* címmel írt verset.⁵⁰ 1894-ben két kis kötetet adott ki, amely saját maga és más költők munkáit tartalmazta, *Orosz szimbolisták* címen. Ugyanebben az évben Brjusov már a francia szimbolisták szellemében *Stéphane Mallarmé nyomán* címmel írt verseket, ámbar ezeket egészen 1935-ig nem adták ki; emellett megjelentette Verlaine *Romances sans paroles* című munkájának a fordítását.⁵¹ Brjusov később René Ghillel, Mallarmé tanítványával tartott fenn kapcsolatot, és tőle vette át a költészetben alkalmazott „hangszerelés” eszméjét, amely azután arra volt hivatott, hogy az orosz formalisták elméleteiben komoly szerepet játsszék.⁵² Időközben — 1893-ban — Dimitrij Merezkovszkij adott ki egy kiáltványt *A modern orosz irodalom hanyatlásának okai és új irányzatai* címmel, amely a szimbolizmus mellett szólt, jóllehet Merezkovszkij inkább a németekre, Goethére és a romantikusokra hivatkozott, mint a franciákra.⁵³ Merezkovszkij pamfletje előre vetíti az orosz szimbolista mozgalom szakadásának árnyékát. A fiatalabbak, mint például Blok és Vjacseszláv Ivanov, úgyszintén Bjelij, eltávolodtak Brjusovtól és Balmonttól. Blok egy korai naplójában (1901—2) elítélte Brjusovot, mint dekadens költőt, és annak párizsi szimbolizmusával a saját orosz szimbolizmusát állította szembe, amely Tjucsev, Fet, Polonszkij és Szolovjov költészetében gyökerezik.⁵⁴ Vjacseszláv Ivanov 1910-ben osztotta Blok nézetét. Véleménye szerint a francia befolyás „kamaszosan ésszerűtlen és valójában nem nagyon termékeny”, míg saját szimbolizmusa az orosz nacionalizmusra, valamint az általános misztikus hagyományra apellált.⁵⁵ Később Bjelij ezekhez még az okkultizmust, valamint Rudolf Steinert és „antropozófiáját” társította. Azoknak a költőknek a csoportja, akik „akmeistáknak” nevezték magukat, mint Gumiljov, Anna Ahmatova, Oszip Mandelstam, közvetlenül a szimbolizmusból nőtt ki.⁵⁶ A pusztán tény, hogy Innokentij Annenszkijt, a korai szimbolistát mesterüknek vallották, mutatja a szimbolizmussal való folyamatosságot, annak ellenére, hogy az okkult jelenségeket megvetették és lelkesedtek aziránt, amit klasszikus tisztaságnak gondoltak. A szimbolizmus uralkodik az orosz költészetben 1892 és 1914 között, amikor azután meghirdették a futurizmus jelszavát, az orosz formalisták pedig megátadták a költészet egész fogalmát, mint szóképek halmozását.

Ha a többi szláv államra tekintünk, meglep a visszahatások különbözősége. Lengyelországba korán eljutott a francia mozgalom híre, és a lengyel költészetre hatott is a francia szimbolista irány, azonban szívesebben hasz-

⁵⁰ Vö. G. DONCHIN: *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*. The Hague, 1958. 23.

⁵¹ Nyezdannüe sztihotvorenijja, Moszkva, 1935/426, 428.

⁵² Lettres de René Ghil. Paris, 1935. 13—16. 18—20. és GHIL: *Traité du verbe*. Paris, 1886.

⁵³ O principah upadka i o novüh tecsenyah szovremennoj russzkoj lityeraturi, Szt. Pétervár, 1893.

⁵⁴ „Junocseszki dnyevnyik Alekszandra Bloka” (1901—2), in: *Lityerturnoe Naszledstvo* 27—28 (1937), 302.

⁵⁵ „Zavety Simvolizma”, in: *Apollón* 8 (1901), 13. és in: *Borozdy i mezhi Moszkva*, 1916. 133.

⁵⁶ Jó megtárgyalása JURIJ STRIEDTER: *Transparenz und Verfremdung: Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne*. in: *Immanente Aesthetik: Aesthetische Reflexion*. Ed. WOLFGANG ISER. (München, 1966. 263—289.

nálták a „Mlada Polska” (Fiatal Lengyelország) kifejezést. Wilhelm Feldmann *Współczesna literatura polska* (1905) című munkájában a kortársi költészetet dekadensnek nevezi, Wyspianski (s ha valaki, ő valóban szimbolista volt) azonban abban a fejezetben szerepel, amelynek a címe: A romantika csúcsein.⁵⁷ Mindazok a lengyel irodalomtörténetek, amelyeket olvastam, „modernizmusról”, „dekadens irányzatról”, „idealizmusról”, és „újromantikáról” beszélnek, és időnként neveznek valamely költőt, mint például Miriamot (Zenon Przesmycki) szimbolistának, azonban úgy látszik, hogy sohasem használják ezt a fogalmat általános elnevezésként a lengyel irodalom valamely szakaszára.⁵⁸

A cseh irodalomban a helyzet inkább az oroszországihoz hasonlított: Březinát, Sovát és Hlaváčeket szimbolistának nevezték és a cseh szimbolista költők iskolájának vagy legalább csoportjának az eszméje szilárd gyökeret vert. A „moderna” kifejezés (valószínűleg az 1894-ben alapított *Moderní Revue* című folyóirat után) határozottan kapcsolódik a dekadens irányzathoz, a *fin de siècle*hez, az Arnošt Procházka által képviselt csoporthoz. Březinát, a himnikus, optimista, sőt kiliasztista költőt, nem lehet és nem lehetett egy csoportba sorolni velük. F. X. Šalda, a nagy kritikus, már 1891-ben a „szimbolisták iskolájáról” írt, Verlain-et, Villierst és Mallarmét nevezve mestereinek, tagadva azonban, hogy lett volna szimbolista iskola: dogmákkal, kódexekkel és kiáltványokkal.⁵⁹ Igen fontos, első *Szintetizmus az új művészetben* című cikke, ez a fejtegetés igen hasznos volt a csehek számára.⁶⁰

Az az egyenlőtlenség, amely megmutatkozott mind a francia mozgalom befolyásának a behatolásában, mind pedig — nagyon meglepően — fogalmunk elfogadásában, felveti azt a kérdést, hogy megmagyarázhatjuk-e ezeket a különbségeket okozati fogalmakkal. A tudományos magyarázatok mai korában eretnekségnek vagy elmaradottságnak tűnik, ha túlságosan sokat tulajdonítunk a véletlennek, véletlen kapcsolatoknak és személyes részrehajlásnak. Mi az oka annak, hogy a fogalom végtelenül sikeres volt Franciaországban, az Egyesült Államokban és Oroszországban, kevésbé Angliában és Spanyolországban és alig Olaszországban és Németországban? Németországban Goethe és Schelling óta megvolt még a jelképekről folytatott állandó vita hagyománya is; a francia mozgalom születése előtt Friedrich Theodor Vischer alaposan megvitatta a jelkép kérdését, és a fogalom mégsem nyert polgárjogot.⁶¹ Az ember gondolhat mindenféle magyarázatra: talán a költők szándékosan elhatározták, hogy távol tartják magukat a francia fejlődéstől, vagy pedig

⁵⁷ A III. kötetben: „Na wyznach romantyzmu”.

⁵⁸ Zenon Przesmycki esszé írt Maeterlinckről 1891-ben a *Świat*-ban. L. még: HENRYK MARKIEWICZ: *Młoda Polska i izmy a „Z problemów literatury polskiej XX wieku.”* I. kötetben. Warszawa, 1965. 7—51. különösen 15. TEOFIL WOJENSKI: *Historia neoromantyzmu w Polsce*; JULIAN KRZYŻANOWSKI: *Neoromantyzm Polski, 1890—1918.* Wrocław—Warszawa, 1963. fejezete: „Drama naturalistycznosymboliczny” 182.

⁵⁹ O škole symbolistů. in: *Kritické prójevy.* Praha, 1947, I. köt. 185—6. Eredetileg a *Literární listy* 13 (1891) ben, 46—8, 65—6. 85—6. L. J. PISTORIUS: *Bibliografie díla F. X. Šaldy.* Prága, 1948. 79.

⁶⁰ „Synthetism v novem umění”, eredetileg in: *Literární listy* (1891—2). Rövid megtárgyalása az én munkámban: *Modern Czech Criticism and Literary Scholarship* in: *Essays on Czech Literature.* The Hague, 1963, 179—80.

⁶¹ *Das Symbol* (1887) in: *Altes und Neues, Neue Folge.* 1889.

elegendő volt a „Die Moderne” és „Neuromantik” elnevezések sikere. Sok magyarázat lehetséges, s a változó tényezők száma olyan nagy, hogy nem tudjuk ezeket az eltéréseket megokolni semmilyen rendszeres módon.

Ha végezetül — elég sokára — a központi kérdésre térünk rá, vagyis arra, hogy mi a fogalom pontos tartalma, nyilvánvalóan megkülönböztetést kell tennünk a terjedelmét meghatározó négy koncentrikus kör között. A legszűkebb értelemben a „szimbolizmus” arra a francia csoportra vonatkozik, amelynek a tagjai így nevezték magukat 1886-ban. Ennek a csoportnak az elmélete meglehetősen kezdetleges volt. Ezek a költők főleg azt kívánták a költészettől, hogy ne legyen szónokias, vagyis szakítani akartak Hugo és a parnasszisták hagyományával. Azt kívánták, hogy a szavak ne csupán megállapítsanak, hanem fel is idézzenek; a metaforákat, allegóriákat és szimbólumokat nem csupán díszítő elemként kívánták használni, hanem költeményeik szervező elveként is; azt kívánták, hogy verselésük legyen „zenei”, vagyis gyakorlatban meg kívánták szüntetni a francia alexandrinusok szónokias kadenciáit, egyes esetekben pedig teljesen szakítani akartak a rímmel. A szabad vers — amelynek a feltalálását rendszerint Gustave Kahnak szokták tulajdonítani — volt valószínűleg a legtartósabb eredmény, amely a stílus valamennyi forgandóságát túlélte. Maga Kahn 1894-ben a doktrínát egyszerűen úgy foglalta össze, mint ami „naturalizmus-ellenesség, prózaiság-ellenesség a költészetben, a szabadság utáni vágyakozás a művészeti törekvésekben, reakcióként a *parnasszisták* és a naturalisták parancsolgatása ellen.”⁶² Ez ma nagyon soványnak hangzik; szabadulni a korlátozásoktól végül is nagyszámú művészeti mozgalom jelszava volt.

Helyesebb, ha a „szimbolizmusra” tágabb értelemben gondolunk, mint arra a széleskörű franciaországi mozgalomra, amely Nervaltól és Baudelaire-től Claudelig és Valéryig terjed. Újra áttekinthetjük az ismertetett elméleteket, és ekkor végtelen változatossággal állunk majd szemben. Jellemezhetjük a mozgalmat kézzelfoghatóbban is, és mondhatjuk például azt, hogy a szimbolista költészetben a kép válik „dologgá”. A lényeg és a közvetítés viszonya megfordul a metaforában. Hozzátehetjük ehhez, hogy a kifejezés különválik a helyzettől: az idő és a hely, a történelem és a társadalom háttérbe szorul. A belső világot, a *durée*-t a bergsoni értelemben, a rejtett dolog vagy személy képviseli, vagy gyakran csupán utalás történik rá, mint valamely dolagra. El lehetne mondani, hogy a nyelvtani állítmány válik alannya. Világos, hogy az ilyen költészetet könnyűszerrel lehet a világról alkotott okkult nézetekkel indokolni. Ez azonban nem szükséges, hanem jelentheti egyszerűen a hasonlóság, kapcsolatok szövése iránti vágyakozást, átalakulások retorikáját, amelyben minden mindent visszatükröz. Ebből következik a színesztézia nagy szerepe, amely — jóllehet lélektani tényekben gyökeredzik és megtalálható a költészet egész története folyamán — abban az időben pusztán stilisztikai eszközzé vált, olyan modorossággá, amelyet könnyen utánoztak és adtak tovább.⁶³ Ezt a jellemzést alaposan ki lehetett dolgozni, ha szem előtt tart-

⁶² DÉCAUDIN: i. m. 15. a La Société nouvelle 1894 áprilisi számából. „Anti-naturalisme, anti-prosaïsme de la poésie, recherche de la liberté dans les efforts dans l’art, en réaction contre l’enrégimentation parnassienne ou naturaliste.”

⁶³ L. ALBERT WELLEK számos cikkét pl.: Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte, in: Zeitschrift für Aesthetik 23 (1929). 14–32, Das Doppelempfinden im 18. Jahrhundert, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Geistesgeschichte und Literaturwissenschaft, N° 14. (1936), 75–102.

jük, hogy a stílus és a világnézet együtt halad egymással, és csupán együttesen határozhatja meg valamely korszak, sőt még egyetlen költő jellegét is.

Végezetül hadd kíséreljem meg bemutatni, hogy mennyire különböző, sőt összeférhetetlen volt két olyan egymáshoz közelálló költő, mint Baudelaire és Mallarmé elmélete. Baudelaire esztétikája főleg „romantikus”; nem az érzelgősség, természetimádat és az én felmagasztalása értelmében, amely központi jellegű a francia romantikában, hanem inkább az alkotó képzelet, az átalakulások retorikája és az egyetemes analógia angol és német hagyományára szerint. Ámbár Baudelaire esztétikájában járulékos szálak is megtalálhatók, költészete csúcsein megragadja a képzelet, az „alkotó képzelet” szerepét, ahogyan nevezi egy végső fokon Coleridge-től eredő kifejezéssel.⁶⁴ Ez metafizikai jelentést ad, „pozitív kapcsolatot a végtelennel”.⁶⁵ A művészet egy másik kozmosz, amely átalakítja, és ebből kifolyólag humanizálja a természetet. A művész alkotásával megszünteti az alany és a tárgy, az ember és a természet közötti szakadékot. A művészetnek az a rendeltetése, hogy „szuggesztív varázslatot teremtsen, amely egyugyanazon időben tartalmazza a tárgyat és az alanyt, a külső világot és magát a művészt”.⁶⁶

Mallarmé néhány felületi hasonlóság és a Poe-hoz és Wagnerhez való közös kapcsolódás ellenére ennek majdnem az ellenkezőjét mondja. Mallarmé volt az első költő, aki gyökeresen elégedetlen volt a közlés rendes nyelvezetével; megkísérelte, hogy a költészet részére teljesen különálló nyelvezetet teremtsen, sokkal következetesebben, mint a „költői dikció” korábbi művelői, mint például a „trobar elus” gyakorlói vagy Góngora vagy pedig Mallarmé kortársa, Gerard Manley Hopkins. A nyelv átalakítására irányuló törekvése kétségtelenül negatív volt: a társadalom, a természet és magának a költő személyének kizárása. Más értelemben azonban pozitív is volt: a nyelvnek ismét „reálissá” kellett válnia, újból varázslatosnak kellett lennie, a szavaknak dolgokká kellett válniuk. Úgy hiszem azonban, hogy ez még nem elegendő ok arra, hogy Mallarmét misztikusnak nevezzük. Az a személytelenség sem misztikus, amelyet megkíván. A személytelenség sokkal inkább tárgyilagosság, igazság. A művészet az eszmény felé törekszik, amely végső soron kifejezhetetlen, mivel olyan elvont és általános, hogy híjával van mindennemű megfogható vonásnak. A „virág” fogalma költőinek tűnik előtte, mivel az „egyedülit, minden csokor nélkül” juttatja eszébe.⁶⁷ Ily módon a művészet csupán utalhat és sugalmazhat, nem pedig átalakíthat, amint Baudelairenél tennie kellene. A „szimbólum” csupán ennek a hatásnak az elérésére szolgáló eszköz. Mallarmé úgynevezett „negatív” esztétikájában ily módon semmi homályos sincsen. Lélektani alapja a természetlenség, cselekvőképtelenség és a végső csend érzése volt. Olyan költő volt, aki a tökéletességre törekedett, olyant kívánt megvalósítani, ami lehetetlen volt, azt a könyvet akarta megírni, amely minden könyv végét jelentette volna. „A világon minden, ami létezik azért van, hogy beleférjen egy könyvbe.”⁶⁸ Mint sok más költő, előtte, Mallarmé is az

⁶⁴ Constructive imagination: angolul in: CATHERINE CROWE: *The Night Side of Nature*, in: *Curiosités esthétiques* Ed. CONARD. Paris, 1923, 279.

⁶⁵ Uo. 275. „Elle est positivement apparentée avec l’infini.”

⁶⁶ *L’Art romantique*. Ed. CONARD. Paris, 1925. 119. „C’est créer une magie suggestive contenant à la fois l’object et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui-même.”

⁶⁷ *Oeuvres complètes*. Paris, 1949. 368.: „une fleur . . . l’absente de tous boquets.”

⁶⁸ Uo. 378. „Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.”

univerzum misztériumát kívánja kifejezni, úgy érzi azonban, hogy ez a misztérium nem csupán megoldhatatlan és határtalanul sötét, hanem emellett tartalmatlan, üres, csendes is, maga a Semmi. Nincs szükség arra, hogy ennek magyarázata végett a buddhizmusra, Hegelre, Schopenhauerre vagy Wagnerre hivatkozzunk.⁶⁹ Elegendő ehhez a XIX. századi pesszimizmus légköre és az esztétikában meglevő általános újplatonista hagyomány. A művészet az abszolútum felé törekszik, azonban felhagy minden reménnyel, hogy valaha is elérje. A világ lényege a Semmi, a költő pedig csupán erről a Semmiről szólhat. A művészet az egyedüli, amely fennmarad az univerzumban. Az ember legfőbb hivatása az, hogy művész, költő legyen, aki megmenthet valamit, amikor az idő már mindent elsöpört. A mű — illetve Mallarmé kifejezésével a könyv — függ az Űr, az Isten nélküli Semmi felett. A költészet határozottan el van vágyva a megfogható valóságtól, a költő személyiségének a kifejezésétől, bármilyen retorikától vagy érzelemtől, és csupán olyan jellé válik, amely semmit sem jelent.⁷⁰ Baudelaire-nél ellenben a költészet átalakítja a természetet, virágokat varázsol elő a gonoszból, új mítoszt teremt, helyreállítja az összhangot ember és természet között.

Ha azonban megvizsgáljuk e korszak szimbolistáinak a tényleges veresését, nem elégedhetünk meg olyan képletekkel, amelyek akár az alkotó képzeletre, a sugallatra, akár pedig a tiszta vagy abszolút költészetre vonatkoznak.

Az absztrakció harmadik, szélesebb körében a fogalmat az egész korszakra alkalmazhatjuk, nemzetközi szinten. Minden ilyen fogalom önkényes, azonban a szimbolizmus megvédhető azzal, hogy a kor elképzeléseiben gyökerezik, jelentésében világos, ezenfelül határozottan elhatárolja a korszakot az őt megelőző realizmustól vagy naturalizmustól. A romantikától való különbséget kevésbé határozottan lehet sejtetni. Nyilvánvaló a folyamatoság a romantikával és különösképpen a német romantikával, még Franciaországban is, amint Werner Vordtriede nemrégiben újból alátámasztotta ezt *Novalis und die französischen Symbolisten* (1963) című munkájában.⁷¹ A franciáknak a német romantikusokkal való közvetlen kapcsolata későbbi keletű, és jelentőségét nem szabad túlbecsülni. Úgy tűnik, hogy Jean Thorel *Les Romantiques allemands et les symbolistes français* c. műve az első munka, amelyet rámutatott erre az összefüggésre.⁷² Maeterlinck Novalisról írt cikke (1894), valamint 1896-os kis antológiája már a mozgalom végén jelent meg.⁷³ Wagner természetesen közvetített a szimbolisták és a német mitológia között, jóllehet Mallarmé magatartása, amelyet a zenével szemben a csodálat jellemezett,

⁶⁹ JACQUES SCHERER: *L'Expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*. Paris, 1947. 155. bizonyítékokat gyűjt Mallarménak Platónnal és az okkultizmussal való kapcsolatára. Mallarmé tagadta, hogy ismerte volna a buddhizmust: *Propos sur la poésie*. Ed. H. MENDER. (Monaco, 1946) 59.; HASYE COOPERMAN: *The Aesthetic of Stéphane Mallarmé*. (New York, 1933) szerint nagy hatással volt Wagnerre. Hegeli vonatkozások egyetlen bizonyítéka Villiers d'Isle-Adam egy levele Mallarméhoz, melyet HENRI MONDOR idéz: *Vie de Mallarmé*. Paris, 1941. 222.: „Quant à Hegel, je suis vraiment bien heureux que vous ayez accordé quelque attention à ce miraculeux génie.”

⁷⁰ L. GUY DEFEL: *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*. Paris, 1951.

⁷¹ Stuttgart, 1963.

⁷² *Entretiens politiques et littéraires*, 1891. szeptember.

⁷³ *Nouvelle Revue*, 1894. és *Les Disciples à Saïsi suivi de Fragments*. Bruxelles, 1895. A Novalisról szóló cikk: *Le Trésor des humbles*.

Wagnerrel kapcsolatban gúnyos árnyalatot kapott.⁷⁴ A század elején Heine — egy *romantique defroqué*, ahogyan saját magát nevezte — játszotta a közvetítő szerepét; véleményem szerint ez szükségtelen hangsúlyt kap Kurt Weinberg *Henri Heine: héraut du symbolisme français* című tanulmányában.⁷⁵ Ne felejtjük el, hogy E. T. A. Hoffmann-t sűrűn fordították le franciára, és művei adhatták az okkult motívumokat, a zene transzcendens felfogását, valamint a színesztézia elméletét és gyakorlatát.

Valószínűleg ennél is fontosabbak voltak az angol írókon keresztül érvényesülő közvetett kapcsolatok: ide tartozik Carlyle-nak a szimbolizmusról írott fejezete a *Sartor Resartus*-ban, Novalisról írott tanulmánya; Coleridge, akitől egy másik közvetítőn, Mrs. Crowe-on keresztül vette Baudelaire az alkotó képzeletre vonatkozó meghatározását, végezetül pedig Emerson, akit Edgar Quinet fordított le.⁷⁶

A XIX. század elejének francia gondolkodói szintén ismerték a szimbolizmus elméletét legalábbis a világ valamennyi vallására vonatkoztatott tág alkalmazásában, amelyet Creuzer végzett el; *Symbolik* című munkáját 1825-ben fordították le franciára.⁷⁷ Pierre Leroux használta a „szimbolikus költészet” fogalmát, kiváltképpen a harmincas évek elején.⁷⁸ Itt volt azután Edgar Allan Poe, aki merített Coleridge-ból és A. W. Schlegelből, és úgy látszott, olyan közeli előfutára Baudelaire nézeteinek, hogy Baudelaire maga úgy idézte, mintha saját maga lett volna Poe, néha teljesen elhagyva az idézőjeleket is.⁷⁹

Poe-nak a franciákra való óriási hatása mutatja mindazonáltal legvilágosabban a romantika és a szimbolizmus közötti különbséget. Poe távol van attól, hogy annak a romantikus világnézetnek vagy romantikus esztétikának legyen a képviselője, amely szerint a képzeletet úgy képzelik el, mint amely átalakítja a természetet. Helyesen írták le Poe-t úgy, mint aki „angyal egy gépben”: egyesül benne a hit a technikában, sőt a technológiában, a bizalmatlanság az ihlettel szemben, a racionalista XVIII. századi gondolkodás valamilyen homályos, okkult hittel a „mennyei” szépségben.⁸⁰ Az ihlettel szembeni bizalmatlanság, a természettel szemben érzett ellenséges felfogás az a döntő pont, amely elválasztja a szimbolizmust a romantikától. Egyaránt osztozik ebben Baudelaire, Mallarmé, Valéry; Rilke ellenben, aki cselekvési módjaiban és nézeteiben számos esetben szimbolista, erősen romantikusnak tűnik az ihlet pillanataira való támaszkodásában. Ez az oka annak, hogy Hugo Friedrich kizárja a korszerű költészetéről írott könyvéből, sőt egy éles passzusban egyenesen becsmérli.⁸¹ Ezért van, hogy nem sikerülhet az a kísérlet, hogy Mallarmét Novalis szellemi leszármazottjának tegyék meg,

⁷⁴ Vö. RICHARD WAGNER: *Rêverie d'un poète français* (1885.) a *Pléiade*-ban 541—5.

⁷⁵ New Haven, 1954.

⁷⁶ A. C. LEHMANN: *The Symbolist Aesthetic in France, 1885—1895*. Oxford, 1950. Gondolatébresztő a kötet.

⁷⁷ FRIEDRICH CREUZER: *Symbolik und Mythologie der alten Völker*. (1810.) *Religion de l'antiquité considérée dans leurs formes symbolistes* címen jelent meg 1825-ben Guigniaut fordításában.

⁷⁸ *Du style symboliste* in: *Le Globe*, 1829. március 29. és április 8. és a cikksorozat a *Revue Encyclopédique*-ben (1831) L. az én „*History of Modern Criticism*” c. munkám III. köt. 27—28. lapját. (New Haven, 1965)

⁷⁹ Gautier Baudelaire-ről írt esszéjében megismétli a „*The Poetic Principle*”-t. L. még MARCEL FRANÇON: *Poe et Baudelaire*, in: *PMLA* 60. (1945), 841—59.

⁸⁰ L. a megfelelő fejezetet az én *History of Modern Criticism* c. művemben (1965) III. köt. 152—63.

⁸¹ *Struktur der modernen Lyrik*, i. m. 116.

amint ezt Vordtriede megkísérelte. Meglehet, hogy Mallarmé a transzcendensre törekszik, ez azonban üres transzcendens lét, míg Novalis elragadtatva imádja a misztikus univerzum egységét. Röviden szólva, a romantikusok Rousseau követői voltak, a szimbolisták pedig, kezdve Baudelaire-rel, az ember bukásában hisznek, vagy pedig, ha nem a vallási kifejezésmódot használják, tudják, hogy az ember létének korlátai vannak, és — Novalis hitével ellentétben — nem a természet megváltója. A romantikus kor végét világosan jelöli a pozitívizmus és a tudományosság győzelme, amelyek hamar vezetnek azután a kiábrándultsághoz és a pesszimizmushoz. A legtöbb szimbolista nem volt keresztény, sőt, egyenesen ateista volt, még akkor is, ha új vallást próbáltak találni az okkultizmusban, vagy pedig keleti vallásokkal kacérokodtak. Pesszimizisták voltak, akiknek nem volt szükségük Schopenhauer és Eduard von Hartmann olvasására — mint ezt Laforgue tette — ahhoz, hogy megadják magukat a dekadencia, a *fin de siècle*, a *Götterdämmerung* hangulatának, vagy pedig Isten halála gondolatának, amelynek Nietzsche volt a prófétája.⁸²

A szimbolizmus világosan elvált az 1914 utáni új avantgardista mozgalmaktól is, így a futurizmustól, a kubizmustól, a szürrealizmustól, az expreszszionizmustól stb. A nyelvben való hit teljesen összeomlott, míg a nyelv Mallarménál és Valérynél megtartja megismerő, sőt varázslatos hatalmát; Valéry versgyűjteménye joggal kapta a *Charmes* címet. Orfeusz a költő mitológiai hőse, aki elbűvöli az állatokat, a fákat, sőt a köveket is. Az újabb művészetben eltűnik az analógia: Kafkánál már semmi sincs belőle. A szimbolizmus utáni művészet inkább absztrakt és allegorikus, semmint szimbolikus. A szürrealizmusban a kép mögött semmi sincs; többnyire az egyén tudatalattijából fakad.

Adva van végezetül a legnagyobb fokú absztrakció, a legszélesebb kör, a „szimbolizmus” használata minden kor minden irodalmában. Ebben az esetben azonban a történelmi rögzítő elemeitől elszakadt fogalom híjával van a megfogható tartalomnak, és csupán egy, minden művészetben majdnem egyetemes jelenség elnevezése marad.

Ezeknek az észrevételeknek oda kell vezetniük, ami csupán ajánlás lehet, nevezetesen fogalmunk harmadik értelmének a használatához, ahhoz, hogy az európai irodalom durván 1885 és 1914 közötti szakaszát „szimbolizmus”-nak nevezzük, hogy ezt olyan nemzetközi mozgalomnak tekintsük, amely eredetileg Franciaországból sugárzott ki, azonban másutt is nagy írókat és költőket adott: Nagy-Britanniában Yeatsot és Eliotot, az Egyesült Államokban Wallace Stevenst és Hart Crane-t, Németországban Georgét, Rilket és Hofmannsthalt, Oroszországban Blokot, Ivanovot és Bjelijt, Spanyolországban és Dél-Amerikában Dariót, Machadót és Guillént. Ha kiterjesztjük a szimbolizmus jelentését a prózára is, amint ezt meg kell tennünk, világosan láthatjuk megjelenését a késői Henry Jamesben, Joyce-ban, a késői Thomas Mannban, Proustban, a korai Gide-ben, Faulknerban és D. H. Lawrence-ben, ha pedig hozzávesszük a drámát is, felismerjük Ibsen, Strindberg, Hauptmann és O'Neill késői szakaszában. Van kitűnő szimbolista kritika: esztétika Mallarménál és Valérynél, lazább meggyőződés Rémy de Gourmontnál, Eliotnál és Yeatsnél, emellett virágzó szimbolista értelmező iskola, különösképpen az Egyesült Államokban. A francia „új kritika” jelentős része őszintén szimbolista.

⁸² L. HANS ROBERT JAUSS ismertetését VORDTRIEDE *Novalis*-áról; in: *Romanische Forschungen* 77. (1965) 174—83.

Roland Barthes *Critique et vérité* (1966) című új pamfletje a szimbolista értelmezés teljes szabadsága mellett emel szót.

Nem szabad mindazonáltal elfelejtenünk a kezdeti figyelmeztetést. Valamely korszakról alkotott elképzelés sohasem merítheti ki annak az értelmét. Nem osztály jellegű elképzelésről van szó, amelynél az egyes művek kerülnek szóba. Szabályozó eszme ez, amely küzdelmet folytat a művészet megelőző és későbbi eszményeivel. A vizsgálat alá vett időszakban még nagy erővel élt tovább a múlt: Hauptmann *A takácsok* című drámáját ugyanabban az évben (1892-ben) adták elő, amelyben a *Die Blätter für die Kunst* megjelenése megindult; Blok ugyanabban az évben (1901-ben) írta *Versek a Szép Hölgyről* címen megjelent verseit, mint Gorkij *Éjjeli menedékhely* című drámáját. A küzdelem folyt ugyanazon szerző bensőjében, sőt, egyazon művészeti alkotáson belül is. Edmond Jaloux Joyce-ot „egyidőben realistának és szimbolistának” nevezte.⁸³ Ugyanez áll Proustra és Mannra. Az *Ulysses* úgy egyesíti a szimbolizmust és a naturalizmust nagy arányok és erős feszültségek szintézisévé, mint a kor egyetlen más könyve sem. Joyce Triesztben két angol íróról, és csak két angol íróról tartott előadásokat, és jellemző, hogy ez a két író Defoe és Blake volt.⁸⁴

Amint nő az egyetértés az európai irodalom fő korszakaira vonatkozóan, úgy kellene nőnie az egyetértésnek abban a tekintetben, hogy a most elfogadott öt korszakhoz hozzáadjuk a „szimbolizmus” elnevezésű korszakot. Ha azonban ettől eltérő elnevezés vinné is el a pálmát — jóllehet azok közül, amelyekre gondolhatok, egyik sem látszik megfelelőbbnek, még távolról sem — mindenkor el kellene ismernünk, hogy ez a fogalom betöltötte rendeltetését, mint a történetírás eszköze, ha elérte azt, hogy nem csupán egyes művekre és szerzőkre gondolunk, hanem iskolákra, irányzatokra és mozgalmakra, valamint ezek nemzetközi elterjedtségére. A szimbolizmus végül is olyan irodalmi fogalom, amely segítséget nyújt abban, hogy megtörjük az irodalomtörténet korszakokra osztásában a függőséget a politikai és a társadalomtörténettől (amint például a marxista irodalomtörténetekben használt „imperializmus” fogalom teljesen értelmetlen, ha annak a kornak a költészetére alkalmazzák). A szimbolizmus olyan fogalom — és itt azokat a szavakat idézem, amelyeket 1945-ben a barokkkal kapcsolatban használtam — „amely előkészít a szintézisre, elvonja értelmünket a megfigyelések és tények puszta felhalmozásától, és kikövezi az utat a jövő irodalomtörténetírása felé, amelyet majd szépművészeti diszciplínának tekinthetünk.”⁸⁵

⁸³ Idézi HARRY LEVIN: James Joyce. Norfolk, Conn., 1941. 19. „A la fois réaliste et symboliste”.

⁸⁴ RICHARD ELLMANN: James Joyce. New York, 1959. 329—30. Az 1912. évi előadásokat „Verismo ed idealismo nella letteratura inglese” címen említik.

⁸⁵ L. Concepts of Criticism e. munkámban (New Haven, 1963) 114.

A romantika mint nemzetközi mozgalom egysége

Fenomenológiai megközelítés¹

Engedjék meg, hogy egy kellemetlen példával kezdjem, hogy ezzel jellemezzem azt a módszert, amelyet alkalmazni fogok.

Közülünk sokan találkoztak már olyan emberekkel, akik előítéletek rabjai. Néha a másféle színű emberek, mint például a négerek ellen, néha kisebbségi csoportok, mint például a zsidók ellen, máskor az egyik nemzet előítélete ez egy másikkal szemben stb. Nos, egy olyan előítéletet tartalmazó megállapítást, mint hogy „a zsidók megbízhatatlanok”, két úton közelíthetünk meg. Vehetjük e megállapítást mint olyat, mint egy megállapítást, mint egy „eszmét”, és vitába szállhatunk vele. Kimutathatjuk statisztikákkal, tényekkel és ábrákkal, hogy a zsidók mint csoport éppolyan jók és éppolyan rosszak, mint bármely más kisebbségi vagy többségi csoport, és így tovább. De egy másik utat is választhatunk, és úgy tekinthetjük e megállapítást, mint a beszélő felfogásának kifejezését és mint ilyet leírhatjuk és tárgyalhatjuk. Ez esetben úgy tekinthetjük e megállapítást, mint egy lelkiállapot, egy magatartás kifejezését, amely, szükségtelen ezt mondani, ez esetben nagyon is kifogásolható.

Arra kérve önöket, hogy felejtsék el a példámmal kapcsolatos kellemetlen mellékszövegeket, az utóbb említett elv alapján szeretnék dolgozni, és semmit sem szeretnék a kultúr- vagy irodalomtörténet módszereivel bemutatni, sem az irodalomelmélet vagy az eszmetörténet és kritikátörténet módszerével. A romantikus mozgalomnak egy tisztán *pszichológiai* aspektusára szeretnék rávilágítani, és ezzel egy más szemszögből újra felvetni azt a problémát, amely a viták áradatából az utolsó száz év folyamán a komparatisták számára mint a központi probléma merült fel, vagyis hogy csak a különböző nemzeti romantikus mozgalmak léteznek-e, amelyek nagymértékben eltérnek egymástól országonként, és egyenesen különböző „romanticizmusok” léteznek-e (amint Lovejoy ezt felteszi) egyes országokon belül, vagy (másik részről) felteszik, hogy létezik egy európai romantikus mozgalom, amely alapján egységes, először is filozófiai-ideológiai szempontból — vagyis a lehető leg-

¹ Ez az előadás az Association Internationale de Littérature Comparée 1967-es Belgrádban tartott V. kongresszusán hangzott el. Nem változtattunk a szövegen, de hogy egy ilyen hatalmas tárgykört alaposabban megtárgyalhassunk, szükségesnek tartottuk, hogy kb. 900 szóval növeljük az előadott szöveget. E szöveg szorosan, bár nem minden tekintetben, összefügg egy tanulmányommal (amely hollandul jelent meg, de hamarosan angol fordításban is meg fog jelenni), amelynek címe: *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken. De fenomenologie van een geestesgesteldheid*. Groningen, 1966.

szélesebb értelemben, beleértve sokat abból, amit ma irodalomelméletnek nevezünk — és másodsorban, szorosan vett irodalmi értelemben.

Ezen aspektusok mindegyikére vonatkozólag fontos dolgokat mondott el René Wellek, különösen a *Comparative Literature*-ben megjelent két cikkében.² Azóta egyre inkább meg vagyok győződve arról, hogy lényegében, ha nem is minden részletében, ez a helyes felfogás és a kivezető út a bonyolult zűrzavarból és a vég nélküli vitákból. De — bár a háború vége óta sokat haladtak előre a viták, mindazonáltal semmiképpen sem fejeződtek be. Ezért az előbb említett két aspektushoz szeretnék egy harmadikat hozzávenni, amely véleményem szerint azt bizonyítja, hogy a nyugat-európai romantika valódi egységet alkot. A filozófiai-ideológiai és a szorosan vett irodalmi összetevőkön felül, amelyekről Wellek oly meggyőzően írt, szeretném ráirányítani figyelmüket a romantikus mozgalom egységére, amelyben talán legjobban kiemelkedik a *gondolati* elem.

A „gondolati” kifejezés itt a túlvilágiság felfogására vonatkozik, olyan eszmei állapotra, amelynek a legszembeszökőbb jellemzője természetfölöttisége és fizikántúliséga.

Még mielőtt bármi félreértés jönné létre, nyomatékosan hangsúlyozni kell, hogy ezek a kifejezések nem vonatkoznak olyan jól ismert vonásokra, mint a romantikus *Sehnsucht*, vagy a *vague des passions*, az álmokkal, tündérmesékkal, természetfölötti eseményekkel vagy sejtésekkel való foglalkozásra és így tovább. Van, aki Novalisra, Tieckre, Wackenroderre, Poe-ra, Nervalra, Chateaubriandra és másokra gondol. Ezek a kifejezések nem jelentik azt sem, hogy a romantikusok szabályszerűen mindnyájan kívül álltak az afféle realitásokon, mint a politikai vagy szociális tevékenységben való részvétel és hasonlók.

Ha ebben az összefüggésben olyan szavak fordulnak elő, mint „túlvilági”, „fizikántúli” vagy éppen „metafizikai”, ezzel az a szándékunk, hogy valami nagyon sajátos és . . . valami egészen *irodalmi* természetű dolgot jelöljünk meg, amivel megkockáztatjuk előrebecsíteni azt az elképzelésünket, hogy a nyugat-európai romantikusok nagy többsége természetfölötti és metafizikai kifejezéseket használ (akár filozófiai, akár vallási értelemben, akár mindkettőben), amikor először *irodalomról*, másodsor az *irodalom alkotói*-ről beszélnek. Ezen a módon mutatják be azt a hangulatot, azt a szellemi konstitúciót, amely itt vita tárgyát képezi, amelyből a romanticizmus alapvető pszichológiájának egy fajtáját vezethetjük le, és egyúttal egységének bizonyítékát „gondolati értelemben”.³

Ezen a ponton talán hasznos lenne néhány pillantást vetni arra a két táblázatra, amely e mű végén található. Ezek közül az első megmutat valamit az *irodalomról* — az új romantikus irodalomról —, a második pedig ennek az irodalomnak az *alkotói*ról, a romantikusokról. Ezek együtt nyújtják a vita hátralevő részének vázlatát, és egyúttal jelzik ezen írás néhány módszertani aspektusát. Amint látjuk, csak az elsőt kell majd tárgyalnom.

² The Concept of 'Romanticism' in Literary History. *Comparative Literature*, I. köt. 1949. 1—23. és 147—172.

³ Hogy itt az egyszerűség kedvéért „európai”-ról beszélek, bár ide sorolok két amerikai is, Poe-t és Emerson-t, ez csak, bizonyos értelemben, a megjelölése annak az egységnek, amelyről beszélek; semmiképpen sem valamiféle kulturális imperializmus megnyilvánulása.

Balról a négyszögekben néhány olyan általános megállapítás található, amelyek jellemzik az új irodalmat és az új írókat, ahogy őket a romantikusok látták; jobbról azoknak a nevei szerepelnek, akik ezeket a megállapításokat vagy ezekhez nagyon hasonlókat tettek. Itt én bizonyos fenomenológiai módszereket alkalmazok. Ezeket a megállapításokat, ezeket a gondolatokat minden további nélkül azokban a funkcióikban (vagy ha tetszik képességükben) mutatom be, amellyel a természetfölötti eszmeiséget ábrázolják és festik. Sehol sem alkalmazok értéktételeket, és sehol sem vitatok eszméket úgy, mint eszméket vagy elméleteket. Amint már mondtam, ez nem kritikátörténet, nem irodalomelmélet stb.; szándékaim tisztán pszichológiaiak. Minden esetben szó szerint értékelek, és azután összesítem az adatokat; a módszer fenomenológiai, és a *történeti* problémákhoz, mint „hatás”, „anticipáció”, „visszahatás” stb., valami olyat használok, ami Husserl fenomenológiájában az *Einklammerung*hoz hasonlít.

Az első négyszögben arról van szó, hogy az új irodalom az isteniség és örökkévalóság jegyében látható és tapasztalható, más szavakkal, természetfölötti és metafizikai terminusokban. Félreérthetetlen eltérést jelent ez a neoklasszikus korszak uralkodó hangulatától, nemcsak olyan országokban, amelyekben nagy és erőteljes a neoklasszikus hagyomány, mint pl. Franciaországban, hanem mindazokban az országokban, amelyekre e dolgozat kitér, Nagy-Britanniában, az Egyesült Államokban, Németországban, és hogy a nagyobb irodalmak adatait egy kisebb irodaloméival is összehasonlíthassuk, Hollandiában is. Ez a terminológia, amely részben teológiai, részben filozófiai, áthatotta az irodalmi életet (legalábbis tágabb értelemben) az egész romantikus korszak folyamán. A romantikus gondolkodásmód kisajátította ezeket a kifejezéseket; nyilvánvalóan *szüksége volt* ezekre, hogy pontosan kifejezze saját magát.

A holland *Bilderdijk* — hogy most a jobb oldalon szereplő nevekre térjünk — *Bilderdijk*, a sokoldalú költő, drámaíró, jogász és bizonyos mértékig nyelvész, teológus és filozófus, akinek sikerült a rendíthetetlen ortodox kálvinizmust összeegyeztetni egy merész és színes byronizmussal — ez a vezető holland romantikus sohasem szűnt meg hangsúlyozni és védeni azt a felfogást, hogy a költészet isteni és örök, és lényegében nem tartozik teljesen vagy legalábbis nem az ember földi létének valóságából emelkedik ki. Ez — és itt én most angolra fordítom, mint ahogy ugyanezt tettem minden holland mondással — ez (ti. a költészet) „egy égi származék”⁴, „az Isten műve”⁵ és „az ég ajándéka”⁶, amely pontosan ugyanaz a kifejezés, amit Joubert használt *Carnets*-iben: „Don du ciel” (az ég ajándéka)⁷. Franciaországban Lamartine felteszi a kérdést: „Qu’est-ce, en effet, que la poésie?” (Lényegében mi a költészet?) és így felel rá: „Comme tout ce qui est divin en nous, cela ne peut se définir par un mot ni par mille. C’est l’incarnation de ce que l’homme a de plus intime dans le coeur, et de plus divin dans la pensée.” (Mint minden, ami isteni bennünk, ez sem határozható meg egy szóval, sem ezerrel. Ez annak a megtestesülése, ami az ember szíve legbensejében van és gondolatai

⁴ De dichtwerken van Bilderdijk (Isaac Da Costa kiad.), Haarlem, 1857—1859. 15 kötetben. V. köt. 210. A továbbiakban: Dichtw.

⁵ i. m. VII. 202.

⁶ i. m. XII. 335.; vö. V. 360. és VII. 72.

⁷ Les carnets de Joseph Joubert (ANDRÉ BEAUNIER kiad.), Paris, 1838. 2 kötet, I. köt. 419. (1803. dec. 14.) A továbbiakban rövidítve: Carnets.

legistenibb szikráiban).⁸ És Németségben majdnem szó szerint ugyanezt mondja az idősebb Schlegel, amikor azt mondja a költészetről, „dass sie das geschickteste Organ sei um das Göttliche und Höchste im menschlichen Geist zu offenbaren” (hogy az a legügyesebb szerv arra, hogy az emberi szel-
 lemben levő istenit és legmagasabbat kinyilvánítsa).⁹ Itt az az érdekes, hogy Schlegel nem keresztény kifejezésekben beszél, mint Bilderdijk és Joubert, és mégis ő is ugyanezt mondja; ez érvényes Shelley-vel kapcsolatban is, aki hevesen elutasította a kereszténységet. Ő is lényegében ugyanezt gondolja ebben a vonatkozásban; részben filozófiai, részben vallásos kifejezéseket használ, de ugyanazt a szellemi magatartást mutatja, amikor *Defence of Poetry*-jában azt hirdeti, hogy a költő műve „redeems from decay the visitations of the divinity in man” (megmenti az enyészettől az istenségnek az emberben tett látogatásait),¹⁰ nem meglepő tehát, hogy a *Defence* befejező részében azt állítja, hogy a „költészet valóban valami isteni dolog”.

Ezt a magasztaló, vagy ha tetszik túlzott kifejezésmódot nem találjuk meg mindenütt az itt tárgyalt öt országban, de mindenütt megtalálhatjuk ugyanezt a felfogást, ugyanezt a szellemi magatartást, hogy a tapasztalati világon túlra helyezzék, az emberi horizontokon túlinak írjanak le valamit, ami olyannyira emberi, legalábbis a mi véleményünk szerint, mint a költészet.

„One Power alone makes a Poet”, mondja Blake, „Imagination, The Divine Vision” (Egyetlen erő teszi a költőt, a képzelet, az isteni látomás)¹¹. És egy kicsit kevésbé misztikus és kevésbé víziószerű szavakkal ezt a költői erőt Poe „divine faculty”-nek (isteni képességnek)¹² nevezi. Alfred de Vigny úgy hivatkozik a költészetre, mint „cette liqueur divine” (ez az isteni folyadék) és „ce fruit divin” (ez az isteni gyümölcs).¹³ Egy másik holland romantikus, Isaac Da Costa, „a művészet isteni birodalmáról”¹⁴ beszél, és Wackenroder¹⁵ és Tieck¹⁶ mindketten a „Göttlichkeit der Kunst”-ról (a művészet isteni voltáról) beszélnek. Ez egészen szó szerint Wackenroder szavaira vonatkozik, éppen ugyanabban a szövegben, ahol háláját fejezi ki az alkotónak: „Schöpfer, der uns diesen Satz anzuwenden Fähigkeit gab” (aki képessé tett bennünket arra, hogy ezt a mondatot kimondjuk), és Tieck ezt mondja a művészetről: „sie ist himmlischen Ursprungs” (égi eredetű)¹⁷. Az a költő, aki semmibe veszi

⁸ ALPHONSE DE LAMARTINE: Des destinées de la poésie, Méditations poétiques, Oeuvres complètes. Paris, 1860–1866. I. köt. 37.

⁹ A. W. SCHLEGEL: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Heilbronn, 1884. (J. Minor kiad. 3 kötetben a Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 17., 18., 19. köteteiben), II. köt. 12.

¹⁰ A Defence of Poetry in: Shelley's Literary and Philosophical Criticism (JOHN SHAWCROSS kiad.) London, 1909. 155. és 152.

¹¹ Poetry and Prose of William Blake (GEOFFREY KEYNES kiad.) London, 1956/4, 821. A továbbiakban rövidítve: Blake, Poetry-Prose.

¹² The Complete Works of Edgar Allan Poe (J. A. HARRISON kiad.) New York, 1902. 17 kötetben, XI. köt. 120. A továbbiakban: Works-Harrison.

¹³ Le journal d'un poète, Oeuvres complètes d'Alfred de Vigny (F. BALDENSFERGER kiad.) Paris, 1948. 2 kötetben, II. köt. 1191. és ugyanaz 1028. 1843. jan. 1835. nyara.

¹⁴ ISAAC DA COSTA: Komplete dichtwerken (J. P. Hasebroek kiad.), 2. kiadás, Leiden, 1870. 3 kötetben (a továbbiakban: Kompl. dichtw.) II. köt. 96.

¹⁵ WILHELM HEINRICH WACKENRODER: Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. Werke und Briefe (Friedrich von der Leyen kiad.) Jena, 1910. 2 kötetben, I. köt. 145.

¹⁶ Ein paar Worte über Billigkeit, Mässigkeit und Toleranz. in: WACKENRODER: Werke und Briefe. I. köt. 257.

¹⁷ I. m. I. köt. 211.

ezt a „Göttlichkeit”-et, Lenau szavai szerint „der feile Dichter” (a megvásárolható költő).¹⁸ Joubert és Bilderdijk „don du ciel”-jével rokon az „isteni adomány” kifejezés Da Costánál¹⁹ és egy másik holland költőnél, Van der Hoopnál, és még más romantikusoknál.

Amit isteninek, természetén túlinak stb. látnak, arról azt is feltételezik, hogy „örök”. Ismét a metafizika terminológiája ez, akár filozófiai, akár vallásos értelemben. Tieck egy tanulmányában, amelynek az a jelentőség-teljes címe, hogy: „*Die Ewigkeit der Kunst*”, ezt mondja: „ein vollendetes Kunstwerk trägt die Ewigkeit in sich selbst, die Zeit ist ein zu grober Stoff, als dass es aus ihr Nahrung und Leben ziehen könne” (egy tökéletes mestermű magában hordja az örökkévalóságot, az idő túl durva anyag ahhoz, hogy belőle táplálékot vagy életet vehetne magának).²¹ Novalis szerint: „die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit” (egy jó költemény végtelensége, az örökkévalóság).²² Vigny, néhány évvel később, azt mondja: „qu’il existe une chose belle est immortelle qui se nomme: *la littérature*” (hogy létezik egy szép és halhatatlan dolog, amit *irodalom*nak neveznek),²³ és ugyanígy tesz Bilderdijk is, aki azt gondolja, hogy a költészet „halhatatlan”²⁴ és így „örök, mint a Természet”, és azt mondja, hogy a költészet csak azokat a törvényeket tiszteli, amelyek a fizika és a metafizika területére egyaránt alkalmazhatók.²⁵ Van der Hoop csak a „szépség örök birodalmá”ról²⁶ tesz említést, Solger az *Erwin*ben így írja ezt le: „In diesem Gebiet aber wird, wie einst auf der dem Apollon heiligen Insel Delos, weder Geburt noch Tod geduldet, sondern die Wesen, welche die schaffende Phantasie darin hervorbringt, sind ohne Werden und Vergehen, zeitlos und ewig” (Ezen a vidéken, mint egykor az Apollónak szentelt Delos szigetén, nincs sem születés, sem halál, hanem az alkotó képzelet által létrehozott lények születés és elmúlás nélkül időtlenek és örökek).²⁷ Az irodalomra és a művészetre való utalások újra és újra ugyanolyan természetűek; Vigny *Journal*jában így emlékezik vissza: „Les oeuvres d’imagination ont . . . une éternelle vie” (a képzelet alkotásai örök életűek)²⁸, Friedrich Schlegel kifejti, hogy a művészet „eine ganz eigen-thümliche Thätigkeit des menschlichen Gemüths, welche durch ewige Grenzen von jeder andern geschieden ist” (az emberi szellemnek egészen sajátos tevékenysége, amelyet minden mástól örök határok választanak el)²⁹; Wackenroder e nemzedék alkotásairól beszél, amelyek „für die Ewigkeit aufbewahrt werden”

¹⁸ Lenaus Werke (Carl August von Bloedau kiad.) Berlin, etc. é. n. 2 kötetben. I. köt. 143.

¹⁹ De mensch en de dichter Willem Bilderdijk. Haarlem, 1859. 465.

²⁰ ADRIAAN VAN DER HOOP: *Lente en Herfst*. (kiad. F. H. Greb) Rotterdam, 1842. 197.

²¹ WACKENRODER: *Werke und Briefe*. I. köt. 272.

²² *Fragmente der letzten Jahre (1799–1800)*. *Schriften* (Paul Kluckhohn és Richard Samuel kiad.) 4 kötetben, Leipzig, 1928, III. köt. 349. A továbbiakban: *Schriften-Kluckhohn*.

²³ *Journal d’un poète. Oeuvres complètes*, II. köt. 1333. (1857. november)

²⁴ *Dichtw.* VII. 79.

²⁵ *Dichtw.* VII. 78.; I. még VIII. 128.

²⁶ *Lente en herfst*, 205.; vö. i. m. 67.

²⁷ K. W. F. SOLGER: *Erwin; Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (kiad. R. Kurtz) Berlin, 1907. 201.

²⁸ *Journal*, i. m. II. 1135. (1850. máj.)

²⁹ Friedrich Schlegel, *seine prosaische Jugendschriften* (kiad. J. Minor, a továbbiakban: *Jugendschriften-Minor*), 1906. 2 kötetben, I. köt. 119.

(megmaradnak az örökkévalóság számára)³⁶; William Blake úgy beszél a költészetéről, mint ami „perfect and eternal” (tökéletes és örök)³¹, Uhland „ewige Poesie”-ről (örök költészetéről)³², Carlyle — éppúgy mint Van der Hoop — „eternal Beauty”-ről (örök szépségről)³³, és „O éternité de l’art” (Oh, örök művészet)³⁴ egyike Victor Hugo ily természetű számos felkiáltásainak.

Meglehetősen részletesen tárgyaltam e pontot, és elláttam reá vonatkozó hivatkozásokkal, de ugyanezt nem tehetem majd a táblázatban felsorolt minden ponttal kapcsolatban. Érzem azonban, hogy többé-kevésbé taláalomra szedtem elő adatokat; ezeket könnyen lehetne szaporítani a többszörösére. Ráadásul szándékosan kerültem, hogy azokat a szerzőket idézzem, akik a legjobban beleillenek ebbe az összefüggésbe; mellőztem a legkézenfekvőbb eseteket, mint pl. Gérard de Nerval, Eichendorffot, Brentanót, Alberdingk Thijmot és Simonst Hollandiában, vagy a legkézenfekvőbbet az összes felemlíthető közül, Chateaubriandt. Más szerzőket több, bár nem minden pontnál kell idézni, pl. Nodiert vagy éppen Chéniert. Ezeket és a hasonló eseteket itt egyáltalán nem fogjuk említeni; ehelyett három írótt vettünk elő ebben az összefüggésben, akik szorosabban véve nem romantikusok, névszerint Joubert-t, Solgert és a hollandok közül Johannes Kinkert. Ha a romantikát mint nemzetközi irodalmi mozgalmat jellemezzük, feltétlenül felmerülnek olyan problémák, mint a „határvonal” problémája (vagyis meddig tart a romantika és mi az, ami már nem romantika), érdemesnek tűnik figyelembe venni néhány határesetet, mint ez a három ember, éppen azért, hogy lássuk, hogyan kapcsolódnak a túlvilágiság romantikus eszméjéhez irodalmi vonatkozásban.

Figyelembe véve, hogy az irodalomra (vagy a teremtő képzeletre) olyan kifejezéseket használnak, mint „la toute puissance” (a mindenhatóság) (Vigny³⁵), „mindenhatóság” (Bilderdijk³⁶), „celestial garment” (égi köntös) (Poe³⁷), „isteni hatalom” (Da Costa³⁸), „the faculty divine and immortal” (isteni és halhatatlan képesség) (Wordsworth³⁹), „the piety of the intellect” (az értelem áhitata) (Emerson⁴⁰), vagy ha Blake-nek azt a megállapítását olvassuk, hogy „Imagination is Eternity” (a képzelet örökkévalóság⁴¹) vagy Friedrich Schlegelét: „die Fantasie ist das Organ des Menschen für die Gottheit” (a képzelet az ember szerve az istenség számára)⁴² — ezeket és sok más hasonló

³⁰ Werke und Briefe, I. 81. vö. I. 65.

³¹ A Descriptive Catalogue, Blake, Poetry-Prose, 610.

³² Über das Romantische, in: Uhlands Werke (Ludwig Fränkel kiad.). Leipzig—Vienna, 1893. 2 kötetben, II. köt. 350.

³³ THOMAS CARLYLE: Works (kiad. H. D. Traill), 30 kötetben, XXVI. State of German Literature, London, 1897. 52.

³⁴ Oeuvres complètes de Victor Hugo (kiad. Paul Meurice, Gustave Simon és mások, „Édition de l’Imprimerie Nationale”). Paris, 1904—1952; William Shakespeare, Philosophie, II. 64.

³⁵ Le journal d’un poète, i. m. II. 904.

³⁶ Dichtw. XII. 188.

³⁷ Works-Harrison, XI. 120.

³⁸ Kompl. Dichtw. II. 102.

³⁹ „Essay Supplementary to Preface” (1815) in: Wordsworth’s Literary Criticism (kiad. N. C. Smith), London, 1905. 202. és „Preface to Lyrical Ballads” (1800) uo. 28.

⁴⁰ RALPH WALDO EMERSON: Poetry and Imagination, Works (A. C. Hearn kiad.). Edinburgh, é. n. (1907). 614.

⁴¹ „The Ghost of Abel”, Blake, Poetry-Prose 584.

⁴² Jugendschriften-Minor, II. 290.

jellegű gondolatot olvasva egyáltalán nem vagyunk meglepve, ha azt találjuk, hogy a romantikusok egyike-másika végül is elérkezik az irodalomnak, különösképpen pedig a költészetnek a vallással való *azonosításához*. Ezt a második négyyszögben jelezzük. Azokon a romantikusokon kívül, akiket kizártam mint túlságosan kézenfekvő eseteket, az itt tárgyalt írók között legalább tíz olyan van, akiknek a felfogása szerint a vallás és a költészet teljesen azonosak; a tizenegyedik (Alfred de Vigny) kétes eset. Az ő nézőpontjuk valóban figyelemre méltó, az alább tárgyalt szemléletmódnak egy legmesszebb ható, ha nem is szélsőséges következménye. Néhányukról el lehet mondani, hogy gondolkodásuknak ez a vonása jólismert. Például Von der Leyen Wackenroder „Grundanschauung”-ját a következő szavakban foglalja össze: „die tiefste Wirkung der Kunst ist die der Religion” (a művészet legmélyebb hatása a vallásos hatás)⁴³ és Fricke éppen Wackenroder „Kunstreligion”-járól⁴⁴ írt cikket — olyan felfogás ez, amelyet — közbevetőleg mondva — megtalálhatunk sok más németnél, még Hegelnél is. Ez nagymértékben jellemző a romantikus lelkivilágra. De másoknál nem kapott akkora figyelmet, mint amelyet megérdemelni látszik, különösen nemzetközi vonatkozásban. Ebben az összefüggésben különösen Blake-et, Bilderdijsket, Carlyle-t és Novalist kellene megemlíteni. Természetesen a vitát néhány utalásra kell, hogy korlátozzam. Ami Blake-et illeti, azt mondhatjuk, hogy az „Imagination is Eternity”-től igen nagy lépést kell megtenni a „Christianity is Art”-ig (a kereszténység művészet)⁴⁵, és hogy innen a „The Mocker of Art is the Mocker of Jesus” (aki a művészetet gúnyolja, az Jézust gúnyolja)⁴⁶ kijelentésig, úgy tűnik egyáltalán nincs áthidalás. Sok hasonló megállapítást lehet találni, különösen *Jeruzsálemében* és *Leveleiben*. A vallásnak és a költészetnek vagy a szépségnek az azonosítását megtalálhatjuk elszórva Bilderdijs műveiben, prózában és versben egyaránt. Carlyle-nál, egy Burns-ról írott tanulmányában, a költészet „is but another form of Wisdom, of Religion; is itself Wisdom and Religion” (a bölcsesség és a vallás egy másik formája; ő maga a bölcsesség és a vallás)⁴⁷, és Novalisnál a művész teremtő tevékenysége „ist zugleich Kundwerdung der hohen, einfachen, unverwickelten Welt — Gottes Wort” (egyúttal a magas, az egyenes, az egyszerű világ megnyilvánulása — Isten szava)⁴⁸.

Ez a teljes azonosítás bizonyára nem általános, de a jobb oldalon szereplő tizenegy név felsorolásával e tárgy távolról sincs kimerítve. Sok romantikusnál, valójában a nagyobb részükénél észrevehetünk valamit, amit én „részleges azonosítás”-nak neveztem — ez ugyan nem szerencsés meghatározás, elismerem, de nem tudtam jobbat találni. „Részleges azonosítás” itt azt jelenti, hogy a romantikus szellem olyan módon jut kifejezésre, hogy majdnem mindig csak *bizonyos pontokon* való azonosításban való hitet mutat, vagy olyan érzéseket, eszméket, gondolatokat mutat, amelyeket nem lehet elő-

⁴³ Friedrich von der Leyen, „Nachwort” in: WACKENRODER: Werke und Briefe, II. 255.

⁴⁴ GERHARD FRICKE: Bemerkungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroders Religion der Kunst in: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider, Tübingen, 1948. 345—371.

⁴⁵ The Laocoon Group, Blake: Poetry-Prose, 582.

⁴⁶ Egy William Hayley-hez írt levélben, 1805. dec. 11., i. m. 910. Vö. Jerusalem, IV. i. m. 536.

⁴⁷ Critical and Miscellaneous Essays, I. Works. 26, 314.

⁴⁸ Heinrich von Ofterdingen, Schriften-Kluckhohn. I. 235.

térbe hozni teljes vagy részleges azonosítás nélkül, mint alapvető, esetenként öntudatlan feltételezést. Az e tekintetben rendelkezésre álló adatok annyira szétágazók, hogy az idő nem enged többet, mint hogy a tárgyat néhány széles vonásában vázoljuk fel.

A bizonyos pontokon való azonosítás tipikus példáját abban a módban észlelhetjük, ahogy egyes romantikusok a költészethez és a művészethez mint vallásos gyakorlatokban (pl. imákban és böjtökben) való részvételhez való viszonyukat szemlélik; nyilvánvaló variációi e témának a költészet, a művészet vagy a szépség mint az imádás tárgyai (néha, de nem mindig, keresztény értelemben), és a költői inspiráció azonosítása a Szent Szellem vagy (nem-keresztények esetében) egy isteni és emberfölötti Szellem tevékenységével; más szavakkal, a költői inspiráció metafizikaivá válik jellegében. Ezeket a jelenségeket különösen a két Schlegelnél, Lamartine-nál, Hugónál, Vigny-nél, Blake-nél, Tiecknél, Wackenroder-nál, Bilderdijsknál, Van der Hoopnál, Da Costánál, Coleridge-nál, Poenál, Shelley-nél és Emersonnál fedezhetjük fel. Néhányan közülük éppen olyan helyzetekről beszélnek, amelyek vallásos elragadtatásra emlékeztetnek, amely saját tanúbizonyosságuknak megfelelően, költői létükkel vagy költővé válásukkal van kapcsolatban — a természetén túli világból kapott félig vallásos, félig költői hívással. A legmegkapóbb eseteket Lamartine-nál (*Cours familier de littérature* és *Correspondance*), Wordsworth-nél (*The Prelude*), Shelley-nél (*Hymn to Intellectual Beauty*), Blakenél (*Jerusalem*), Bilderdijsknél (*Poesy*) és Van der Hoopnál (Töredékek egy *Krisztus* c. befejezetlen költeményéből) találjuk.

E részt befejezve még csak egy esetére szeretnénk rámutatni ennek a részleges azonosításnak, bár több más fajtája is van. Sok romantikusnál a költészet *közvetít* ég és föld között, vagy — a lehető legszélesebb értelemben véve — a fizikai és a metafizikai, a befejezett és a végtelen, az anyag és a szellem stb. között. Nyilvánvaló, hogy ők ezen az úton átlépik a vallásos érzések és gondolkodás határait. Sok ezek közül filozófiai természetű; különösen az idealista gondolkodáshoz való viszonyát kell megjegyeznünk, amint ezt mindjárt látni is fogjuk. Novalisszal kezdve: „Durch die Poesie entsteht die höchste Sympathie und Koaktivität, die innigste *Gemeinschaft* des Endlichen und Unendlichen” (A költészet révén jön létre a legmagasabb fokú szimpátia és együttműködés, a véges és a végtelen legbensőbb közössége)⁴⁹ — tovább haladhatunk Wordsworth-höz:

*affections by communion raised
From earth to heaven from Human to divine;*

(érzelmek, melyeket bensőséges kapcsolat emel
A földről az ég, az emberitől az isteni felé);⁵⁰

innen Poe-hoz, aki úgy beszél a költőkről, mint „ministers to those exalted emotions which link us with the mysteries of Heaven” (közvetítők azokhoz a magas érzelmekhez, amelyek összekötnek bennünket az éggel)⁵¹, és ideiglenes befejezésül A. W. Schlegelhez, aki szerint a költészet „Deuterin, Dollmetscherin jener himmlischen Offenbarung” (annak az égi kinyilatkoztatásnak meg-

⁴⁹ Poesie, Schriften-Kluckhohn, II. 325.

⁵⁰ *The Prelude or Growth of a Poet's Mind*, XIV. könyv, 117—118. (Ernest de Selincourt kiad., 2. kiad. rev. by Helen Darbishire) Oxford, 1959.

⁵¹ Poe: *Work-Harrison*. VIII. 230.

fejtője, tolmácsolója)⁵², és Da Costához⁵³ meg Bilderdijkhez,⁵⁴ akik szerint a költészet összekötő kapocs a föld és az ég között.

A következő négyeszőg, a harmadik, azt jelzi, hogy a romantikusok egy jelentékeny része át van itatva attól az eszmétől, hogy a költészet természeténél fogva és (vagy) hatásában *mágikus* valami. Néhány évtizeddel Baudelaire előtt ez a gondolat már széltében elterjedt, és sokkal jobban, mint azt általában gondolják. Bár formális értelemben meglehetősen messze esik mind a vallástól, mind a filozófiától, a mágikus fogalma mégis mindig szorosan összefügg azokkal a tevékenységekkel, amelyek természetfölötti jellegűek; *benső* erőnek tekintik, amely eredetében érzékentúli, és amelynek hatalma van a *külső* erők és tárgyak fölött.

Novalis,⁵⁵ Wackenroder⁵⁶ és Jean Paul⁵⁷ összekapcsolja a mágikus eszméjét a *képzelet* teremtő tevékenységével: ők úgy tekintik a képzeletet, mint amelynek hatalma van az *anyagi* világ fölött. August Wilhelm Schlegel a mágikus tevékenységet összekapcsolja az ideális (és a szellemi) meglátásával a materiális dolgokban, más szóval, a végestől a végtelenig vezető vonallal, és ez egyfajta „szimbolista” eszme, amely Baudelaire-re emlékeztet bennünket⁵⁸. Fivére, Friedrich rokon eszméket táplál. A művészi tevékenység megmutatja azt, ami kívül van az érzékelhető világon és túl a természeti jelenségek világán, és ez mágikus úton jön létre.⁵⁹ *Gespräch über die Poesie*-jében úgy beszél a költészetéről, mint ami „der edelste Zweig der Magie” (a mágia legnemesebb ága).⁶⁰ Joubert,⁶¹ Nodier⁶² és Emerson⁶³ hasonló eszméket mutatnak; és Coleridge,⁶⁴ amikor a *képzeletet* mágikus hatalomnak fogja fel, Jean Paulra és Novalisra emlékeztet. Érdemes megjegyezni, hogy még egy olyan költő is, mint Keats, aki csaknem teljesen az angolszász empirista hagyományban gyökerezik, beszél a mágikus elemről a költészetben.⁶⁵

Hollandiában ezek az eszmék széltében el vannak terjedve, de a *mágikus* szó, legalább közvetlenül, nem kapcsolódik a költészetéhez.⁶⁶

⁵² Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. I. 263.

⁵³ Kompl. dichtw. II. 85.

⁵⁴ Briefwisseling van Mr. W. Bilderdijk met de hoogleraren en Mrs. M. en H. W. Tydeman gedurende de jaren 1807 tot 1831 (H. W. T. Tydeman kiad.) Sneek, 1866—1867. I. 71. Vö. Dichtw. VIII. 128.

⁵⁵ Das allgemeine Brouillon, Schriften-Kluckhohn, III. 146: „Magismus. Vereinigung beider, der Phantasie und Denkkraft.” Vö. i. m. II. 336. és I. 251.

⁵⁶ „Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik”. Werke und Briefe, I. 190.

⁵⁷ L. Über die natürliche Magie der Einbildungskraft, in: Jean Pauls Werke (Eduard Berend kiad.) 5 kötetben, Berlin, é. n. I. köt. 215—224.

⁵⁸ Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst, II. 62.

⁵⁹ Vö. Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806. (C. J. H. Windischmann kiad.) Bonn, 1837. II. 244.

⁶⁰ Jugendschriften-Minor. II. 357.; vö. i. m. 371.

⁶¹ Carnets. I. 319. (1802. febr. 23.)

⁶² Ballanche ismertetése az Antigonéről a Journal de l'Empire-ban, 1815. ápr. 4., új lenyomatban: Le débat romantique en France 1813—1840, Pamphlets, Manifestes, Polémiques de Presse (kiad. Edmond Egli és Pierre Martino) Paris, é. n. (1933). I. (1813—1816). 295.

⁶³ Poems, Works, 995.

⁶⁴ Biographia Literaria (J. Shawcross kiad.) London, 1958. II. 12.

⁶⁵ Endymion. I. 781—87.; uo. 695—701. Vö. The Fall of Hyperion, A Dream, Canto I. 1—11.

⁶⁶ Da Costa: Kompl. dichtw. I. 160.; I. 207. Bilderdijk: Dichtw. IX. 253.; vö. VII. 98. Van der Hoop: Gedichten. III. 40., III. 5.

A „fizikán túlról”, a „metafizikairól” eddig elsősorban, bár nem kizárólag, vallási értelemben beszéltem (ami természetesen távolról sem jelenti azt, hogy mindig keresztény értelemben). A következő fejezet elvisz bennünket a tulajdonképpeni filozófia területére, de azért, azt hiszem, ugyanazt a lelkiállapotot, ugyanazt a túlvilági magatartást fejezi ki. Mielőtt ebbe belekezdenénk, mégis engedjék meg nekem, hogy egy közbevető megjegyzést tegyek: Amint ez a két táblázatról leolvasható, én nem állítom azt, hogy minden romantikus egyformán vélekedik minden egyes felsorolt pontról, amint hogy az is látható, hogy előlegezem azt a gondolatot, hogy a költők vagy elméletírók mindegyike kapcsolódik e pontok bizonyos elegendő számához, amelyek jellemzik azt a lelkiállapotot, amelyet leírni törekszem, és amely, azt hiszem, a romantika mint irodalmi mozgalom pszichológiai egységét mutatja.

A romantikus korszak folyamán a metafizikai eszmék és magatartások filozófiai értelemben általában *idealisztikus*, ritkán metafizikus természetűek. Az idealizmust talán kissé népszerűen, de az én céloknak talán teljesen megfelelően, azt hiszem, úgy lehet jellemezni, mint az empirikus megfigyelés értékének elvetését (az észbeli képességek fölényét az érzéki képességek fölött) és mint általános megvetést minden olyan dolog iránt, ami tapasztalatilag megvalósítható — ezzel szemben feltétlen előnyben részesíti a „szellem birodalmát” (bármit is jelentsen ez) és azt a hitet, hogy az anyagi világot a szellemi határozza meg. Itt ismét észrevehetjük a kapcsolatot a vallásos gondolkodással.

Meg kell jegyeznünk itt, hogy bár a romantikusok jó részét komolyan érdekli a filozófia, mégis nagy többségük olyan eszmékkel foglalkozik, amelyek alapjukban idealisták. A vitás kérdés az, hogy ideák-e ezek valóban; lényegében, igen gyakran ez csak magatartás és érzés dolga, de természetesen éppen ez az, ami annyira jelentőssé válik ebben az összefüggésben. Egy pillanatra teljesen filozófiai nézőpontból nézve a dolgokat, a romantika a filozófiai gondolat sok formájának találkozási pontja. Előfordulnak benne spinozisztikus, platonikus és újplatonikus eszmék; benne van Kant kimagasló alakja; vannak benne kisebb materialista beütések; és megvannak benne, természetesen, Fichte, Schelling (és később Schopenhauer) stb. tisztán idealista filozófiai. És bár e filozófusok nem mindegyike idealista és az országok többségében (Hollandia, Franciaország, Anglia) a filozófia egyáltalán nem idealista, a romantika alapirányzata mégis idealisztikus.

Igen említésre méltó jelenségnek látszik és azt az egységet bizonyítja, amiről beszéltem, a következő: bármilyen különbözők is a különböző országokban az uralkodó filozófiai irányzatok, amikor a romantikusok többé vagy kevésbé filozófikusan beszélnek az *irodalmat* érintő dolgokról, mindig ugyanazt gondolják és érzik. Ez a konklúzió, úgy látszik, kevés teret enged olyan fogalom számára, mint *Zeitgeist*, és én valóban azt gondolom, hogy ezt a felfogást mellőzni kell az irodalomtörténetben és a kritikában.

Bárhogy is áll a dolog, rá fogok mutatni ezekre az *irodalmi* eszmékre, először felsorolva három fontosabb szempontot és azután bemutatva azt a bizonyíték-anyagot, amely úgy látszik, hogy felhasználható bőségesen. A romantikusoknak az irodalomhoz való viszonya három pontban foglalható össze:

1. ebben az anyagi („természeti”) létben, amely alacsony és megvetésre méltó, a költészet a szellemi elem — amely a szellemből veszi eredetét és amely a szellemre irányul;

2. a költészet (vagy a művészetek) az az eszköz, amelynek segítségével az ember megszabadulhat a földi realitásoktól és felemelkedhet az anyagi világ fölé;

3. ha az anyagi világ, az érzékek által felfogott világ csupán látható megnyilvánulása annak, ami a fizikai valóságon *túl* fekszik („túl” vagy „mögött”, itt a platóni értelemben vett „lényegekre” vagy ideákra kell gondolni), akkor az a költő vagy művész feladata, hogy a mélyére hatoljon annak, ami „a látszatok világán” túl vagy mögötte fekszik.

Ez eszmék és érzelmek kiindulópontja, úgy tűnik, a John Locke filozófiáját átható szellem elvetése. Nemcsak Angliában (mint ezt csaknem mindig állítják a romantikáról szóló angol és amerikai kiadványokban), hanem Franciaországban, Németországban, az Egyesült Államokban és Hollandiában is, a kritikusok kifejezetten elvetik azt a tipikus anti-idealista utat, ami Locke gondolkodását jellemzi. Joubert az, aki megtalálja a formulát annak a kifejezésére, amit ők mindnyájan éreznek, és amit ők mindnyájan ki is fejeznek, de amit egyikük sem fejez ki olyan élénken, mint ő: „Philosophie de Locke”, írja ő *Carnets*-jában 1817-ben, „ou l’art de se rendre l’esprit froid” (Locke filozófiája vagy a szellem hideggé tevésének művészete).⁶⁷

Sokaknak közülünk, és bizonyára azoknak, akik az angol romantikával behatóbban foglalkoznak, ismerősek Blake e heves szavai: „Mental things are alone real; what is call’d corporeal, nobody knows of its dwelling place; it is in fallacy, & its existence an imposture. Where is the existence out of mind or thought? Where is it but in the mind of a fool?” (Csak a gondolati dolgok valódiak; amit testinek hívunk, senki se tud semmit annak a lakóhelyéről; ez tévedés és ennek a létezése csalás. Hol van a lét az észen és a gondolon kívül? Hol lehet az máshol, mint egy bolond ember agyában?)⁶⁸. Ennek a megállapításnak, vagy inkább felkiáltásnak az az előnye, hogy világos és egyenesen erre a pontra vonatkozik. Én azonban ezeket a szavakat nem tartom teljesen jellemzőeknek a romantikus idealista érzelmre. Mint valamivel jellemzőbbet, előnyben részesítem Coleridge korai levelét Thomas Poole-hoz: „. . . from my early reading of Faery Tales, & Genii & & — my mind had been habituated to the vast — & I never regarded *my senses* in any way as the criteria of my belief. I regulated all my creeds by my conceptions not by my *sight* — even at that age.” (. . . a Tündérmesékből és a Szellemekből vett régi olvasmányaimból hozzászoktam a végtelenhez — és soha nem tekintettem úgy érzéseimet mint hitem bizonyítékait. Minden hitvallásomat elképzeléseim és nem a látásom irányították — már ebben a koromban is.)⁶⁹

Ha ezeket olvassuk, nehezen tudjuk elkerülni azt az érzést, hogy ezt a lelkiállapotot valami természetesnek, valami veleszületettnek tartják, és — értelemszerűen — valami magától értetődőnek, ami nem is lehet másként. És ha kisebb vagy nagyobb mértékben is — ez az, amit szeretnék bebizonyítani —, ez érvényes majdnem minden romantikusnál, akik ebben a tanulmányban szóba kerülnek. Bárhogy is áll a dolog, a romantikus egység problémájának nézőpontjából kell kiemelni azt, hogy éppen most hallottunk

⁶⁷ *Carnets*, II. 867. (1817. nov. 26.) Vö. más megállapításokat Locke-ról; pl. I. 264–65.

⁶⁸ „A Vision of the Last Judgement” in: *A Descriptive Catalogue*, Blake, Poetry-Prose, 651.

⁶⁹ *Collected Letters* (Earl Leslie Griggs kiad.) Oxford, 1956-tól (4 kötet jelent meg). I. köt. 354. 1797. okt. 16.

két angol romantikust, amint tisztán idealista nyelvet használtak, és hogy ez olyan időben történik, amelyről Wellek és Warren helyesen állapította meg: „English and Scottish philosophy were completely dominated by common sense philosophy and utilitarianism”. (Az angol és a skót filozófiát teljesen a józan ész filozófiája és az utilitarianizmus tartotta hatalmában.)⁷⁰

Ismét észrevehetjük a *Zeitgeist* teljes ellentétét: olyan egység ez, amely csak az irodalmat foglalja magában.

Számos példát lehet felhozni olyan romantikusokról, akiket hasonló szellem hat át, és itt elég, ha Coleridge-re hivatkozunk. „Az igazi lét”, mondja Bilderdijk, „anyagtalan,”⁷¹ „Das Echte, Wahrhafte ist nicht sensibel” (A tényleges, a valóságos nem érzékelhető),⁷² mondja Novalis; a földi valóság Blake-nél „dirt upon my feet” (sár a lábamon),⁷³ Shelleynél „motes of a sick eye” (porszemek egy beteg szemem),⁷⁴ Da Costánál „sötétség” és „por”⁷⁵. Coleridge megvetően beszél „(about) the subordinate nature of mere *matter*” (a pusztán *anyag* alárendelt természetéről),⁷⁶ és csaknem szószerint ugyanazt jelenti ki Novalis, amikor ezt mondja: „Alles Wirksame, Wirkliche, Sensibele ist schon subaltern” (Minden tényleges, valódi, érzékelhető már alacsonyrendű).⁷⁷ Bilderdijk a „látható semmiségről” beszél, amit „mi világnak nevezünk”, „arról az üres látszatról, ami csupán árnyéka a kifürkészhetetlen valódi létnek”,⁷⁸ Emerson azt mondja, hogy az anyag nem más, mint „a phenomenon, not a substance” (jelenség és nem lényeg);⁷⁹ Carlyle azt állítja, hogy „material world is . . . a shadow hung-out by Him (God) on the bosom of the void Infinite; nothing more” (az anyagi világ . . . egy árnyék, amelyet Ő (Isten) kiakasztott a Végtelen úr keblére; semmi több).⁸⁰ És Joubert e tárgyban tisztán idealista módon, theista-platónikus értelemben beszél akkor, amikor a „lényegeket” véve figyelembe ezt mondja: „Elles sont éternelles et éternellement existantes dans l'esprit de Dieu”. (Ezek — a lényegegek — örökök és örökkön létezők az Isten szellemében.)⁸¹

A tudás, amelyet sok romantikus is magának követel költészete révén, sem származhat a tapasztalati valóságból, sőt ha lehetséges, kapcsolatba sem kell hozni azzal. „Alle Sinnwahrnehmung ist aus der zweiten Hand”, (Minden érzéki tapasztalás másodkézből származik), mondja Novalis egy töredékében, amelynek ez a hatásos címe: „Von der *unsinnlichen* oder *unmittelbaren* Erkenntnis” (Az érzéknélküli vagy közvetlen megismerésről).⁸² Ez a bizalom abban, hogy ismeretekhez juthatunk, amelyek közvetlenek és jellegükben nem érzékiek, tulajdona mind Bilderdijknek, mind Da Costának, akik elvetik az ember

⁷⁰ RENÉ WELLEK és AUSTIN WARREN: *Theory of Literature*, New York, 1949. 119.

⁷¹ Dichtw. V. 119.

⁷² Freiburger Studien, Schriften-Kluckhohn, III. 39.

⁷³ A Descriptive Catalogue, Blake, Poetry-Prose. 651–652.

⁷⁴ Hellas, 769–85.; In: *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley* (Thomas Hutchinson kiad.) London, stb. 1925. 465–466.

⁷⁵ Kompl. dichtw. II. 45.

⁷⁶ *Collected Letters*, III. 484. (1814. ápr.)

⁷⁷ Freiburger Studien (1798/99), Schriften-Kluckhohn, III. 39.

⁷⁸ Dichtw. VII. 107.

⁷⁹ *Nature, Works*, 841–842.

⁸⁰ *Works*, V. 69.

⁸¹ *Carnets*, I. 242 (1800. márc. 21.)

⁸² *Schriften-Kluckhohn*. II. 340.

„csalóka érzékeit” (Da Costa)⁸³ és „káprázatát” (Bilderdijk),⁸⁴ és azt hiszik (Bilderdijk), hogy „egy magasabb és valóságosabb („lényegesebb”) ismeretet szerezhetünk máshonnan”, abból a birodalomból, amely „az észen túl” terül el.⁸⁵ Emersonnál a tudomány materialista és érzéki aspektusainak a felületeség és a gonosz a forrása. A tudomány „sensual” (érzékelő), mondja ő, „and therefore superficial” (és ezért felületes).⁸⁶ Amikor Carlyle azt követeli, hogy „(it is) the spiritual always that determines the material” (a szellemi az mindig, ami meghatározza az anyagit),⁸⁷ Wordsworth büszkén kijelenti, hogy

*The mind is lord and master — outward sense
The obedient servant of her will.*

(Az ész az úr és a mester — a külső érzék
Engedelmes szolgája akaratának)⁸⁸

Nehéz ellenállni, hogy további részletekre ne hivatkozzunk, de szeretnénk némi figyelmet szentelni ezen idealista irányzat néhány más aspektusának is. Általánosan ismert és ezért foglalkoznunk kell vele, hogy sok romantikus igen nagy ellenszenvet érez az iránt a világ iránt, amelyben él, földi léte iránt és az iránt, amit ők „limitations of the life in the flesh”-nek (az életnek a húsban való korlátozottsága) neveznek. Ebben az összefüggésben mindenesetre érdekes megjegyezni, hogy ez a magatartás is kifejeződik filozófiai-idealista terminusban. Hallottuk Coleridge-et a „tiszta anyag alárendelt természetéről” beszélni, és majdnem szó szerint ugyanazt jelentette ki Novalis, mondván: „Alles Wirksame, Wirkliche, Sensibele ist schon subaltern”. Blake az ember „szellemi életéről” (spiritual life) beszél, szembeállítva azzal a „gyenge árnyékkal, amelyet természeti életnek nevezünk” (that faint shadow called Natural Life),⁸⁹ ugyanúgy, mint Bilderdijk, aki az emberi testet mint „nem valóságosan létezőt”, hanem csak mint „árnyéket” és mint „fantomot”⁹⁰ jelöli meg. Ezek Plátón árnyékbarlangjára emlékeztető kifejezésekkel egy nem-való életről beszélnek egy nem-való világban. Míg Carlyle, amint láttuk, „egy árnyékról beszél, amely az üres Végtelenség keblére van kiakasztva”, Novalis az „Aussenwelt”-ről beszél, ami nem más, mint egy „Schattenwelt” (Árnyvilág)⁹¹, és arra törekednek, hogy az eszmékre összpontosítsanak, mivel — mint Emerson mondja, „... in their presence we feel that the outward circumstance is a dream and a shade” (jelenlétükben érezzük, hogy minden külső körülmény csak álom és árnyék).⁹² Hasonló gondolatokat fedezhetünk fel a régi idealista beállítottságú anyag-elmélettel kapcsolatban, mi szerint az anyag uralkodik az ember lelkén, amit olyan jól ismerünk a görög filozófiából. „The Natural Body” — mondja Blake, „is an Obstruction to the Soul or Spiritual Body”

⁸³ Kompl. dichtw. I. 207.

⁸⁴ Dichtw. V. 119.

⁸⁵ Van het menschlijk verstand, in: Verhandelingen, ziel-, zede-, en rechtsleer betreffende. Leyden, 1821. 168.

⁸⁶ The Poet, Works. 136.

⁸⁷ CARLYLE, Works, V. 155.

⁸⁸ Wordsworth, The Prelude, XII. 219—23. Mindamellett, ezt a költészetről szóló írását ezen a ponton súlyos nehézségek követték. L. pl. The Prelude, XII. 127—131.

⁸⁹ Letters, Blake, Poetry-Prose, 910.; William Hayley-hez, 1805. dec. 11.

⁹⁰ Dichtw. VII. 119. Vö. VII. 107.

⁹¹ Blütenstaub, Schriften-Kluckhohn. II. 17.

⁹² Nature, Works, 839.

(a természetes test akadály a lélek vagy a szellemi test számára).⁹³ „Emprisonnés dans notre corps . . . et notre âme a ses fenêtres” (Be vagyunk zárva testünkbe . . . és lelkünknek vannak ablakai)⁹⁴ — mondja Joubert és még egy tucat hasonló dolgot is mond. Keats is, aki legalábbis ebben a tekintetben kivételnek számít a romantikus természetfölöttiség hatalma alól, éppen ez a földközelen járó Keats panaszkodik a „prison of flesh and bone” (a hús és a csont börtöne) miatt, amely „curbs, and confines, and frets our spirit’s wings” (megfékezi, leköti és lekoptatja szellemünk szárnyait).⁹⁵ Bilderdijk „a halál áldásáról” beszél, amely „felszabadítja az ember bebörtönözött részét”⁹⁶, Da Costa a lélekre utal, mint ami „be van börtönözve az anyag sötétségébe”⁹⁷, és így magyarázza *La Flûte* c. költeményét: „Le corps n’est qu’un costume que revêt notre âme. Il est cause de l’inégalité des hommes entre eux, par les entraves qu’il met au développement de nos idées. Libre de ses entraves, l’âme est l’égale de ses soeurs du Ciel. Tel est le sens du Poème: *La Flûte*.” (A test csak egy ruha, amit lelkünk magára vesz. Ez okozza az emberek egymás közötti különbségét, azok által az akadályok által, amelyeket eszméink fejlődésének útjába állít. Ha megszabadul ezektől az akadályoktól a lélek, egyenlővé válik égi testvéreivel. Ez a *La Flûte* c. költemény értelme).⁹⁸

Bár nem lehetne bizonyítani, nagy része annak, amire éppen most hivatkoztam, az irodalommal foglalkozó szövegekből való. Mégis fel fogok hozni néhány kiegészítő példát, amelyek semmi másra nem vonatkoznak, mint irodalmi anyagra, és amelyek ugyanezt az érzelmet fejezik ki. Olyan irodalom-elmélet ez, amelyben mindenféle idealista érzések és magatartások uralkodnak.

Hallván, hogy Wordsworth az „outward sense”-et (külső érzék) „as obedient servant” (mint engedelmes szolgálóját) jelöli meg a léleknek, megjegyezhetné valaki, hogy Bilderdijknél ez a helyzet még alantasabb, mint a „szolgáló” helyzete; a költő, mondja ő, úgy használja az érzékeit, „mint rab-szolgáját”.⁹⁹ A költő, ők így érzik, „magasabb dolgokra” született; ő az, aki, Joubert szerint, „. . . nous fait voir l’univers tel qu’il est dans la pensée de Dieu même” (. . . olyannak mutatja meg nekünk a világmindenséget, amilyen az magában az Isten gondolatában.)¹⁰⁰ Ez ismét idealizmus theista-platónista értelemben, amint ezt gyakran ki is fejezi Bilderdijk és Blake, és alkalmankint Da Costa, Poe, Hugo és Carlyle is. Különböző úton, a szellem és anyag közötti ellentmondás, amely néhány idealista filozófusnál uralkodik, még az irodalom elméletébe is bekerült Hugo révén (bár ez a részlet egy 1821 előtti korai levélben fordul elő): „La poésie est dans les idées, les idées viennent de l’âme. Les vers ne sont qu’un vêtement élégant sur un beau corps.” (A költészet az eszmékben van. A versek csak elegáns ruhául szolgálnak egy szép testen.)¹⁰¹ Érdekes összehasonlítani ezeket a szavakat Joubert szavaival: „. . . rien ne

⁹³ „Marginalia” (Annotations to Berkeley’s „Siris”) Blake, Poetry-Prose, 820.

⁹⁴ Carnets. I. 144.

⁹⁵ Endymion, IV. 20–22 in: The Poetical Works of John Keats (H. Buxton Forman kiad.) London, Edinburgh stb. 1915. 140–141.

⁹⁶ Dichtw. VII. 109.

⁹⁷ Kompl. dichtw. II. 45.

⁹⁸ Journal, Oeuvres complètes, II. 1303. (1852. okt. 30.)

⁹⁹ Dichtw. V. 224.

¹⁰⁰ Pensées, essais et maximes de J. Joubert suivis de lettres à ses amis et précédés d’une notice sur sa vie, son caractère et ses travaux (Paul Raynal kiad.) Paris, 1842. 2 kötetben, II. 43.

¹⁰¹ Oeuvres complètes, Correspondance. I. 90. (1821. dec.)

peut être beau dans la matière (ou dans les choses matérielles, comme les mots, les sons, etc.) que par l'impression de la pensée ou de l'âme" (. . . semmi sem lehet szép az anyagban) vagy az anyagi dolgokban, mint a szavak, a hangok stb.) csak a gondolat vagy a lélek hatása révén).¹⁰² Sokkal ismertebb Hugo és Joubert e szavainál az a platonikus inspirációjú feladat, amelyet Shelley tűzött a költészet elé: „Poetry” — mondja ő, „strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty, which is the spirit of its forms”. (A költészet lerántja a hétköznapiság leplét a világról, és csupaszon állítja elének a meztelen és alvó szépséget, amely formáinak a szel-leme.)¹⁰³ Sokkal kevésbé ismert azonban Kinker; őt ide kell sorolnunk, mert magatartása nagyon jellemző arra, amit a filozófusok esztétikai idealizmusnak neveznek; ez megtalálható kortársai jórzésénél is, akik között megemlíthetjük Joubert-t, Poe-t, Shelley-t, Bilderdijkot és helyenként Van der Hoopot, Lamartinet, Vignyt, Hugót, Da Costát, Novalist és Friedrich Schlegelt is. A művészetben és a költészetben, éppúgy mint a fizikai valóságban általában, mondja Kinker, nincs szépség, amíg a költő nem tudja a képzeletnek ezt a valóságot olyan módon bemutatni, hogy „valami immateriális, egy gondolat, egy szenvedély stb. nem emelkedik ki belőle”¹⁰⁴ Valami nagyon hasonlót találhatunk Poe-nak a „supernal Beauty”-ről (felsőbb szépségről) vallott eszméjében (amely viszont nagyjából ugyanaz, mint Shelley „supernal Loveliness”-e (felsőbb kedvessége): a természetfölötti, vagyis az érzékfölötti szépség, amely nem létezik a földön és ezért a költészetben sem található meg, amelyről tapasztalataink lehetnek a költészet vagy a zene útján, „but brief and indeterminate glimpses” (de azok is csak hirtelen és bizonytalan villanások).¹⁰⁵ Az a költő, „who shall simply sing . . .” — mondja Poe — „of the sights and sounds, and odours, and colours, and sentiments . . . he . . . has yet failed to prove his divine title.” (aki képekről és hangokról énekel csupán, és illatokról, színekről és érzelmekről . . . az . . . még nem bizonyította be isteni voltát).¹⁰⁶ „Our flowers” — mondja ő *Israfel* c. költeményében, „(are) merely flowers” (Virágaink — csupán virágok)¹⁰⁷, és Bilderdijk azt mondja egyik költeményében, hogy az anyagból nem keletkezik szépség¹⁰⁸; és itt ismét Joubert juthat eszünkbe: „. . . rien ne peut être beau dans la matière . . .” (. . . semmi sem lehet szép az anyagban . . .) Nem kell csodálkoznunk azon, hogy Poe-nál ez a kérdés: „What is Poetry” (Mi a költészet) „tisztán metafizikai” (purely metaphysical)¹⁰⁹ kérdés.

A költészet érzéki aspektusai ellen intézett e támadások mutatják, hogy mi volt ennek a természetfölötti gondolkodásmódnak a végső célja (ami, amint láttuk, oly ártatlanul azzal kezdődött, hogy az irodalmat „isteninek” és „öröknek” nyilvánították), az a cél, amely lekicsinyli, sőt megveti éppen azt

¹⁰² Carnets. II. 758. (1813. szept. 22.)

¹⁰³ A Defence of Poetry, in: Shelley's Literary and Philosophical Criticism. 155.

¹⁰⁴ Iets over het schoone, in: Gedenkschriften, in de hedendaagsche talen, van der derde klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van wetenschappen, letterkunde, en schoone kunsten. 3. rész. Amsterdam, 1826. 320.; vö. 318—321.

¹⁰⁵ Works-Harrison. XIV. 273—74.

¹⁰⁶ Idézett hely.

¹⁰⁷ The Poems of Edgar Allan Poe (Charles W. Kent kiad.) in: Works-Harrison, VII. 47—48.

¹⁰⁸ Dichtw. V. 121.

¹⁰⁹ Works-Harrison, XVI. 111.

az alkotórészt, amely nélkül a költészetben nincs szépség, és amely nélkül a költészet nem is létezhet. Már megtettük az idealista költészetelmélet felé vezető út nagy részét, ha a *való világ* (a fák, növények, férfiak, nők és gyermekek) szépségét nem tekintjük *valódi* szépségnek, és azt a költészetet, amely ezt ábrázolja, nem tekintjük valódi költészetnek, hanem csupán a „valóban” létező megismétlésének (ez Poe szava).

Nincs módunk arra, hogy további példákra hivatkozzunk, de azért megemlítek néhány kiegészítő példát, ezzel megmutatva valamit ennek a magatartásnak végső következményeiből. Kinker a költői művészetről szóló egyik költeményében azt mondja, hogy a költőt valami immateriális (anyagtalan) bűvöli el, a Szellem vagy az Eszme (amelyeken ő természetesen nem a költemény eszméjét, eszmei tartalmát érti), mivel a költemény tapasztalati aspektusa semmi más, mint „egy test, amelyet a Szellemnek adtunk” abból a célból, hogy „láthatóvá” tegyük azt.¹¹⁰ Friedrich Schlegel ezt mondja: „Das ist nur der sichtbare äusserer Leib, und wenn die Seele erloschen ist, gar nur der todte Leichnam der Poesie” (Ez csak a látható külső test, és ha a lélek kialudt, akkor csak a költészet holtteste)¹¹¹, és Lamartine kijelenti: „Au reste je me moque de l'art et des arts. Je pense que les beaux ouvrages sont en *puissance* dans l'âme et que peu importe qu'ils en sortent ou n'en sortent pas. C'est comme la vertu qui a son prix en soi et qui, obscure, n'en vaut que mieux” (Egyébként én nem sokat adok a művészetre és a művészetekre. Azt gondolom, hogy a szép művek *potenciálisan* benne vannak a lélekben, és hogy keveset számít, hogy kijönnék-e belőle vagy nem. Olyan dolog ez, mint az erény, amelynek az értéke önmagában van, és amely, ha rejtve marad, csak annál többet ér.)¹¹² Ez tulajdonképpen az utolsó lépés, amelyet meg kell tennünk, és ha messze túl is megy Poe, Kinker és más idézettek felfogásán, mégis meg-egyezik Vigny naplójával: „Eh quoi!” — írja ő 1832-ben, „ma pensée n'est-elle pas assez belle pour se passer du secours des mots et de l'harmonie des sons? Le silence est la Poésie même pour moi.” (Nahát — az én gondolatom nem elég szép ahhoz, hogy ne szoruljon rá a szavak segítségére és a hangok harmóniájára? A csend maga a Költészet számomra.)¹¹³ Végül is nem habozok kimondani, hogy Keats (ismét éppen Keats), bár nem ebben a hagyománykörben, mégis ugyanerről a lelkiállapotról tanúskodik, amikor e híres sorokat írja:

*Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone.*¹¹⁴

(Édes a hallott dal, de mit a fül
meg sem hall, még szebb: halk sípocska, zengd!
Ne testi fülnek! gyöngyözd remekül
lelkembe ritmusát, mely csupa csend! — *Tóth Árpád*)

¹¹⁰ Gedichten, Amsterdam, 1819–1821. 3 kötetben, III. köt. 4–6. Vö. uo. I., IV.

¹¹¹ Jugendschriften-Minor. II. 361.

¹¹² Correspondance de Lamartine (Valentine de Lamartine kiad.), Paris, 1872–1875, 6 kötetben. II. köt. 259–60. (1818. nov. 13.)

¹¹³ Journal d'un poète, i. m. II. 941. (1832. febr.)

¹¹⁴ In: Ode on a Grecian Urn, Poetical Works, 233. (kiemelés tőlem); vö. „Thou foster-child of silence” amivel megszólítja az urnát.

Mielőtt az utolsó megtárgyalandó pontra fordítanánk figyelmünket, vagyis a metafizikai preszimbolizmusra, szeretném megjegyezni, hogy a „the sensual ear” (az érzéki fül) kifejezés (amelyet ismét a szellem fölé helyeztek), vagy a „his inward sight” (az ő belső látása)¹¹⁵ kifejezés, amit Keats egy Bailey-hez írott levelében használ, típusára nézve erősen emlékeztet az idealista gondolkodásra, és hogy ezeket a kifejezéseket szinte tucatjával találjuk elszórva a romantikus mozgalom egész irodalmában; ezek mindenütt azt az idealista-metafizikai magatartást fejezik ki, ami az én témám. Íme taláalomra néhány példa: „a testi szem” (Bilderdijk¹¹⁶ és Kinker¹¹⁷), „Corporeal or Vegetative eye” (Testi vagy vegetatív szem)¹¹⁸ (Blake), „The visible creation” (A látható teremtés)¹¹⁹ (Coleridge), „(das) innere Auge” (a belső szem)¹²⁰ (Novalis), „sichtbare Schöpfung” (látható teremtés)¹²¹ (Novalis), „the outward creation” (a külső teremtés)¹²² (Blake), „material creation” (anyag teremtés)¹²³ (Emerson), „a lélek belső szeme”¹²⁴ (Kinker), vagy „az anyagtalan szem”¹²⁵ (Bilderdijk) és így tovább.

Az utolsó négyyszögben az a megállapítás olvasható, hogy az irodalom, bár véges, mégis a végtelent tükrözi, vagyis metafizikai valóság. Ez meggyőződésem szerint a XIX. század egész elkövetkező szimbolizmusának az alapja, bár azzal, hogy ezt mondom, ez esetben túllépek fenomenológiai módszerem határain. Mindenesetre, az a nézőpont, hogy a végtelent a végesen keresztül tapasztaljuk, vagyis a költészet végeessége, úgy tűnik, hogy a metafizikai lelkiállapot folyománya és kikerülhetetlen eredménye. Megfigyelhetjük a megoldásra való törekvést, más szavakkal azt a törekvést, hogy elkerüljük a reális világon túl (vagy mögé) nézés következményeit, amikor ezt a világot alacsonyabb rendűnek és jelentés nélkülinek tartjuk. Ha a valóság alacsonyabb rendű, hiányzik belőle a szépség és a jelentés, és ezért a szépséget és a jelentést máshol kell keresni.

Félretéve a szimbolizmusra vonatkozó mindenféle kérdést, pl. hogy hol és kiben veszi kezdetét stb., két dolgot mégis megpróbálok megmagyarázni; először is azt javaslom, hogy a véges költészetet és a végtelen valóságot a romantikus természetfölöttiség következményének tartjuk: másodsor, erre sok példát mutatunk fel, és úgy mutatjuk be azt, mint első lépést a teljesen kifejezett szimbolizmus felé vezető úton, olyan lépést, amely nélkülözhetetlen minden következőhöz. A második esetében, mint a többi esetekben is, elég lesz, ha néhány esetet tárgyalunk meg, amely a többire jellemző.

Emerson érdekes eset annyiban, hogy sikerül neki olyan idealista elméletet elterjeszteni, amelyben nincs hely a természet számára a szó konkrét és

¹¹⁵ The Letters of John Keats (Maurice Buxton Forman kiad.) London, 1935. 2. kiad. 197. (1818. júl. 18.)

¹¹⁶ Dichtw. VII. 119.

¹¹⁷ Gedichten. II. 134.

¹¹⁸ A Vision of the Last Judgment, A Descriptive Catalogue, Blake, Poetry-Prose. 652.

¹¹⁹ Biographia Literaria. II. 257.

¹²⁰ Heinrich von Ofterdingen, Schriften-Kluckhohn. I. 223.

¹²¹ Levél Friedrich Schlegelhez, Schriften-Kluckhohn. IV. 52. (1793?).

¹²² „A Vision of the Last Judgment”, A Descriptive Catalogue, Blake, Poetry Prose. 652.

¹²³ Art, Works. 131. Vö. „outward circumstance”, Nature, Works. 839.

¹²⁴ Gedichten. II. 134.

¹²⁵ Dichtw. V. 172.

reális értelmében. Ezért szimbolikusnak tartják — egy magasabb, egy „szellemi” valóság szimbolikusának. A *költő* természetszimbolizmusa éppen annak a szépségnek következtében válhat „magasabb szimbolizmussá”, ami művét kíséri.¹²⁶

Poe-t nem kell tárgyalnunk azután, amit a „supernal beauty”-ről szóló eszméjéről mondtunk. Shelley művében a tárgyalt fogalom, mint ez várható is, a platonizmus nyelvezetében jelenik meg. Ő például a költő művéről úgy beszél, mint annak a megteremtéséről, ami az örök, változhatatlan formákkal vagy eszmékkal megegyezik. A költészet ilyenképpen az örök formákat revelálja.¹²⁷

Ami a Schlegeleket, Solgert, Coleridge-ot és Joubert-t illeti, ha Wellek *History of Criticism*-jét annak a jelenségnek figyelembevételével olvassuk, ami tanulmányomnak ebben a fejezetében tárgyalásra kerül, ebből a műből elég adatot meríthetünk, ami felhasználható ebben az összefüggésben, bár óvakodnunk kell a dolgok összezavarásáról, mintha az ő bizonyításának lényege azonos lenne azzal a ponttal, amit itt szeretnék megalkotni.

Úgy hiszem, senkit sem lep meg, hogy a képzelet működésének neo-klasszikus megfogalmazásával Blake szembeállítja saját értelmezését a költő feladatát illetően: a cél a végtelennek teremtő erővel bíró ötletes bemutatása a költészet és művészet véges keretein belül.¹²⁸

Kezdetől fogva világosan ki kell tűnni mindabból, amit Kinkernek a tapasztalati valóság iránt tanúsított lebecsüléséről elmondtunk, hogy ha egyáltalán kíván az irodalomnak és a művészetnek jelentőséget vagy esztétikai hatásosságot tulajdonítani, akkor a tapasztalati valóságon túlmutató tényezőknél kell azokat tekintenie. És Kinker pontosan erre az álláspontra helyezkedik. Esete különleges figyelmet érdemel, mert végső fokon ő következteti ki, mi rejtőzik mindazoknak az érzései és felfogásai mögött, akik a végtelent a véges költészen keresztül szemléltetik. Ennyit erről a befejező pontról, amit én „metafizikai preszimbolizmusnak” neveznék.

A romantikus lelkiállapottal kapcsolatban, amely rejtve vagy kimondottan ott szerepelt mindabban, ami itt elhangzott, még egy dologra szeretnék rámutatni. Jóllehet nem beszéltem irodalmi és esztétikai elméletekről mint elméletekről, hanem csupán bizonyos gondolkodásmódot kifejező *jelenségekről*, ez a gondolkodásmód viszont megmutatja a romanticizmus szellemi értelemben vett egységét, mégis világossá válik, hogy a jól ismert romantikus menekülés a valóságtól, pl. álmokba stb., a romantikus *Sehnsucht*, a *vague des passions* stb., mindez, amint már említettem, megmutatkozik, és pedig igen világosan, a kor kritikai és esztétikai *ideáiban*. Számomra ez jelenti a probléma legérdekesebb oldalát, és nem csupán azért, mert meglehetősen váratlan módon bizonyosságot tesz a romantikus mozgalom egységéről.

Befejezésül pár szót szeretnék szólni a második táblázattal kapcsolatban. Nem szükséges külön megtárgyalnunk, mert amit ott találunk, logikus párhuzamba vonható az elsővel. He feltesszük, hogy az irodalom isteni eredetű és örök, s ha ég és föld, anyag és szellem, látható és láthatatlan között közvetítő szerepet tulajdonítunk neki, s hogy a végtelent megpillanthatjuk a költészet véges formáin belül, ebből az következik, hogy a költőt ég és föld stb.

¹²⁶ The Poet, Works. 136.

¹²⁷ Defence (Shawcross kiad.). 155.

¹²⁸ A Descriptive Catalogue, Blake, Poetry-Prose. 637.

között közvetítő papnak nevezhetjük. Ha pedig a költészetet részben vagy egészben a vallással azonosítjuk, akkor a költőt még inkább prófétának, látóknak, jósnak, földöntúli képességekkel megáldott lénynek s mindenekelőtt *teremtő*nek tekinthetjük.

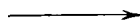
Ez a szó, hogy „teremtő”, elvezetett bennünket a romantikusok által szinte leggyakrabban használt kifejezéshez. A „teremtő” és „teremtés” szavak, amelyek eredetileg a keresztény teológia szótárához tartoztak, s csak igen kis mértékben váltak használttá a reneszánsz korban az esztétika területén, modern és világi jelentést nyertek a romantikus korszakban. Ez a jelentés szoros kapcsolatban van a képzelettel, és Wellek professzor a már említett két tanulmányában rámutatott arra, hogy a teremtő képzelet az az eszme, amely széles körben bizonyítja a romantikus mozgalom egységét. Itt még hozzá szeretném tenni – s ez talán a legmegfelelőbb ebben az összefüggésben – hogy a teremtő képzeletet szinte kizárólag metafizikai és természetfölötti fogalomként szemléljük. Semmi nehézséget nem okozna kimutatnom, úgy hiszem, hogy a tárgyalt 25 példa közül legalább 21-ben ez a helyzet. De ezt egy másik alkalommal fogom megtenni.

Egyelőre azonban elégedjünk meg azzal, hogy – reményem szerint – sikerült kimutatnom, hogy a romanticizmus mint nemzetközi irodalmi mozgalom nemcsak a Wellek által meghatározott értelemben egységes, hanem „szellemi értelemben” is teljesen egységesnek tekinthetjük.

AZ ÚJ IRODALOM (± 1790 – ± 1850)

ilyen vagy ilyennek kellene lennie:

istenti és örök



Bilderdijk, Blake, Carlyle, Da Costa, Hugo, Joubert, Lamartine, Lenau, Novalis, Poe, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Shelley, Solger, Tieck, Uhland, Van der Hoop, Vigny, Wackenroder.

azonos a vallással



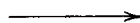
teljes azonosítás:

Bilderdijk, Blake, Carlyle, Da Costa, Emerson, Novalis, Friedrich Schlegel, Tieck, Van der Hoop, [Vigny], Wackenroder.

részleges azonosítás:

Bilderdijk, Blake, Carlyle, Coleridge, Da Costa, Emerson, Hugo, Joubert, Lamartine, Novalis, Poe, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Shelley, [Madame de Staël], Tieck, Uhland, Van der Hoop, Vigny, Wackenroder, Wordsworth.

mágikus természeténél és (vagy) hatásainál fogva



Bilderdijk, Coleridge, Da Costa, Emerson, Hugo, Joubert, Keats, Novalis, Jean Paul, Poe, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Van der Hoop, Vigny, Wackenroder.

(többé vagy kevésbé filozófiai értelemben) idealisztikus	→	Bilderdijk, Blake, Carlyle, Coleridge, Da Costa, Emerson, Hugo, Joubert, [Keats], Kinker, Lamartine, Novalis, Poe, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Shelley, Solger, [Madame de Staël], Uhland, Van der Hoop, Wordsworth.
(bár véges) a végtelen (metafizikai) valóság tükre, vö. szimbolizmus	→	Bilderdijk, Blake, Carlyle, Coleridge, Da Costa, Emerson, Hugo, Joubert, Keats, Kinker, Novalis, Poe, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Shelley, Solger, Uhland, Van der Hoop, Wackenroder, Wordsworth.
AZ ÚJ IRODALMÁR (±1790 – ±1850) ilyen vagy ilyennek kellene lennie:		
közvetítő ég és föld vagy szellem és anyag stb. között	→	Bilderdijk, Carlyle, Da Costa, Emerson, Hugo, Joubert, Lamartine, Novalis, Poe, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Solger, [Madame de Staël], Uhland, Van der Hoop, Vigny, Wackenroder, Wordsworth.
próféta, látó vagy jó	→	Bilderdijk, Blake, Carlyle, Coleridge, Da Costa, Emerson, Hölderlin, Hugo, Joubert, Lamartine, Lenau, Novalis, Poe, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Shelley, Solger, Madame de Staël, Tieck, Van der Hoop, Vigny.
természetfölötti képességekkel felruházott	→	Bilderdijk, Blake, Carlyle, Coleridge, Da Costa, Hugo, Joubert, Keats, Kinker, Lamartine, Lenau, Novalis, Poe, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Shelley, Solger, Tieck, Van der Hoop, Vigny, Wackenroder, Wordsworth.
teremtő	→	Bilderdijk, Blake, Carlyle, Coleridge, Da Costa, Emerson, Hugo, Joubert, Keats, Kinker, Lamartine, Lenau, Novalis, Jean Paul, Poe, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Shelley, Solger, Madame de Staël, Uhland, Van der Hoop, Vigny, Wackenroder, Wordsworth.

Megjegyzés:

E vizsgálat Franciaországra, Nagy-Britanniára, Németországra, az Egyesült Államokra és Hollandiára korlátozódott; 25 író tettünk figyelembe, akik közül három, szorosán véve, nem romantikus (Joubert, Solger, Kinker) és egyről (Madame de Staëlről) lényegesen eltérők a vélemények.

A szögletes zárójel azt jelzi, hogy a nevezett személy (ebben a különleges vonatkozásban) vagy határeset vagy nehezen magyarázható.

A realizmus elterjedése

Mondják, hogy amikor 100 esztendővel ezelőtt Japán megnyitotta intézményeit a nyugati befolyás előtt, Meiji császár azt kívánta, hogy brit parlamentje, német hadserege és francia irodalma legyen. Franciaországot választotta példaképül az irodalom, Németországot a hadviselés és Nagybritanniát a politika területén. Az, ami a császárt úgy megragadta és szemében Franciaországot a többi kultúra közül ilyen kiemelt helyre állította, kétségkívül klasszikus hagyományának nagy tekintélye volt, amely hasonlóan vonzotta Nagy Frigyeset is. S bár a monarchia átadta helyét a forradalomnak, és a klasszicizmust a romantika követte, még mindig Franciaország szabta meg a mértéket művészi mozgalmi sorozatán keresztül, amelyek párhuzamosak voltak a forradalmi megrázkódtatásokkal. Hogy történelmi perspektívában szemlélhessük őket, a romantikus mozgalmat úgy kell tekinteni – az érzések, az egyéniség, a *couleur locale* hangsúlyozásával – mint a realizmus anticipációját. Így Alain Robbe-Grillet visszatekintve ezt mondhatja nekünk: „Az irodalmi forradalmakat mindig a realizmus nevében viszik végbe.”¹ A név maga is változik a generációkkal együtt. Champfleury, aki bárkinél többet tett, hogy népszerűsítse azt az elnevezést, amelyet először Courbet festményeire vonatkoztattak, megjövedölte, hogy a *réalisme* nem él meg 30 esztendőt sem.² Zola a naturalizmus vezető publicistája, a realizmus folytatásának tartotta azt, de érezte, hogy az idő megérett egy más elnevezés számára. Ugyanakkor Georg Brandes az utóbbi kifejezést használta az angol romantikusok jellemzésénél, nemcsak egyszerűen Wordsworth természetkultuszára, hanem Shelley radikalizmusára és Byron csúfolódásaira is.³

A századközep iskolája Flaubert-ben talált kelletlen mesterre, ebben a kiábrándult romantikusban, aki elutasított minden divatos jelszót és nem volt hajlandó magát sem realistának, sem naturalistának tekinteni. Mindazonáltal a *Madame Bovary* pöre éppolyan döntő jelentőségű esemény volt 1857-ben a realizmus számára, mint az *Hernani* bemutatója a romantika szempontjából 1830-ban. Figyelemre méltó, hogy ez a nyilvános meghallgatás inkább egy bírósági eljárás formáját öltötte, mint korábban színházi előadásét. A Goncourt-fivérek és Zolát, csakúgy, mint Baudelaire-t bevádolták volna egymás után olyan írásaikért, amelyek azóta igazolást nyertek, mint a rendszer elleni vád-

¹ ALAIN ROBBE-GRILLET: *Pour un nouveau roman*. Paris, 1963. 162.

² Másképpen nem specifikált irodalmi hivatkozások dokumentációját l. „The Gates of Horn: A Story of Five French Realists” (New York, London, 1963) c. könyvemben.

³ GEORG BRANDES: *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Litteratur: V. Naturalismen i England*. Copenhagen, 1875.

iratok. Amilyen mértékben a tények, amelyekkel ők szembe néztek, másutt is felismerhetők kezdtek lenni, a Franciaországban élesen megformált minták alkalmazhatók voltak, a kulturális elmaradottság megfelelő figyelembe vételével. Herman Bang skandináv írókra alkalmazta azokat; Luigi Capuana elindította a küzdelmet a *verismo*ért Olaszországban. Angliában, ahol George Moore-nak dacolnia kellett a kölcsonkönyvtárak bojkottjával és Henry Vize-telly börtönbe került rövidített Zola-fordítások publikálása miatt, magának a realizmus szónak is botrányos melléközöngéje volt. Asszociálták mindazokkal a bajokkal, amelyeket a realisták ki akartak pellengérezni, őket magukat viszont éppen a vitatott tabuk bélyegezték meg. A franciákat egyenesen erkölcstelen népek tekintették, mert íróik ilyen nyers szókimondással írtak. Közben akadtak azért konzervatív francia kritikusok, akik erkölcsi alapon, külföldi példákat ajánlottak saját honfitársaiknak. Melchior de Vogüé az oroszokért, Ferdinand Brunetiére pedig az angolokért szállt síkra, mivel azok realizmusát, úgy látszott, valami eredendő idealizmus szelidítette.

Öt fiatalabb francia író *A földön* megbotránkozva tiltakozott, hogy Zola eltorzítja a valóságot. Másrészről Mark Twain megerősítette, igaz: — életében nem publikálendő módon, hogy hasonló állapotokkal lehet találkozni Massachusettsben, az USA-ban.⁴ Igy tárgyunkat szakadatlanul viták veszik körül. Ha történelmileg közelítjük meg, megegyezhetünk abban, hogy a kifejezés Franciaországból ered és hogy a fogalom a XIX. század terméke. Ám a realizmushoz, mint ahogy Bertolt Brecht erre rámutatott, jobban illik egy tág, mint egy szűk definíció.⁵ Erich Auerbach éles szemmel analizált néhány realista fejezetet az *Iliás*ból meg az *Ótestamentumból*. A japánoknak kétszáz esztendővel azelőtt, hogy a nyugattal bárminő kapcsolatuk lett volna, módjuk volt saját kereskedő osztályuk részletes leírásával megismerkedniük Saikaku lendületes regényeiben. Ránk tartozik tehát, hogy világosan különbséget tegyünk a realizmus mint modern irodalmi irányzat és aközött, amit én nagy általánosságban realista ösztönzésnek neveznék — minthogy az irányzat természetesen sokkal tudatosabb és precízebb megnyilvánulása az ösztönzésnek. Legtágabb értelemben Theodore Fontanéval mondhatjuk: „A realizmus a művészetben pontosan egyidős a művészettel; sőt mi több, *az maga a művészet*”⁶. Ez alig több, mint az arisztotelészi *mimézis*hez, a természet utánzásához vagy a valóságosság neoklasszikus kánonjához való visszatérés. De nem szabad elfelejtenünk, hogy a *vraisemblance* (valóságosság) *la semblance du vrai*-t jelenti, hogy a költészet legjobb formájában olyan dolgokkal foglalkozik, mint a valóság. Mennyire élethű egy adott műalkotás, mennyire hasonlít vagy nem hasonlít az utánzat a tárgyához — a kritikátörténet hemzseg az ilyen kérdések feletti vitáktól.

Amikor mi valamely realista műről beszélünk, annak a véleménynek adunk hangot, hogy az ismert vagy érzékelt realitásoknak megfelel. Kritériumunk változó, mert szükségképpen különféle egyedek tapasztalatától függ, akik többé vagy kevésbé olyanok, mint jómagunk; lényegében szubjektívnak kell lenniök, bár a környezet és a közös érdekek következtében objektívvá is váltak. Országról országra változnak a valóság színei és kontúrjai. Egy amerikai olvasó számára a *Main Street* és a *Babbitt* a hétköznapi, a minden-

⁴ MARK TWAIN: Letters from the Earth. Ed. BERNARD DE VOTO. New York, 1964. 173.

⁵ BERTOLT BRECHT: Versuche 31, 13. Berlin, 1954. 106.

⁶ THEODOR FONTANE: Schriften zur Literatur. Ed. H. H. Reuter. Berlin, 1960. 4.

napok karikatúrái, míg a magyar kritikus, Hankiss János tanúsága szerint Sinclair Lewis egzotikus.⁷ Az előbbi esetben az érzelmi visszahatás felismerést és igazolást tartalmaz. Az utóbbi esetben újdonságot, eltávolodást és látókörtágulást foglal magában. Mindkét reagálásnak megvan a maga szerepe a fokozatosan kialakuló általános egyetértésben, amely igazolja az ilyen műveket és értéküket deklarálja. Ha Prosper Mérimée a *Carment* és a *Colombe*-ot Franciaországba helyezte volna, talán inkább realistának, mint romantikusnak látnánk őt. Megfigyelést és képzeletet, különöst és általánost örökösen változó arányban olvaszt össze az irodalom. Éppen az arány az, ami meghatározza: a végső szintézist realistának, romantikusnak vagy valami másnak kell-e neveznünk. Ezért, mint ahogy Karl Korn figyelmeztet minket, sohasem létezett tiszta realizmus.⁸ Ha az ábrázolás tökéletesen pontos volna, azonos volna azzal, amit reprodukálni kíván. De mivel az eszközök szükségképpen korlátozottak, a rutin is legjobb esetben életszerű impressziót tud produkálni. Ez az, amiért Maupassant önmagát is és íróársait is szívesebben tekintette illuzionistáknak, mint realistáknak.

A vizuális ábrázolás a szóbeli tolmácsolásnál jobban meg tudja valósítani azt a feladatot, hogy a modelltől hűséges hasonmást adjon. És még itt is, mint E. H. Gombrich kimutatta az *Art and Illusion*ban, közbeszól egy stilizálási processzus, amelyet az igazságszeretőbb művészek szakadatlanul igyekeztek módosítani. A mozi korában élvén, tudjuk, hogy még az életnek egy fényképezésre kerülő darabkáját is vágni, megfelelő szögbe állítani és komponálni kell. Minden közeg sajátos ellenállást fejt ki és ezáltal kialakítja egyéni konvencióit. A művésznek ezzel kell szembenéznie s alkotásait ezek figyelembevételével kell létrehozni, tehetségének, stílusának és temperamentumának egyedülálló adottságai szerint.

Noha az utánczó hajlam — vagy ahogy mi neveztük, a realista ösztönzés — elsődleges a művészetben, ez csak az Arisztotelész által harmóniának nevezett valami felé irányuló indítékkal kapcsolatosan képes működést kifejteni. Ez a formális aspektus, amelyet a művésznek anyagához való viszonya szab meg, és ez rendszerint uralkodó minden művészi fejlődés kezdeti szakaszán. Mivel adott a különbség magából az életből való anyag és a szavak és színek között, amelyeket annak ábrázolására használunk, mivel adva van a kicsinyítés mértéke, a vonatkozó adatok szelekciója, és ha elfogadjuk, hogy a kifejezhető részt vonatkoztatjuk a kifejezhetetlen egészre, akkor ebből következik, hogy a mi ábrázolásunk alapvetően szimbolikus. Azért hozták létre, hogy megközelítse a természetet, több megértéssel és pontossággal, megfontolt erőfeszítést fejtve ki az átírásban. Ezért a realizmus némileg megalkésett jelenségként jelenik meg az irodalomtörténetben. A tudományos beállítottsággal vagy a demokratikus ideológiával együtt, amelyekkel sorsa szorosan kapcsolódik; a modernség jellegzetes kifejezésének kell tekintenünk.

A realizmus ellentéte az idealizmus — filozófiai terminológia szerint — kritikai szóhasználatban rendszerint a romantika. De a dialektikus antitézis jóllehet allegória, amely homlokegyenest ellenkezője abban a felfogásban, hogy a transzcendentális ideák az igazi valóságok és hogy ezek a kézzelfogható

⁷ JEAN HANKISS: *La littérature et la vie: problématique de la création littéraire*. São Paulo, 1951. 163.

⁸ KARL KORN: *Le Réalisme dans la littérature: Documents*, XI, 7 (July, 1956) 732.

tárgyakban csupán alakot öltenek. A reneszánsz és az utána következő idők világszemlélete éppen abban az élénk érdeklődésben különbözik a középkortól, amellyel éppen ezek felé az önmagukért való tárgyak felé fordul. Az ideális és reális közötti burkolt ellentét nem is maradt észrevétlen az előző korokban, de megjelenése csak ironikus formában történhetett. Valamilyen nyílt leírásnak, mint pl. Macchiavelli *Realpolitik*jának olyan idealista szabályok tálalásában kellett megjelenniök, amilyenek tettetésével az emberek akkoriban éltek. Macchiavelli realizmusa az erkölcsből és a politikából való kiábrándulásból táplálkozott. Az irodalmi realistának is hasonlóképpen kiábrándult idealistának kellett lennie és módszere együtt kellett hogy járjon tervszerű kísérletezgetéssel és illúziórombolással. Itt a fejlődést elindító példa a *Don Quijote*, amelyben az író a lovagregény előítéleteit diszkreditálja oly meggyőző erővel. Ahogy a búsképű lovag törli-zúzza az illúzió bábszínházát, hasonlóképpen minden realista regényíró hivatásos képromboló, aki korának hamis képeit törli össze teljes erejéből. A regények a maguk módján egész sor feltételezést tárnak az olvasó elé, amelyekről az író aztán bebizonyítja, hogy valótlanok s próbakőként felszítja az olvasó valóságérzékét. Az író és olvasó közötti sajátos meghitt viszony, amelyet a nyomtatás technikája teremtett meg, az a tényező, amely a regényt *par excellence* a realizmus hordozójává tette.

Shakespeare még arról beszélt, hogy tükröt tart a természetnek; Stendhal már arra vállalkozott, hogy kerekekre helyezze és neki is indította az országútnak. Mindketten egy elhasznált és túlegyszerűsített metaforával éltek, hogy megtagadják azt, ami természetellenes: Shakespeare, hogy a rossz cselekvést, Stendhal pedig hogy az írásban a mesterkéeltséget kritizálja. A realisták talán túl hangosan tiltakoznak, amikor elutasítják a mesterkéeltséget, ami végeredményben az ő előfeltételük.

Mindig adva van egy ki nem fejezett összehasonlítás mindannak az irreális vonásaival, ami már elmúlt; amíg a szimbólumot nem hasonlítjuk össze egy hübb képmással, addig nem tűnik nyersnek ahhoz képest, amit jelképezni szándékozik. Az esztétikai normák relatívak és nem abszolútak, ennek következtében összefüggéseikben kell meghatározni őket. Ebben a tekintetben, mint ahogy bizonyos más szempontok szerint is, a realizmus megegyezik a szabadság fogalmával, amely jelentését abból a sajátos kényszerből származtatja, amelyet sikerült leráznia. A realista kialakul és nem születik, és a realista regény feltételei a romantikus regény tartalék-készletében gyökereznek, éppen úgy, ahogy *Don Quijote* kiindulási pontja is *Amadis de Gaula*. Cervantes francia utánczója, Charles Sorel ezt az elvet *l'anti-roman* címmel formulázta meg. Ezt a formulát Jean-Paul Sartre keltette újra életre Nathalie Sarraute⁹ első *nouveau roman*jának előszavában. Mert, noha a regény még ma is a *roman* címszó alatt jelenik meg a legtöbb európai nyelvben, mégis hátat fordít a romantikusságnak. Helyesebben: önmagát úgy állítja be, hogy garantált lényege a valóságosság, a képzeletbelit pedig támadja, hogy egyértelművé vált a valótlanul. Azzal vádolja az irodalmat, hogy túlságosan irodalmi lett, hogy szentimentális álmodozásba menekült, amelyet nem lehet másképp elűzni, csak sokk-kezeléssel, a közönséges és brutális mindennapossággal való hirtelen összetalálkozások révén.

⁹ NATHALIE SARRAUTE: *Portrait d'un inconnu*. Paris, 1948. 7.

Mindezt tudva, könnyebben megmagyarázhatjuk, hogy nagy regényírók pályájuk kezdetén miért parodizálták oly szívesen elődjeiket, mint ahogy Fielding tette Richardsonnal vagy Ernest Hemingway Sherwood Andersonnal. Irodalmi kritikával kezdték, azután általában tovább léptek a társadalmi kritika felé. A klasszikus tradíció, mivel arisztokratikus, sok mindent adottnak tételezett fel, beleértve azt a szokást, hogy az epikus és tragikus hősök csak katonai nagyságok vagy királyok lehetnek. Családi jelenetek és adás-vevéssel foglalkozó témák sorsa az alacsonyabb szintű komédiákba való száműzetés lett. A középkori regényes irodalom a kastélyok udvari életének szublimálása volt; ellenpólusa a *fabliau*ban találta meg a kivezető utat, a városokban közszájon forgó trágár humorú történetek előadásában. Később a pikareszk regény felcserélvén a várat mint színhelyet a kocsmával, folytatta a város felé, az ipar, a kereskedelem környezetébe vezető útját. Mivel a realizmus a városok kultúrájával együtt növekedett, jövője annak a középosztálynak vagyonosodásával vált egyre biztosabbá, amelynek individualista életstílusát teljes mértékben tükrözte. Egy oldalpillantás a németalföldi festészet fejlődésére ezt a korrelációt teljes gazdagságában és valóságában kidomborítja. A regényíró pedig aligha tud más lenni, mint aminek Thomas Mann vallotta magát: polgári elbeszélőnek, az ő szavaival: *ein bürgerlicher Erzähler*.¹⁰ Mégis, művészi hivatásánál fogva már másfajta polgár volt, mint Tonio Kröger, Mann maga is eltévedt polgár, *ein verirrtter Bürger* lett, városi ember, aki túlnőtt burzsoá származásán.¹¹ Mint szabad megfigyelő, képes volt elszakítani magát a saját világán uralkodó kereskedői értékítélettől, tudott kritikus szemmel nézni arra a világra és időnként bátran kimondta ellenzéki véleményét.

Am burzsoá család gyermeke lévén anyagi társadalomban élt, amely állandóan áruk számbavételével foglalkozott s ez materiálisan is hatott leíró technikájára. Ez volt az értelme Balzac híres kijelentésének, a *Comédie humaine* előszavában, hogy az író 3 tárggyal foglalkozik, amelyek kölcsönösen hatnak egymásra: a férfi, a nő és a tárgyak. A dolgok iránti speciális érdeklődés túltengése „fémjelzi” a realizmust. Etimológiailag a latin *res*ből származik és közeli gall és germán megfelelője van a *chosisme* és *Sachlichkeit* szóban. Godwin *Caleb Williams*ének alcímét általában jelszónak fogadhatnánk el, „Things as they are” (dolgok, amint vannak) hozzáértve még azt, hogy a dolgokat eddigelé még sohasem vizsgálták ilyen alaposan s még sohasem készítették róluk ilyen világos, mindenre kiterjedő leírásokat. Ha figyelemmel kísérjük az átmenet folyamatát realizmus és naturalizmus között, nyomon követhetjük, mint kuszálódnak össze egyre jobban a szálak ember és dolog között, milyen ingataggá válik az embernek a dolog fölötti uralma s mint ködlik fel a tárgyiasítás fenyegetése. Pozitívabban, a fizikai realitás közvetlensége közelebb jutott azáltal, hogy a fókusz a kifejezésmódról vagy az absztrakciókról magukra a dolgokra tolódtott át. Például a *Háború és békében* Andrej herceg kihallgatja a tábornokokat, amikor azok az 1812-i védelmi harc stratégiáját tervezik. A teoretikus Clausewitz katonai németséggel közvetőleg megemlíti egy bizonyos területet. Ami az ő számára *Raum*, Andrejnek otthon: apa, nővér, gyermek, ősi birtok. A hirtelen érzékeltetett távolság

¹⁰ THOMAS MANN: Lübeck als geistige Lebensform. Lübeck, 1926. 54.

¹¹ THOMAS MANN: Novellen. Berlin, 1925. II. köt. 86.

hatására elmélyül az olvasónak a valóságos dolog, az ország iránti érzelme. Gondoljunk még Tolsztojnál a Napóleon és Kutuzov, vagy a francia beszédű udvaroncok és a parasztok vagy gyalogos katonák közötti kontraszt ábrázolására.

A háború klasszikus kezdési forma a realista számára, példa erre Tolsztoj, vagy még korábban, hogy egy korai példát említsünk — a *Simplicissimus* szerzője. Sőt mi több, az ember és a dolog, a személyes és az anyagi közötti végső konfliktust testesíti meg, az objektivizált emberi lény apokaliptikus látványát tárja fel. A modern hadviselés elterjedése megnövelte hatásának egyetemességét, így az I. világháború ellentétes oldalairól származó történetek, ironikus módon, nagyfokú egyezést mutattak. Eklektikusan és szabadon különféle országok íróit említeném meg, mert feladatunk témánk nemzetközi jellegének illusztrálása, s arra is rá szeretnék mutatni, hogy mennyire hasonló művészeti és gondolkodási irányok születnek teljesen különböző körülményekből. A részletező aprólékosággal dolgozó realizmus azonban eleve biztonsággal kidomborítja minden országnak, ahol tér nyílt számára, a megkülönböztető vonásait. És mivel más kultúrák nem voltak oly következetesen analitikusak, társadalmilag oly tudatosak és kevésbé centralizáltak, különböző módon valószínűsítették meg a Franciaország által lefektetett mintát. A britek, velük született empirizmusuknál fogva már a XVIII. században megtalálták az utat a realizmus felé; a XIX. században a szentimentalizmus, a moralizálás és hóbortosság el-eltérítette őket ettől az úttól. A németek, metafizikai beállítottságuknál fogva lassabban fejlesztették ki a realiztikus irányzatot az ő jellegzetes zsánerük a befeleforduló *Bildungsroman* volt. Az oroszok, akiket despota kormányzatuk csaknem teljes hallgatásra kárhoztatott, íróik igazmondó hangjában találtak rá saját humánus lelkiismeretükre.

Ha a realizmus egy szimpla szakmai nyelv, egy pragmatikus helyzet spontán megnyilatkozása volna, akkor az amerikaiak lehettek volna úttörői. Valójában mind a realizmus történetében, mind pedig saját történelmükben későn érkeztek ide, mivel a realizmus alapjai olyan hagyományos formáktól való visszahőkölésen nyugszanak, amelyeket ők már elkésve, későn építettek ki. Legtöbb XIX. századi elbeszélőnk — Coopertól Jamesig — romantikusnak tekintette magát. Amikor utódaik William Dean Howells-szel a realistákhoz csatlakoztak, tudatosan követték az európai példát. A XX. század eljöttével a realizmust mindenütt az írás legtermészetesebb módjának tekintették, bár időnként még mindig a cenzorok ellenállásába ütközött. Alfred Nobel naiv szándékát, amellyel díjat alapított az idealista irodalom fejlesztésére, érthetően figyelmen kívül hagyták. A nemzeti sajátosságokat semlegesítette a városi élet mechanizmusa, míg az újságírás, amelyet az olvasottság elterjedése és felhígulása támogatott — megnövelte az étvágyat a bizonyítékon alapuló tények iránt. Dosztojevskij módja, ahogy a *faits divers* alkalmazta, és Balzac vetélkedése az *état civil*lel logikus kulminációját Joyce *Ulysses*ében érte el. A közepes nagyságú Dublin, annak az egyetlen napnak a keretével együtt, amit kiválasztott magának, hogy megírja, lehetővé tette Joyce számára, hogy metropolisát páratlan teljességgel adja vissza. Számkivettként dolgozott a kontinensen, ír tárgyú anyagát elnemzetlenítette azáltal, hogy főhősének egy zsidót tett meg. Olvasója nagyon hamar elveszne az utcák és üzletek tömkelegében és a mindennapi részletekben, ha a történet nem követné az *Odüsszeia* kereteit, összekapcsolván minden egyes ágrólszakadt figurát és minden mocskos epizódot valamely nagy homéroszi beszélgetéssel.

Joyce útjelzője két irányba mutat; egyrészt a realista technika legmesszebbmenő alkalmazására, amit csak el lehet képzelni, másrészt az újabb íróknak a mitológia és az időtlen őstípus iránt fellángolt lelkesedésére.

A szimbolizmus hosszú ideig felfüggesztett állapotban várakozott, de sohasem tűnt el teljesen s most újból jelentkezett. Újabb jelszavakat alkottak és az egyszerű realizmuson túl a szuperrealizmus felé törő mozgalmak támadtak, nem is beszélve az infrarealizmusról. Mégis Louis Aragon, aki egykor oly hangos szürrealista volt, végül is azt állapította meg: „Ami elevenen él manapság is a romantikából, a naturalizusból csakúgy, mint minden későbbi költészeti és irodalmi irányból, az a bennük lévő reális elem”¹². Volt néhány érdekes ellenáramlás, amely kissé elterelte, de sohasem csökkentette a főáram folyását. Bár Kafka többnek is, kevesebbnek is látszik, mint realistának, őt is — ahogyan Dosztojevszkij önmagáról mondta — „magasabb értelemben vett realistának” lehet tekinteni, aki „az emberi lélek mélységeit” ábrázolja¹³. Sem Kafka nyomasztó fantáziája, sem Dosztojevszkij lélektani vizsgálatai nem hatnának oly meggyőző erővel, ha ábrázolásuk módja kevésbé realiztikus lett volna. A valóság ábrázolása, Auerbach *dargestellte Wirklichkeit*je megváltozott, mert a valóság maga is állandó változásnak van alávetve. Mivel hajlamos annyi alakot felvenni, amennyi interpretálója van, egyre csalókébbnak és zavaróbbnak tűnt. Keresték már szubjektív vagy misztikus síkon: tanú erre a Pérez Galdós *Realidad*ja. Mindazonáltal Robbe-Grillet újból és újból amellettt tesz tanúságot, hogy minden író realistának hiszi magát.¹⁴

A valóság fogalma szilárdabb, kézzelfoghatóbb és kevésbé komplex volt még, amikor Diderot Richardsont magasztalta, mert megragadta *toute la réalité possible* (az egész lehetséges realitást). Minden következő generáció számára ennél több valóság látszott lehetségesnek, nevezetesen hozzáadódott saját létének ténye. Megkísérelték igazolni létüket eddigelé felderítetlen terület feltárásával, és a feljegyzések modern átírásával. Bizonyos mértékben túlszárnyalva az elődöket újfajta realizmusukkal, az ő realizmusukat elavulttá tették, amelyet viszont a következő generáció fog felülmúlni — és így tovább, amíg csak a körfolyamat tart. A realizmus, ahogy Proust megjegyezte, korról korra újraszületik egy divatjamúlt művészet reakciójaként, amelyet saját idejében szintén realizmusnak tekintettek. Ezt a megsejtést kerülték meg, Proust kivételével, a relativizmus esztétikájából való visszatéréssel. Ő maga hitt abban, hogy a művészet a legigazabb valóság, s kevésbé érdekelte annak elavulása, mint a mód, ahogyan a múltat megőrzi és megragadja. Mégis a modernizmus hajtóereje az volt, hogy fölül akarta múlni önmagát; címerének jelmondata: *plus ultra*; és visszatérő kérdése „mi következik?” Miután az érdeklődés oly sok témára kiterjedt, van-e határ, s hol, ami után ez csökken? Van-e még felkutatandó világ? Azokat a korlátokat, amelyek a neki kérdés megtárgyalását védték, teljesen ledöntötték, úgy tűnik, hogy voltaképpen semmi sincs már, amit ki ne mondtak volna. Céline, Samuel Beckett, Henry Miller közszemlére bocsátván személyes belső világukat, olyan veszélyes helyzetbe hozták olvasóikat, ahol az ember már semmin sem

¹² LOUIS ARAGON: *Pour un réalisme socialiste*. Paris, 1935. 73.

¹³ E. J. DIMMONS: *Introduction to Russian Realism*. Bloomington, Indiana, 1965. 104.

¹⁴ A. ROBBE-GRILLET i. m. 171.

képes megütközni. Ha a kábítószereknek való hódolás ígér még egy végső *nouveau frissant* (új borzongást), az már csak a valóságból a fantáziába való menekülés lehet.

Ilyen kitérőknek vizsgálata az, amiből a realizmus hírneve táplálkozik, s ez talán velejárója mindenre kiterjedő érdeklődésének. Mivel embertársunk életét, személyes forrásaink segítségével sajnos csak igen korlátozottan tudjuk megtapasztalni, a realizmus segítségünkre van az emberi megismerés korlátainak kitágításában. Zola erőltetetten túlzásba vitte a kísérleti tudományokkal való analógiát, de mindkettőben található összehasonlítható tulajdonságok; a szkepticizmus, a fegyelem és mindenekfelett a tudatosan gyakorolt megfigyelés. Még alapvetőbbek a humanizmussal, a népiességgel, a liberalizmussal és a történeti fejlődéssel kimutatható rokonvonások. Az irányzat kezdetől fogva haladó volt, amikor is a realisták a feudális arisztokráciával szembenálló középosztályért emelték föl szavukat. Ahogy az alacsonyabb osztályok is tagoltabbá váltak, megtanultak írni-olvasni és művelődtek, szükséges lett szóhoz juttatni őket, rájuk is kiterjeszteni az irodalomhoz való jogot. E lépés szükséges voltát a Goncourt-fivérek fejtették ki a *Germinie Lacerteux* előszavában: az általános választójog idején a tömegeknek is van joguk, hogy igényt formáljanak a regényre. Néhány évvel előbb, amikor Harriet Beecher-Stowe megírta a *Tamáis bátyja kunyhóját*, ő a *le droit au roman* (a régény jogát) a néger rabszolgákra is kiterjesztette s kijelentette, hogy ezt a témát eddigelé a jólnevelt és kifinomult társadalom ignorálta. Ugyanazon esztendőben, *Egy vadász feljegyzéseiben* Turgenyev ugyanezt tette az orosz jobbágyság érdekében, hasonló hatékonysággal és sokkal nagyobb művészi tökélyvel. Ez a véletlen egyezés csak aláhúzta a realista ösztönzésnek mint a felszabadításban közreműködő erőnek a fontosságát.

Hasonlóképpen a szegénységnek az industrializmus elnyomása alól való emancipálását előre jelezte felszabadulásuk az irodalom területén. Marx Károly a New York Daily Tribune-ban, dicsérte Dickenst a szocialista francia regényírókkal George Sand-del és Eugene Sue-vel együtt — hogy „a megvetett osztályt”, a proletáriátust, a hősök rangjára emelték. Marx ritka elismeréseinek egyikével „Anglia jelenlegi ragyogó regényíróinak körét” illette, „akiknek szemléletes és ékesszóló sorai a világnak több politikai és szocialista igazságot tártak fel, mint amennyit az összes hivatalos politikusok, publicisták és moralisták együttvéve kimondtak...”¹⁵ Ha a liberális rendszer semmibe is veszi a humánus felelősségérzést, legalább lehetővé teszi, hogy a függetlenek magukra vállalják azt. A realizmus visszavonhatatlanul halad előre, véghezviszi a maga frontáttöréseit, radikális ügyet szolgál, ha erre szükség van, mindaddig, amíg nyílt társadalomban működik, olyan társadalomban, ahol — bármennyire igazságtalan legyen is — van helye a kritikának, mint ahogy a viktoriánus Anglia tolerálta Marxot, vagy ahogy az Egyesült Államok munkát adott neki és terjesztette tanait. Ugyanakkor egy zárt társadalomban, amelyben a véleménynyilvánítás szavait szigorúan ellenőrzi az állam, a realizmus képtelen funkcionálni. Azért, mert — mint láttuk — természeténél fogva tekintélyromboló; a képrombolás lényegi gesztusa. Az abszolút monarchia, a vallási hierarchia vagy bármilyen tekintélyi kormányzat pedig — legyen szabad megkockáztatnom ezt a kifejezést — ikonalkotó,

¹⁵ PETER DEMETZ: Marx, Engels and the Poets. Chicago, 1967. 45., az idézet: MARX: Az angol középosztály, Marx—Engels Művei, 10. köt. Bp. 1965. 615.

eleve bálványkészítésre rendeltetett. Íróit és művészeit megbízza önmaga képeinek a nyilvánosság számára szolgáló megmintázásával, és ezeket azután propagandaként terjeszti és cenzúrával szabályozza.

A művészetek élete nem elképzelhetetlen ilyen fogoly állapotban sem; művelték azokat Angliában I. Erzsébet, Franciaországban XIV. Lajos udvarában, a reneszánsz pápáknál, nem is említve a keleti dinasztiákat. Ott azonban az uralkodó kifejezőmód inkább formálissá vált, mint realistává. Nem beszélünk monarchista realizmusról Balzackal kapcsolatban, mert a Bourbonok elvesztett ügye melletti kiállása nem akadályozta meg abban, hogy szabadon kritizálja a júliusi monarchiát. Valódi realizmusnak *tout court* realizmusnak kell lennie és minden mást más néven kell nevezni. Ezért a marxista kritikusoknak harmincöt esztendő óta igyekezete, hogy szintetizálja a szocialista realizmusként ismert összetételt, végső soron nem bizonyulhat elfogadhatónak objektív irodalomtörténészek számára. Az eredmények *Ersatz* (pót-) termékek mint a *Bombay duck* (bombay-i kacsa), amely apró szárított halból készül, vagy a *Welsh rabbit* (velsi nyúl), ami kétszersült megolvadt sajttal. Nos, semmi rossz nincs a halban vagy a sajttal, ha tudjuk, hogy az valóban az. Mivel valószínűleg nem tévesztjük ezeket össze a hússal, nem szükséges polémiába bocsátkoznunk róluk. Könnyebb lenne megértenünk egymást, ha definiálnánk fogalmainkat és pontosan elhatárolnánk kategóriáinkat. Engedjék meg kérem, hogy világosan leszögezzem: nekem nincs kifogásom a szocializmus ellen. Úgy vélem, ideáljai egészségében nemesebbek, mint a kapitalizmus ideáljai, és azt hiszem, hogy manapság a legfelvilágosultabb nemzetek arra törekszenek, hogy megvalósítsák azokat, mindegyik a maga módján. De a szocializmus hit, a realizmus meg művészet. Egy író lehet egyben meggyőződéses szocialista és hitelt érdemlő realista, mint Mihail Solohov. Mégis, mint ahogy valamennyiünk előtt egyre inkább felismerhető, hogy a hit és a művészet esetenként konfliktusba kerül.

A szocialista realizmus doktrínáját, amely visszamegy a Szovjetország Írószövetség megalapítására, hivatalosan két évvel utóbb, a szovjet írók első kongresszusán tették közzé 1934-ben, ahol azt Andrej Zsdánov, a kulturális ügyek népbiztosa ismertette. Irányelve Sztálin aforizmája volt, hogy az írók az emberi lélek mérnökei. Visszapillantva, ez a jellemzés nem látszik nagyon biztatónak, sem az írók, sem az emberi lelkek számára; de mivel az írás mestersége sokkal kevésbé volt biztos, mint a mérnököké, talán a mérnökök érezhették magukat lekicsinyelve. Mindenesetre az írók üdvözölték a gondolatot, hogy az új társadalom építésének programjában szerepük van és magasztaló tanácskozásait a következő határozat elfogadásával fejezték be: „A szocialista realizmus mint a szovjet irodalom és irodalomkritika alapvető módszere, megköveteli a művésztől a valóság hűséges, történetileg konkrét ábrázolását annak forradalmi fejlődésében. Azonkívül az igazsághoz való hűséget és történeti konkrétiséget össze kell kapcsolni a munkások szocialista szellemében való ideológiai átformálásának és nevelésének feladatával.”¹⁶ Lehetetlen elképzelni Tolsztojt, Flaubert-t, Dickenst és a többi nagy realistát, amint egy politikai párt felszólítására arról szavaznak, hogy hogyan fognak ezután írni. Ma általánosan megegyeznek abban, hogy a valóságot hűen lefesteni egészen más dolog, mint Zsdánovnak az igazságról alkotott koncepciót.

¹⁶ Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. Москва, 1934. 716.

cióját kielégíteni. A népbiztos őszinte volt, amikor figyelmeztette a küldötteket, hogy a szovjet irodalomnak tendenciózusnak kell lennie. A nyilatkozat második része a realizmus minden igényét elhagyva elfogadta azt a megbízást, hogy az írók műveiket átnevelő és oktató gépezetté változtassák át.

A kongresszus a XIX. századi mesterektől származtatta magát, akiket kritikai realistáknak nevezett, közöttük tisztelve Makszim Gorkij patriarchális személyét. Ő maga, mint számkivetett és független, kétséget kizáróan az ő utódjuk volt. Azt a presztízst, amelyet mint a kizsákmányoltak szószólója kiérdemelt, a sztálini irodalmi irányzat támogatására használta fel. Mégis úgy tűnt, hogy Gorkij szavaiban óvatosan elkerülte a szocialista realizmust és sokkal otthonosabban érezte magát a forradalmi romantika alternatív jel-szavainak területén. Hangsúlyozza a mítosz és a vágyteljesülés gondolatát s megvilágítja saját proletártárgyú prózáját csakúgy, mint azt az átalakulást, amelyet támogatott. Sokkal korábban egy Csehovhoz írt levelében így kiáltott fel: „A pokolba a realizmussal!”¹⁷ Később így foglalt állást: „A mai irodalomnak határozottan színeznie kell életünket, s amint megteszi ezt, az élet maga meg fog színesedni.” Ez az óhajto mód hozta létre a számos gyorsküldönc regényt, amely realiztikus, amikor az ipari és agrár részletekről tudósít, de kollektív vágyálmokat romantikus módon tervezget. Példaképük nem Tolsztoj volt, aki követendő hősnek egyedül az igazságot ismerte el, hanem az ideológus Csernisevszkij, aki megformálta pozitív hősei modelljét *Mi a teendő?* c. didaktikus regényében. Valóban: mi a teendő? Válaszképp megrajzolja az utópisztikus jövőt, a happyending kötelező optimizmusával, a napi munka hősi idealizálásával. A Szovjet Enciklopédia ennek megfelelően összeköti az epikát a szocialista realizmussal. Andrej Szinjavszkij¹⁸ javaslata szerint a szocialista klasszicizmus pontosabb kifejezés lenne. Mítoszt propagáltak voltaképp, mindegy, hogy milyen néven.

A realista irányzat azonban elrejtőzve mélyen a felszín alatt, készen állt, hogy újra felbukkanjon a sztálinizmus olvadásának hatására. A Szovjet Írók II. Kongresszusa, amelyet az első után 20 esztendővel tartottak meg — holott eredetileg 3 év múlva tervezték — rugalmasabb statutumok lerakását tette lehetővé. A második tétel, az ideológia-klauszula kimaradt a szocialista realizmus hivatalos definíciójából. A Gorkij Intézetben 1957-ben megtartott, meglehetősen hangos ülésen óvatos érdeklődés mutatkozott az iránt, amit ez a főnév kvalifikáció nélkül a világ más részein élők számára jelentett, a bürokratikus jóváhagyás bélyegzője mégis ott szerepelt a jelzőn.¹⁹ Dr. Zsivágó kérdését: „Hol van ma a realitás Oroszországban?” egyenesen nem lehetett feltenni Paszternak hazájában. De hamarosan jelentkeztek fiatalabb írók, mint Alekszander Szolzsenyicin, akik feltették kérdéseiket a régi realisták éles, lényegre rákérdező formájában. Szinjavszkij most börtönben van, mert Abram Terc álneven megkockáztatta külföldön bizonyos satirikus írások, közöttük a *Szocialista realizmus* c. bátor és éles brosúrájának kiadását. Ezek kapcsán beszél a fantasztikus realizmusról is. Krízist jelentett ügyüknek —

¹⁷ R. W. MATHEWSON, JR.: *The Positive Hero in Russian Literature*. New York, 1958. 225.

¹⁸ ABRAM TERTZ: *On Socialist Realism*. New York, 1960. 77. vö. *On Trial: The Soviet State versus „Abram Tertz” and „Nikolai Arzhak”* ed. Max Hayward. New York, 1966.

¹⁹ *Probleme des Realismus in der Weltliteratur*. Ed. I. ANISZIMOV és J. ELSBERG. Berlin, 1962.

Julij Daniellel együtt — 1966-ban lezajlott nyilvános tárgyalása — remélhetjük, hogy fordulópontot? A kép valamivel világosabbnak látszik, ha legsötétebb aspektusai napfényre kerülnek. Szomorúan kell hozzátenni, hogy míg a szocialista realizmus Oroszországban enyhített kényszerén addig a kommunista Kínában a fanatikus végletekbe csapott át, ahol Mao Ce Tung eszközként használta fel az értelmiség megrendszabályozására. Néhányan közülük eltérő véleményük kifejezésével a kritikai realizmus liberálisabb hagyományaihoz²⁰ alkalmazkodnak.

A közös alapra visszatérvén, amelyet mi mind osztani tudunk a marxistákkal, hangsúlyozom ezt az utóbbi mondást, mivel — abból a nézőpontból, melyet én felvázolni megkísérlettem — a kritikai realizmus tautológia. Továbbá, félreérthetőség támadhat, ha tradíciókról beszélünk egy olyan mozgalommal kapcsolatban, amelynek történeti hatóereje kifejezetten tradícióellenes. Ami, mivel már elég hosszú utat tett meg a történelem folyamán s talán gyűjtött tradíciókat, miközben hajtó lendületéből vesztett. Eredetére való visszapillantás nosztalgiára csábíthat minket, ami valóban távol esik eredeti szemléletmódjától. Olyan erőteljes és átfogó kritikus, mint Lukács György, aki oly kiváló megvilágításba helyezte a XIX. századi kritikai realistákat, elfordul a XX. századiaktól — a nosztalgikus Thomas Mannt kivéve és polemizál *Wider den missverstandenen Realismus* (A félreértett realizmus ellen). A félreértést hamarosan Balzac után észleli Lukács, úgyszintén Marx és Engels is. Hogy ők Balzacot reakciós dogmái ellenére méltányolni tudták, ez olyan paradoxon, amelynek méltó párja Zola lebecsülése a marxisták részéről, aki pedig odaadó útitársuk lehetett volna. Képessége, hogy — naivan bár — de szembe néztek az empirikus tudományok jelentőségével, összeférhetetlen Lukács régimódi metafizikájának dogmatikus kereteivel. Lukács a naturalizmust a realizmus degenerálódásának tekinti, mert moralista módon összekeveri a maradandó módszert a tárgyanyaggal, amely változó. Bármennyire is rokonszenves nekünk az az óhaja, hogy forgassuk vissza az idő kerékét Balzac koráig, mégsem tagadhatjuk, hogy közelebb állunk Kafkához. Mivel a világ nem maradhat statikus, a realizmus tölti be azt a dinamikus szerepet, amely ösztönzi a művészeteket, hogy lépést tartsanak változásaival.

(Fordította: Szabó Ákosné)

²⁰ MERLE GOLDMANN: *Literary Dissent in Communist China*. Cambridge-Massachusetts, 1967.

A szocialista realizmus mint nemzetközi irodalmi irányzat

Mielőtt sor kerülne az A.I.L.C. belgrádi kongresszusán elmondott előadásom közlésére, szükségesnek tartok néhány körülményt megmagyarázni. Az előadást az egyik szekció ülésén, tehát nem plenáris értekezleten mondtam el az eredeti tervnek megfelelően. Ez megmagyarázza rövidségét, hiszen a szabály szerint húsz percnél többet nem beszélhettem. Első szövegén változtattam, miután meghallgattam Harry Levin professzor fentebb teljes szövegben közölt előadását. Erre az előadásra röviden felelt V. Zsirmunszkij professzor, visszautasítva a nyilvánvaló politikai utalásokat és arra szólítva fel amerikai kollégáját, hogy más körülmények között folytassák a vitát a szocialista realizmusról. Miután előre bejelentettem azt a szándékomat, hogy a szocialista realizmusról beszélek, kötelességemnek tartottam, hogy a nem tudományos érvekkel támadott szocialista realizmusról polemikusan fejtsem ki véleményemet, mint ahogy eredetileg gondoltam. Azt ugyanis nem tételeztem fel, hogy egy tudományos kongresszuson magának a szocialista realizmusnak a létét fogják kétségbe vonni a politikai publicisztika nagyon is felületes okfejtésével, amelyet egyébként csak a dogmatikus torzításokra és az azokból következő sematikus jelenségekre lehet alkalmazni. Az érdeklődő magyar közönség természetesen sokkal többet tud a szocialista realizmusról és az arról folyó vitákról, mint amennyit e rövid hozzászólás keretében el lehetett mondani. Mégis a szerkesztő bizottság úgy gondolta, helyes közölni e szöveget, részben történeti dokumentumként, részben a szerző szocialista realizmusról kialakított véleménye summázataként.

Az irodalmi irányzat

Mielőtt a szocialista realizmusról szólnék, néhány előzetes megjegyzést szeretnék tenni az irodalmi irányzatokról alkotott felfogással és azok tanulmányozásával kapcsolatban. Véleményem szerint az irodalmi irányzat olyan történelmileg körülhatárolt művészi jelenség, amely közös tartalmi és formai jegyeket mutat fel. Mindez nem jelenti azt, hogy különbségek ne jelentkeznének az alapvető egyezéseken belül. A differenciálódás szinkronikus síkon lehet társadalmi, nemzeti, regionális vagy pusztán egyéni jellegű. Diakronikus szempontból beszélhetünk az irodalmi irányzat születéséről, tetőzéséről és hanyatlásáról, s mindezek a szakaszok változásokat és különbségeket hoznak magukkal. Az irodalmi irányzat szorosan kapcsolódik a társadalmi fejlődéshez, nem valami közvetlen és mechanikus módon, hanem közvetve és dialektikusan. A társadalmi tudat az, amely tükrözi a társadalmi létet és amely politikai, jogi, filozófiai, vallási, erkölcsi és művészeti formáiban befolyásolja az irodalmat. Aki el akarja választani az irodalmat ezektől a tudatformáktól, az lemond arról, hogy az esztétikai jelenség sokoldalú és érvényes magyarázatát

adja. Elismerem, hogy az irodalom pusztán szociológiai jellegű megközelítése nem hozhat kielégítő eredményeket, de szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy a marxisták egyre inkább az ún. komplex módszert alkalmazzák. Nem kétséges, hogy ennek a módszernek a kidolgozása az irodalomtudomány új felfedezéseinek megismerését és felhasználását is megköveteli, bárhol jöjjenek is azok létre, a világnak bármelyik táján. Tudományunk fejlődésének érdeke azt kívánja, hogy ne szűkítsük, hanem ellenkezőleg, bővítsük ismereteink mezejét és gazdagítsuk kutatási eszközeinket, hiszen csak így tudunk lényegi és nem véletlen magyarázatot adni az irodalmi tényekről. Ebben a szellemben foglalkozom a szocialista realizmusnak mint nemzetközi irodalmi irányzatnak a problémájával.

A fogalom története

Az utóbbi években divattá vált kétségbe vonni magának a szocialista realizmusnak a létezését, mint művészeti irányzatét.¹ Némelyek azonosítják a sematikus, értéktelen irodalommal, mások az ún. propaganda-irodalommal, amely politikai tézisek egyszerű illusztrálását szolgálja. Úgy tűnik, hogy bizonyos fogalmak kompromittálódnak azzal, hogy visszaélnék velük. Ez a helyzet a szocialista realizmussal is, amelyet egy adott időszakban dogmatikus módon fogtak fel és alkalmaztak politikai és művészi szempontból egyaránt. Vajon azzal, hogy elvetjük a dogmatizmust, el kell-e vetnünk magát a fogalmat is, amely pedig történelmi valóságot fejez ki? Úgy hisszük, hogy ilyenfajta magatartást tudományosan nem lehet indokolni. A szocialista realizmus művészi jelenség, amely létezett és létezik ma is, mint a munkásosztály új társadalomért folytatott harcának tükröződése a művészetben.

Egyes mítoszteremtők szerint a szocialista realizmust a Szovjetunióban politikai határozattal kényszerítették rá az írókra, és ennek következtében magának a művészetnek semmi köze nem volt hozzá. Azoknak az irodalmi vitáknak a tanulmányozása, amelyek a Szovjetunióban lefolytak az Októberi Forradalom után, azt mutatja, hogy írók és kritikusok az új társadalom építésének kezdetétől fogva igyekeztek meghatározni a művészet feladatait a teljesen megváltozott körülmények között.² Így a Proletkult 1918-ban kijelentette, hogy „a proletáriátusnak már most, azonnal meg kell teremtenie a gondolkodás, az érzelmek és az életvitel szocialista formáit”. Ennek érdekében az írók a realizmus zászlaja alá kívánnak állni, „de nem passzív, hitetlen és halálhangulatot árasztó, hanem az aktív, életigenlő realizmus zászlaja alá”. 1923-ban Majakovszkij így határozza meg programját, amelyet egy folyóirat alapítása tervével kapcsolatban mond el: „Harc a dekadencia, az esztétikai miszticizmus, az önhitt formalizmus, a jellegtelen naturalizmus ellen, a tendenciózus realizmus megszilárdítása érdekében, mely valamennyi forradalmi művészi iskola technikájának felhasználására épül.” A. K. Voronszkij irodalomkritikus 1924-ben már neorealizmusról beszél, amely szerinte a realizmus és a romantika sajátos összekapcsolása, de amelyben a realizmus lesz a domináló. A. V. Lunacsarszkij a következő évben „a mi új realista iskolánkról” szól. Idézhetnénk más kiáltványokat és nyilatkozatokat, irodalmi csoportoktól,

¹ A szocialista realizmusról szóló vitákról vö. Helikon, 1965. 2. szám., és „Littérature et Réalité”, Budapest, 1966.

² A szovjet irodalmi irányzatokról. 1. Helikon, 1966, 1–2. szám.

egy-egy íróktól vagy teoretikusoktól. Mindezek azt bizonyítják, hogy az új irodalom magáévá tette a realizmus fogalmát, amelyet persze különféleképpen értelmezett. A realizmus megjelöléssel a szocialista valósághoz való ragaszkodását akarta kifejezni és tiltakozását a burzsoá tendenciák ellen, amelyek eltávolodtak az emberi valóságtól, individualisták és dekadensek voltak.

A kutatók tehát bebizonyították, hogy a szocialista realizmus fogalmát már a húszas években használták, de a szovjet írók és kritikusok többsége csak 1932-ben fogadta el, amikor napirendre került az Írószövetség megalapítása.³ Mindez íróknak és a kulturális élet irányítóinak, Gorkijnak és Fagyev-nek éppúgy, mint Lunacsarszkijnak, Buharinnak vagy Radeknek közös fellépése eredményeként alakult így, s a közös fellépést ekkor a RAPP által képviselt dogmatizmus elleni harc fűtötte. Végül is a Szovjet Írók Szövetségének alapszabályában 1934-ben a következő megfogalmazást fogadták el: „A szocialista realizmus, mely alapvető módszere a szovjet szépirodalomnak és irodalmi kritikának, a művésztől megköveteli, hogy a valóságot forradalmi fejlődésében, igaz, történelmileg konkrét módon ábrázolja. Emellett a valóság művészi ábrázolásának igaz voltát és történelmi konkrétságát egybe kell kapcsolni a dolgozók szocialista szellemű eszmei átalakításának és nevelésének feladatával.” Ennek a meghatározásnak az utolsó mondatát használta fel a dogmatikus politika, hogy leegyszerűsített pedagógiai normákat kényszerítsen az irodalomra, olyan normákat, amelyek végül is a harmincas-nyolcvanas évek sematizmusának létrejöttéhez vezettek. Mindez azonban nem teheti kétségesé azt a történelmi ténytet, hogy a szocialista realizmus fogalmának elfogadása hosszú irodalmi fejlődés eredménye, amelyről egyformán tanúskodik egy Gorkij vagy egy Majakovszkij életműve, hogy más írók és költők nagy értékű alkotásairól ne is beszéljünk.

Ezt az irodalmi fejlődést természetesen meghatározta a szovjet társadalom előrehaladása, amely politikai szempontból a nagy tömegeknek a történelemben eddig soha nem látott arányú és ütemű művelődését szervezte meg. Az írók műveikkel részt akartak venni ebben a nagy társadalmi-kulturális átalakításban és politikai hitvallásuk szerves része lett esztétikai felfogásuknak.

Az elmélet kialakulása

A szocialista realizmus elmélete ezen a társadalmi és művészi fejlődésen alapult és nem attól függetlenül jött létre. Kialakulásában eszmei szempontból nagy szerepet játszottak Marx, Engels, Plehanov és Lenin irodalomra vonatkozó írásai éppúgy, mint az orosz hagyomány és különösen a forradalmi demokraták, Csernisevszkij, Belinszkij és Dobroljubov gondolatai. Nyugat-Európában és Amerikában ezt az elméletet rendkívül leegyszerűsített és dogmatikus formájában ismerték meg, amelyet a nyolcvanas években Zsdanov és mások fogalmaztak meg és amelyet a szovjet kritikusok azóta elvetettek, amint erről az elmúlt tíz évben a Szovjetunióban lezajlott különböző irodalmi és irodalomelméleti viták tanúskodnak.

Ismerek Nyugaton a szocialista realizmusnak egy másik felfogását is, amelyet főleg Lukács György képvisel, akinek hatalmas életműve, minden vele folytatott vita ellenére is, lényeges hozzájárulás a marxista esztétikához. Miután szakított idealista felfogásával, amelyet olyan művek jeleznek, mint

³ VARGA MIHÁLY: A szocialista realizmus fogalom kialakulásának kérdéséhez. Helikon, 1965. 2. sz.

például a gondolatgazdag *A regény elmélete* című, mostanában Franciaországban és másutt sokat emlegetett munkája. Lukács marxista esztétikai felfogását a harmincas években kezdte kialakítani s azóta sok tanulmányában fejlesztette tovább. Új nagy műve, *Az esztétikum sajátossága* nyomon kíséri a művészet születését, megerősíti és kifejti a visszatükrözés elméletét és a szerző bizonyos régebbi nézeteit is revízió alá veszi, Lukáccsal elsősorban ott nem értünk egyet, ahol egyoldalúan ítéli meg a huszadik század művészeti fejlődésének bizonyos tényeit. Az ezekkel kapcsolatos konzervatív véleményét a marxisták közül sokan régebben sem fogadták el s a vita ma is folyik vele.

Aragon példája

A szocialista realizmus nem maradt szovjetunióbeli jelenség. Roger Garaudy *Aragon útja* című érdekes könyvében megmutatja, hogy a francia író miként szakított a szürrealizmussal és fogadta el a szocialista realizmust. 1935-ben adta ki Aragon *Egy szocialista realizmusért* című tanulmánykötetét, amely már címével is jelzi, hogy az új irányzat manifesztum a francia irodalomban. Hosszú prózairói, költői és kritikai munkásság után, amely különösen gazdag a legkülönbözőbb műfajokba tartozó művekben, 1959-ben Aragon így fogalmazza meg felfogását a szocialista realizmusról: „Az új művészet szükségszerűen az új realizmus, amely egyszerre mutatja meg a fát és az erdőt, és tudja, hogy miért mutatja meg: aktív realizmus, amely olyan távol áll, amennyire csak lehet, a l'art pour l'art-tól; olyan realizmus, amely azt tűzi ki célul, hogy segítse az embert, hogy felvilágosítsa útján; olyan realizmus, amely tekintetbe veszi ennek az útnak a célját és amely az élen halad.”⁴ Másutt ezt így fogalmazza meg: „A szocialista realizmus az irodalomban a tényeknek, a művészet részletének szervező koncepciója, amely megmagyarázza ezt a részletet, értelmet és erőt ad neki és szervesen beilleszti az emberiség haladásának az írói individualizmus feletti folyamába.” Így Aragon számára az új irányzat a szocializmus létével függ össze, de megnyilvánulhat nemcsak ott, ahol győzött a forradalom, hanem a kapitalista országokban is. A francia író nagy jelentőséget tulajdonít a szocializmus szempontjából a nemzeti sajátosságoknak. Egyik, még 1949-ben írott cikkében így fogalmazza meg e kérdéssel kapcsolatos felfogását: „A szocialista realizmus minden egyes országban csak úgy tehet szert egyetemes érvényre, ha gyökereit azokba a különleges nemzeti realitásokba mélyeszi, amelyeknek talajából fakad.”⁵ E sajátosságok egyike a francia irodalmi hagyomány, amelyet Aragon teljes komplexitásában ismer, s amelynek kész minden elemét felhasználni, a szürrealizmusét is, új szintézisbe ötvözve azokat.

Brecht példája

Bertolt Brecht művészi és elméleti munkássága újabb bizonyosságot szolgáltat a szocialista realizmus egységéről és változatosságáról. Ismeretes, hogy a nagy német drámaíró az expresszionizmustól jutott el a szocialista realizmusig, megteremtve az ún. nem-arisztotelészi színházat. Lukács Györggyel és más marxista teoretikusokkal folytatott vitái után, Brecht az ötvenes években megfogalmazta a maga elméleti felfogását a szocialista realizmusról.

⁴ L. ARAGON: *J'abats mon jeu*, Paris, 1959, 269.

⁵ *Réalisme socialiste et réalisme français*. Nouvelle critique, 1949. máj.

Szerinte „a realista művészet harcos művészet”, „a realitást és impulzusokat meghamisító, az emberiség tényleges érdekeivel szemben álló nézetek ellen harcol”. „A realista művész az ésszerűt, az »evilágít«, a tág értelemben vett tipikust (történelmileg jelentőst) hangsúlyozza.” „Feltárja az emberekben és a köztük levő viszonyokban levő ellentmondásokat”, „érdekel az emberekben és viszonyokban végbemenő változásokban”. „Az eszmék hatalmát és az eszmék anyagi alapját ábrázolja.” „A szocialista realista művész humánus, azaz emberbaráti és az emberek közti viszonyokat úgy ábrázolja, hogy a szocialista impulzusok megerősödjenek.” Külön hangsúlyozza, hogy tekintettel van közönségére, számításba veszi műveltségi szintjét és osztályhelyzetét, az osztályharcok állását. „A szocialista realista művész a realitást a dolgozó nép és a vele szövetséges, a szocializmus mellett álló értelmiség álláspontjáról dolgozza fel.”⁶

József Attila példája

Annak bizonyítására, hogy a szocialista realizmus komplex irodalmi irányzat, idézzünk egy másik nemzeti tanúságtételt, ez esetben magyart. A harmincas évek elején József Attila hangsúlyozza, hogy a műalkotás nemcsak „szemléleti helyettese a világnak, hanem egyben értelmes világ is”. S ehhez hozzáteszi: „Valóságos művet, amely majd fönn is marad, ma bárki csak osztályharcos proletár szemlélettel alkothat.” Ezt a figyelmeztetést nemcsak az íróknak, hanem az olvasóknak is elmondja: „De annak is, aki ma műalkotást akar megérteni és megbírálni és aki nem akarja Dos Passos-t Courts-Mahlerrel egy kalap alá venni, annak is szocialista módon, de valószínűleg szocialista módon kell szemlélődni.”⁷ Minden vitája ellenére, amelyet az illegális Kommunisták Pártja különböző képviselőivel folytatott, József Attila hűségese maradt ehhez a felfogáshoz, amint azt 1937-ben írt *Ars poeticája* bizonyítja.

Én nem fogom be pörös számat.
A tudásnak teszek panaszt.
Rám tekint, pártfogón, e század:
rám gondol, szántván, a paraszt;

engem sejdít a munkás teste
két merev mozdulat között;
rám vár a mozi előtt este a
suhanc, a rosszul öltözött.

S hol táborokba gyűlt bitangok
verseim rendjét üldözik,
föliindulnak testvéri tankok
szertedübögni rímeit.

Én mondom: Még nem nagy az ember.
De képzeli, hát szertelen.
Kísérje két szülője szemmel:
a szellem és a szerelem !

⁶ WERNER MITTENZWEI: Die Brecht—Lukács—Debatte, Sinn und Form, Erstes Heft, 1967. 1. Helikon, 1967. 2. sz.

⁷ Az idézetek a SZABOLCSI MIKLÓS által gondozott JÓZSEF ATTILA Összes Művei 3. kötetéből valók. Budapest, 1958.

A szocialista realizmus állandói és változói

Azok az elméleti fejtegetések, amelyeket röviden vázoltunk és amelyeket értékes művek támasztanak alá, hiszen, azt gondolom, senki sem vonja kétségbe egy Gorkij, egy Majakovszkij, egy Aragon, egy Brecht vagy egy József Attila hozzájárulását a világirodalomhoz, ezek az elméleti fejtegetések azt mutatják, hogy a szocialista realizmus valóságos irodalmi irányzat, amelynek vannak állandó és változó jegyei. Az állandó jegyeket a következőképpen lehetne megfogalmazni:

1. A szocialista realizmus arra törekszik, hogy a valóságot tipikus vonásaiban és mozgásában ragadja meg, tehát lényegében és történetiségében. A realizmust ez esetben a valóság megismerésének és ábrázolásának mód-szereként lehet felfogni.

2. Anélkül, hogy az érzelmit alábecsülné, a szocialista realizmus az értelem jelentőségét emeli ki az életben és a művészetben. A világ tudományos felfogására kíván támaszkodni, ami az írók többsége számára a marxizmus elfogadását jelenti.

3. Aktív és harcoss művészet kíván lenni, amely küzdeni akar a régi világ ellen, s győzelemre akarja segíteni a szocializmust. Amint Majakovszkij mondta, ez a „tendenciózus realizmus” nem rejti véka alá célját, de nem is kíván a politika egyszerű illusztrátora lenni. A politikát az emberi cselekvés részének tekinti, tudatos módon foglal állást e tekintetben is, „elkötelezi magát”.

4. A tömegekhez kíván szólni és olvasóira gyakorolt hatásával kíván történelmi tényezővé válni.

Céljának megvalósítása érdekében felhasználja a legkülönbözőbb művészi eszközöket, a hagyományos realizmuséit éppúgy, mint az avantgarde-éit, de új szintézisbe olvasztja be azokat, amelyekben az új tartalom dominál.

A szocialista realizmus felfogásai változhatnak időszakok, nemzetek, sőt írók szerint is. A változó jegyek nemcsak a formában jelentkeznek, mint azt egyesek gondolják, hanem a tartalomban is. Nem kétséges, hogy Aragon vagy Brecht szocialista realizmusa más, mint Gorkijé vagy a Solohové. De még egy adott irodalmon belül is nagy változatosságot figyelhetünk meg: Majakovszkij szocialista realista költészete például sok tekintetben különbözik a Tvardovszkijétől, vagy a legfiatalabb szovjet költők lírájától.

A szocialista realizmus és az összehasonlító irodalomtudomány

Azt hiszem, hogy az összehasonlító irodalomtudománnyal foglalkozók számára érdekes feladat elemezni a szocialista realizmus egyetemes és nemzeti, általános és egyéni fejlődését. Az egyes nemzeti irodalmakban végzett kutatások alapján össze lehetne hasonlítani ennek az irányzatnak állandó és változó jegyeit. Ezek után szó lehetne arról, hogy a szocialista realizmust szembesítsük a huszadik század más irányzataival.

Természetesen különbözőképpen lehet értékelni mindazt, amit a szocialista realizmus adott a világirodalomnak és különösen a mi korunk irodalmának. De megpróbálni tagadni azt, hogy nemzetközi irodalmi irányzat, azt jelentené, hogy lemondunk korunk irodalmi fejlődésének tudományos megmagyarázásáról. Márpedig a mi feladatunk az, hogy megismerjük és megismertessük.

Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története

Az itt következő két dokumentum 1967. szeptember 5-én került a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Társaság (A. I. L. C.) belgrádi kongresszusának plenáris ülése elé. Az első (A) francia és angol nyelven nyomtatott füzet, a másik (B) ugyancsak kétnyelvű sokszorosított lapok formájában a kongresszus kezdetétől fogva a résztvevők rendelkezésére állt. Az alábbiakban közöljük magyar szövegüket, valamint röviden beszámolunk a hozzájuk kapcsolódó eszmecsereről és a vállalkozás megindulásának első mozzanatairól.

A.

JELENTÉS AZ „EURÓPAI IRODALOMTÖRTÉNET” TERVÉRŐL

Előzmények

Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Társaság Vezetősége 1967 márciusában körlevelet bocsátott ki egy nemzetközi kooperációval elkészítendő „európai irodalomtörténet” tárgyában. Az alábbiakban közöljük a körlevél szövegét *in extenso*, a hozzá csatolt kérdőív szövegével együtt.

Körlevél és Körkérdés egy nemzetközi együttműködéssel készülő európai irodalomtörténet tárgyában

A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete memorandumot nyújtott be az A.I.L.C. vezetőségéhez JACQUES VOISINE alelnöknek a fribourg-i kongresszuson tett javaslata és későbbi tanácsai alapján egy nemzetközi együttműködéssel elkészítendő európai irodalomtörténet tervéről. Miután a memorandum tartalmával az A.I.L.C. Vezetősége egyetért, ismertetni kívánja legfontosabb pontjait az érdekeltekkel, mindenekelőtt azokkal, akik az A.I.L.C. 1967-ben, Belgrádban tartandó V. kongresszusán részt vesznek. Egyúttal arra kéri a résztvevőket, szíveskedjenek állásfoglalásukat a tervvel kapcsolatban minél hamarabb, de legkésőbb egy hónapon belül közölni, hogy ezzel lehetővé tegyék egy olyan javaslatnak a belgrádi kongresszus napirendjére való tűzését, amely az állásfoglalásukat tekintetbe veszi.

I. Általános elvek

A nemzetközi együttműködéssel elkészítendő európai irodalomtörténet tervének vezető szempontjai a következők:

1. Európai irodalmon azoknak az irodalmaknak az együttesét értjük, amelyek hagyományaik és formakészletük alapján az antik Görögország és Róma irodalmához és a

mai európai népek irodalmának múltjához kapcsolódnak, azaz európai irodalmi típus-hoz tartoznak. Az „európai” jelző tehát nem földrajzi határokhoz köti a tárgyalandó irodalmak körét, hanem történeti-tipológiai megjelölés, amelybe Ausztrália angol nyelvű és Kanada francia nyelvű irodalma éppúgy beletartozik, mint az olasz irodalom.

2. Az anyag történeti bemutatásának rendszerező elvűl a nagy irodalmi áramlatok korszakai kínálkoznak. Ezek alkalmasaknak látszanak valamennyi európai típusú irodalom fő fejlődési tendenciáinak kiemelésére és eléggé rugalmasak ahhoz, hogy átfedjék a különböző irodalmak közti fejlődésbeli egyenlőtlenségeket. E rendszerező szempont előnyének tűnik, hogy a feldolgozásban az áttekinthetetlenül nagy anyagnak nem minden részletét, hanem csupán a legjelentősebb részleteit szükséges az áramlat korszakának jellemzésére tekintetbe venni. Ez az irodalomtörténet messzemenően tekintetbe kívánja venni az egyes nemzeti irodalmak fejlődését és történeti specifikumait; mindazonáltal az európai irodalomtörténet nem szuggerálja a nemzeti irodalmak mechanikus egymás mellé helyezését, hanem egyszerre közelítené meg tárgyát szintetizáló, komparatív és nemzeti látószögből.

Az európai irodalomtörténet tehát nem az egyes nemzeti irodalmak történetét kívánja bemutatni egymás mellett, hanem az egyes korszakokon belül műfaji csoportosítást (pl. a romantikus regény), szükség esetén még további széttagolást (pl. a romantikus regény a kelet-európai irodalmakban) alkalmazna. A felosztás és a csoportok összetétele az európai irodalmak története folyamán nem állandó, hanem az anyag természete szerint korszakokonként, műfajonként és földrajzilag is változik. Az anyag elrendezésének ez általános módján belül bőséges tér nyílne az összehasonlító irodalomtörténet „klasszikus” eljárásainak, így a párhuzamosságok, hatások, közvetítés, kibocsátás, befogadás stb. tényeinek bemutatására.

3. Az európai irodalomtörténet periodizációja az érdekeltek megegyezésének tárgya lesz. Áramlatok korszakainak jelentkezését és elmúlását nem lehet szigorú idő-határokhöz kötni, főként olyan nagy területen, mint amelyre tárgyunk kiterjed. Közös elgondolásaink tisztázása végett azonban a bemutatandó fejlődés kezdőpontját és végpontját már most meg kell határoznunk. Mivel a *mai* Európa nemzeti irodalmi általában a középkor folyamán kezdenek kialakulni és egymástól nemzeti jellegük szerint elkülönülni, jogosnak látszik az európai irodalom történetét a középkorral kezdeni. Természetesen olyan kötetek is kívánatosak volnának, amelyek az antik irodalmak továbbélését, valamint a latin kereszténység, a bizánci irodalom vagy az iszlám korai irodalmának hatását és továbbélését tárgyalnák valamely későbbi irodalmi korszakban vagy valamely földrajzi egység területén. A kötetek tárgyának időbeli végső határa századunk 20-as éveinek vége lehetne, amikor az első világháború idején kibontakozott avantgarde irányzatok heves hullámai már elültek. Ez — megítélésünk szerint — az utolsó olyan korszak, amelyben ma már relatíve biztonsággal tájékozódhatunk.

II. Gyakorlati kivitelezés

4. Az európai irodalomtörténet előkészítésére egy *kötetsorozat* megindítása látszik a legalkalmasabbnak, amelynek egyes kötetei tanulmányokat tartalmaznának az egyes nagy irodalmi korszakok nemzetközi történetéből. A kötetek mindegyike egy-egy áramlat korszakával, vagy annak egy időszakával, műfajával, vagy egy területen való jelentkezésével foglalkoznék, mégpedig anélkül, hogy még így leszűkített anyagának is teljes és részletes bemutatására törekedné. A kötetek tanulmányai egy-egy kérdésre (a kötet témájára) centralizálva foglalják össze a jelenségeket, az összehasonlító irodalomtörténet eljárásával egyszerre több irodalom területéről.

5. Kívánatos, hogy a munka előkészítésében minél számosabb kutató és munkahely vállaljon szerepet és ezáltal valóban nemzetközi együttműködés jöjjön létre. Ha

tanulmánykötetekből építjük föl az európai irodalom történetét, magától kínálkozik, hogy egy-egy kötet egy-egy *centrum* vegyen gondozásba, az dolgozza ki a maga kötetének a részletes tervét, az szervezze meg saját munkatársi gárdáját és készítse elő kiadásra a kötetet. A centrumokra tagolt munka koordinálására az A.I.L.C. Vezetősége fog koordináló bizottságot kijelölni, amelynek összetételét a belgrádi kongresszus közgyűlése hagyja jóvá. A Koordináló Bizottság feladata az lesz, hogy támogassa az egyes centrumokat a munka egyeztetésében, közvetítsen közöttük, eljárjon mindazokban a kérdésekben, amelyek túlhaladják az egyes centrumok körét és a munka általános kérdéseit érintik. Ilyenformán a munkát egyszerre több helyen lehet megindítani és egyidejűleg létrehozni a tanulmánykötet-sorozat különböző részleteit. Az előbbiekből következik, hogy a centrumok kialakítása és felkérése szukcesszíve, a vállalkozásban való részvételre jelentkezésük sorrendjében történhetik.

6. A munka megindítására és az elkészült kötetek publikálásának módjára az A.I.L.C. Vezetősége, illetve a megválasztandó Koordináló Bizottság a jelen körlevélre beérkezett válaszok és a belgrádi kongresszus állásfoglalása után fog javaslatot tenni.

7. Mivel a Vezetőség igen sok hasznos felvilágosítást és segítséget kapott a Magyar Tudományos Akadémia egy speciálisan megbízott delegációjától, az a szándéka, hogy ezen Akadémia Irodalomtörténeti Intézetét kéri föl a vállalkozás tudományos és adminisztratív koordinálására.

Kérdések

Kérjük, szíveskedjék a fenti körlevelet áttanulmányozni és az alábbi kérdésekre röviden vagy részletesen a kérdés természete szerint válaszolni:

1. Helyesnek tartja-e, hogy az A.I.L.C. égisze alatt egy nemzetközi szerzőgárda által kidolgozott európai irodalomtörténet készüljön?
2. Egyetért-e azzal, hogy az európai irodalomtörténet a nemzetközi irodalmi áramlatok korszakai szerint épüljön föl, és ne helyezze az egyes nemzeti irodalmakat egymás mellé?
3. Mi a véleménye a tervbevett európai irodalomtörténet időbeli kiterjedéséről (különösen a kezdet és a befejezés időpontjáról)?
4. Akármi is a véleménye az európai irodalomtörténetről, hasznosnak és lehetségesnek tartja-e egy részletkérdésekkel foglalkozó tanulmánykötet-sorozat megindítását?
5. Elfogadja-e azt a javaslatot, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete kapjon fölkérést és megbízást az A.I.L.C. felelőssége alatt a vállalkozás általános koordinálására?
6. Van-e más megjegyzése, esetleges javaslata (financiális kérdések, stb.)?

*

Az ankét eredménye

Mindenekelőtt meg kell állapítani, hogy a vállalkozás megindítása azok körében, akik elküldték válaszukat, általános helyeslésre talált. Sokan kiemelték a vállalkozás fontosságát mind a tudományos kutatás, mint az egyetemi oktatás, mind pedig a nyelvi okok miatt kevésbé elterjedt irodalmak jelentőségének és szerepének megismerése tekintetében. Megfontolandó vélemények merültek föl azonban az „európai irodalom” fogalmára és ezzel a vállalkozás elnevezésére, a keretében tekintetbe veendő irodalmak körére vonatkozóan. (1. kérdés) Arra nézve, hogy egy nemzetközi irodalomtörténeti szintézist áramlatok korszakai szerint kell elrendezni, egyetértés alakult ki, de többen hangsúlyoz-

ták, hogy tekintetbe kell venni az ezeken belül jelentkező nemzeti sajátosságokat, az áramlatok korszakai jelentkezésének kronológiai eltéréseit az egyes nemzeti irodalmakban, a kiemelkedő egyéniségek szerepét stb. (2. kérdés) Az európai irodalomtörténet korszakhatáira, főként a bemutatandó történelmi folyamat időbeli kezdetére és befejezésére nézve egyelőre nem alakult ki egységes vélemény. (3. kérdés) A vállalkozás megvalósításának formáját, ezzel kapcsolatban a 4. kérdésben szereplő tanulmánykötetsorozat célját és rendeltetését a válaszok többféleképpen és egymástól eltérő módon értelmezték (noha magában abban, hogy a tanulmánykötetek egy sorozatának megindítása helyes és szükséges, túlnyomórészt megegyeztek). Különösen fontos pedig, hogy az utóbbi kérdésben egységes álláspontra jussunk, mivel ettől függ a munka megindításának és koordinálásának minden érdekelt felet kielégítő, helyes eljárása. (5. kérdés) Néhány megszívlelendő egyéb javaslatra még vissza fogunk térni. (6. kérdés)

A *Körkérdésre* beérkezett feleletek száma kevesebb volt, mint amennyire számítani lehetett. Mégis, ezt a tényt nem az érdeklődés hiányának, inkább technikai nehézségeknek és a postai úton szervezett anketokra általában jellemző tehetetlenségi tényezőnek szeretnénk tulajdonítani. Feltehető, hogy a *Körlevél* és a *Körkérdés* szövege, mely angol és francia nyelven készült, az érdekeltek egy részéhez nem jutott el. Összesen 50 válasz érkezett a következő országokból: Ausztrália, Belgium, Csehszlovákia, Franciaország, Fülöp-szigetek, Görögország, Hollandia, Izrael, Jugoszlávia, Lengyelország, Magyarország, Nagy-Britannia, Német Demokratikus Köztársaság, Német Szövetségi Köztársaság, Olaszország, Spanyolország, Szovjetunió. Az alábbiakban közöljük a feleletek százalékos statisztikáját, megjegyezve, hogy a kollektív válaszokat is csupán egy-egy „szavazatnak” tekintettük.

Kérdés	Felelet			
	Igen	Feltételesen igen	Nem	Tartózkodott
(1) Megindítsuk-e a vállalkozást?	96	—	—	4
(2) Irodalmi áramlatok korszakai szerint kell-e rendezni az anyagot?	74	20	2	4
(3) Helyesek-e a javasolt időhatárok (kezdet és befejezés)?	46	44	6	4
(4) Helyesnek tartja-e egy kötettsorozat megindítását?	78	12	4	6
(5) Elfogadja-e a munka koordinálására tett javaslatot?	80	6	6	8
(6) Egyéb javaslatok	34		66	

1. Az „európai irodalom” fogalma

Az „európai” jelző tehát nem földrajzi meghatározást jelent, hanem egy történelmileg kialakult irodalmi *típust* kíván megjelölni. Az *európai irodalom története* (1934—1935) című jeles munkájában Babits Mihály, a magyar *poeta doctus* e típus jellemzésére

plasztikus szavakat talált: „Ez nem pontosan és terület szerint Európa irodalma. Nem is Európában született. Ki is árad idegen világrészekbe, s ott tovább sarjadzik. A homéroszi költészet ázsiai eredetű. Viszont az amerikai irodalom teljességgel az európainak a sarja és folytatója. Vagy például Ausztrália költője, Gordon, nem képzelhető el az angol Swinburne és Browning nélkül. Az az irodalmi áram, amely a »világirodalom« fogalmának megfelel, nem is lehet kötve egyetlen világrészhez.”

A világirodalom és az európai irodalom fogalmát mi — természetesen — nem tekinthetjük azonosnak, mint Babits. Az utóbbi az előbbinek csak egy része, amely más részekkel történeti-genetikus vagy érintkezési kapcsolatban áll. Az európai irodalom geneziséét sem szűkíthetjük le az antik görög és római tradícióra és a középkor és az újkor európai népeinek történelmi hozzájárulására. Feleletében RENÉ ETIEMBLE (Párizs) figyelmeztet bennünket arra, hogy nem lehet kizárni az arab és a héber hagyományt sem. A későbbiek folyamán ezekre és más *hagyományokra* is gondolnunk kell még. Annál is inkább, mivel ha történelmi aspektusból a világ irodalmainak két legnagyobb körét vesszük, az európai típusú irodalom mellett ott vannak a nagy *keleti* irodalmak (kínai, japán, hindu stb.), amelyeknek egy része az európaítól teljesen függetlenül, más része egymástól is függetlenül fejlődött ki. De ugyanígy elválasztható mindkettő, az „európai” típusú és a „keleti”, a századunk folyamán keletkezett új irodalmaktól, például Afrika részben az afrikai népek nyelvén, részben európai nyelveken létrejött irodalmaitól. Mindezeket *egyetlen összefüggő történeti fejlődésben* (szintézisben), azonos irodalmi áramlatok korszakai szerint, ahogy az A.I.L.C. *Körlevele* értelmében is a vállalkozás megvalósítását tervezzük, „nem szuggereálva a nemzeti irodalmak mechanikus egymás mellé helyezését”, nem lehet ábrázolni, mivel történetileg egymástól független részek vannak. Amit mi akarunk feldolgozni, az az európai típusú irodalom történetének bizonyos mértékben összefüggő történeti folyamata, ámbár a kapcsolat az egyes nemzeti irodalmak között sokszor meg-megszakad. J. C. BRANDT CORSTIUS (Utrecht) nyomatékosan képviseli azt a szemléletet, hogy az európai irodalmak szerves egységet alkotnak: „Az európai irodalom javasolt történetének — írta angol nyelvű levelében — szintetikusnak kell lennie, következésképpen nem elégedhetik meg a sokféle nemzeti irodalom egymásmellettjével. Ugyanezen szempontból ellenzem azt a gondolatot is, hogy néhány nemzeti irodalmat foglaljunk valamely csoportosításba. Ha vannak is speciális közös vonásaik és vonatkozásaik, az ilyenfajta csoportosítás mégiscsak megtöri az európai irodalom egységét. Ez az irodalom egy és oszthatatlan, mint a nemzetközi irodalmi mozgalmak *ad oculus* bizonyítják. Bennük van az európai irodalom szilárd alapja.” M. P. ALEKSZEJEV (Leningrád) pedig ezt írta a magunk elé tűzött feladatról: „Egy európai irodalomtörténet kidolgozása az A.I.L.C. égisze alatt és nemzetközi munkatársi gárda gondozásában számomra nemcsak nagyon érdekesnek, hanem nagyon szükségesnek is látszik.”

Ez a cél az, amelynek jelzése a *Körlevél*ben kihívta WERNER KRAUSS (Berlin) kritikáját. „Nem hiszem — írta francia nyelvű válaszában, — hogy van »európai irodalom«. Vannak nemzeti irodalmak és van világirodalom, s az Önök munkájának ez kell legyen a tárgya.” WERNER KRAUSSnak teljesen igaza volna, ha a világ valamennyi irodalmának történeti bemutatását tűznénk ki célul magunk elé. *S ámbár az ilyen univerzális vállalkozás igen kívánatos volna, annyi erőkoncentrációt igényelne, amennyire egyelőre aligha volnánk képesek.* Viszont WERNER KRAUSS objeekciója figyelmeztet bennünket egyfelől arra, hogy az összehasonlító irodalomtörténet hagyományai szerint állandóan szem előtt kell tartanunk az *európai típusú irodalom kapcsolatait a világ más irodalmaival*, másfelől pedig arra, hogy tovább kell konkretizálnunk történeti-tipológiai szempontunkat.

Az a közös hagyományok alapján kialakult típus ugyanis, amely foglalkoztat bennünket, az európai népek *nyelvén* nőtt nagygyá, e nyelveken fejlődött tovább — az

utolsó másfél században már határozottan sajátos és önálló arculatot öltve — a Föld más részein is. Az európai irodalom fogalmának tehát van egy igen konkrét nyelvi aspektusa, melyet feleletében JACQUES BODY (Párizs) tömören megfogalmazott. „Ennek az európai irodalomtörténetnek a területét — írta — a nyelvészet révén lehetne meghatározni. Magában foglalná azokat az irodalmakat, amelyeket valamely európai nyelven írtak.” Kitűnő szempont!

Általa alighanem kiküszöböljük MIECZYSLAW BRAHMER (Varsó) jogos kifogását, aki francia nyelvű válaszában azt írta: Ha ez a történet „át kell fogja az európai törzsből nőtt irodalmak történetét, de azokét is, amelyek más földrészeken fejlődtek ki, jelezni kellene ezt a címben is: túlzásnak látszik Európa cégére alá foglalni a két Amerikát és Ausztráliát.” Jelezte ezt, mint tudjuk, de csak művének bővített formájában, Paul Van Tieghem is. Csakhogy mi, az előbbieik értelmében, az európai nyelveken írt irodalmak vizsgálatában nem korlátozódnánk Európán kívül csak a két Amerikára és Ausztráliára sem, ahonnan J. H. TISCH és J. S. RYAN olyan gondolatébresztő és sok segítséget ígérő válaszokat küldtek, hanem *elvéleg* még tovább kell terjeszkednünk földrajzilag a Föld minden olyan területére, ahol az európai irodalmak hagyományaiból táplálkozó irodalmat művelnek európai nyelveken. Így az „európai típusú irodalom” földrajzi határait tulajdonképpen csak a munka végzése közben fogjuk tudni pontosan kijelölni, s ebben a történeti típus és a nyelv együttes szempontja lesz segítségünkre. Szükségesnek látszik ezért, hogy már a vállalkozás címében is feltüntessük — félreértések elkerülése végett — a nyelvi szempontot, mégpedig egyelőre a következőképpen: *Az európai nyelvű irodalmak története* — s ezzel talán a típust is közelebbről meghatároztuk.

2. Az irodalmi áramlatok korszakainak kérdése

Ámbár abban, hogy a tervezett munkát az irodalmi áramlatok korszakai szerint kell felépíteni, a válaszolók túlnyomó része megegyezett, mégis — igen helyesen — főként a nemzeti sajátosságok eltüntetése ellen emeltek óvást. LILIAN R. FURST (Manchester) szemléletesen foglalta össze a kérdés lényegét. „A nemzeti irodalmak felsorakoztatása — írta — azzal a veszéllyel járhat, hogy a mű lexikonhoz hasonlíthatna, ha nem vigyázunk. A javasolt eljárás célja az, hogy mozgásában mutassa be az európai irodalom fejlődését. Ugyanakkor óvakodni kell attól, hogy túlságos mértékben támaszkodjunk az összehasonlító irodalomtörténet «klasszikus eljárásaira.» A hangsúlyt, véleményem szerint, kevésbé szabad a befogadás és a hatások (gyakran különben is kétséges) vizsgálatára helyezni, hanem elsősorban a valóban komparatív megközelítésre: a »párhuzamosságokra«, ha tetszik, de megkülönböztetve az eltéréseket, a nemzeti sajátosságokat és megkeresve a hasonlóságokat.” A páduai egyetem szláv intézetének levele még világosabban kimondja: „... a nemzetközi irodalmi áramlatok korszakai szerint felépített irodalomtörténetet, de olyat, amely kidomborítaná a különböző nemzeti irodalmak eltéréseit”. CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Madrid) az írói egyéniségek eltűnésének lehetősége miatt aggódik. „Nagyon helyesnek látszik — írja spanyol nyelvű válaszában —, a nemzetközi irodalmi áramlatok korszakainak tanulmányozása, ugyanígy a műfajoké, csak el ne hanyagoljuk ezek miatt az életrajzi, egyéni jellemzéseket, csak el ne tűnjék a szerző az nagy áramlatokban.” LUCILA V. HOSILLOS (Fülöp-szigetek) mintegy „szintézist” akar létrehozni az áramlatok korszakai szerint való tárgyalásmód és a nemzeti irodalmak bemutatása között, mert az irányzatokat — Európán túltekintve — egyben hatás-kapcsolatoknak fogja föl. „Általában azt gondolom — olvassuk angol nyelvű feleletében —, hogy valamely, nemzetközi irodalmi mozgalmak szerint felfogott és elrendezett irodalomtörténet nem tagadja szükségszerűen a nemzeti irodalmak egymás mellé helyezését, egyéni létezésüket, egyéni jellegüket és kapcsolataikat. Az európai irodalmak körén belül nem

áll fönn az a veszély, hogy az irodalmak egyéni azonosságát elhanyagoljuk. Mindazonáltal az európai irodalmi mozgalmak terjedésére és hatására helyezett nyomaték is maga után vonhatja a földrajzilag nem európai nemzet, irodalmak hátrányba kerülését. Például ha az angol nyelvű ausztráliai vagy a francia nyelvű kanadai irodalmat európai típusú irodalomként kezeljük, úgy tűnhet föl, mintha az európai irodalmak pusztá ágai vagy terjedésük következményei volnának. Ugyanez érvényes a francia vagy angol nyelvű afrikai irodalmakra, az angol nyelvű indiai, a fülöp-szigeti angol és spanyol, a dél-amerikai spanyol és portugál nyelvű irodalmakra. És hogyan tárgyaljuk az amerikai irodalmat, amely hatásos irodalmi áramlatokat küldött vissza Európába, különösen 1920 óta?" Teljesen igaz! Az eltérő történelmi, társadalmi, fejlődésbeli különbségekre, az irodalmi áramlatok valódi mozgására az egyes korszakokon, sőt még a nyelvi, regionális stb. egységeken belül is tekintettel kell lenni. JEAN WEISGERBER (Brüsszel) írja feleletében: „A nemzeti irodalmak alárendelése az irányzatoknak és adott esetben a műfajoknak, kitűnő dolog. De engedtessek meg nekem, mint a flamand irodalom specialistájának, hogy lándzsát törjek egyes vidékek (vagy országok) érdekében a nagy nyelvi együttéseken belül. A svájci, kanadai, osztrák-magyar, belga, sőt — más összefüggésben — az amerikai, ausztráliai stb. irodalom helyzete különös figyelmet tenne szükségessé.”

Azaz: az ankét kifejezésre juttatta azt a helyes álláspontot, hogy ámbár nem elégedhetünk meg a nemzeti irodalmak pusztá egymás mellé állításával, hanem nagy összefüggések aspektusában kell szemlélnünk az irodalmi folyamatot, amelyek átlépi a nemzeti határokat, átlépi a nyelveket és a földrajziakat is, nem szabad eltüntetnünk a nemzeti, regionális, országok közötti stb. különbségeket, hanem az irányzatok terjedésének bemutatásán belül módot kell találnunk ezeknek a bemutatására is. Valóban, csak ez esetben maradhatunk hívek a valóságos történelmi fejlődéshez.

A különböző nemzeti irodalmakban ugyanis egyes áramlatok korszakai *a*) részben nem jelentkeznek, *b*) részben mást jelentenek, *c*) részben nem ugyanabban az időben jelentkeznek. Az ankét résztvevői felhívják a figyelmünket ezekre a jelenségekre.

a) Nem jelentkezhetnek egyes áramlatok azokban az irodalmakban, amelyek valamely áramlat korszaka után keletkeztek. Elsősorban a földrajzilag Európán kívüli irodalmakra gondolunk. De másfelől különbség van Európán belül is a keleti és a nyugati kereszténységhez tartozó, azaz a Bizánc és a Róma hagyományait átvevő és folytató népek irodalmának fejlődése között. A reneszánsz, a barokk elsősorban a római hagyományokat továbbfejlesztő népek irodalmára jellemző, a bizánci hagyományokat továbbfejlesztőkre kevésbé. Ilyen és hasonló különbségekre mutat rá feleletében, igen instruktív módon, MARIA BOBROWNICKA (Krakkó).

b) Az áramlatok és korszakuk különböző jelentésére az egyes nemzeti irodalmakban világosan utal feleletében HANA JECHOVÁ (Olomouc). Többek között a cseh regényíró, Karolina Svetlá példájára hivatkozik, aki — olvassuk francia nyelvű feleletében — regényeit „egy kissé George Sand hatása alatt írta és a romantikus stilizálás környezetében idealizálta a parasztok életét, kissé szentimentális módon erkölcsi problémákat fejezve ki. A cseh irodalomban a kritikai realizmus rubrikájába teszik műveit, többek között azért is, mert a múlt század második felében élt. Az európai irodalom szempontjából viszont a romantikához tartozik. Ha az áramlatok korszakai szempontjából az egész európai irodalom termésére általánosan érvényes osztályozást akarunk bevezetni, revideálni kell az irodalmi tényeknek a nemzeti irodalmakban elfogadott kategorizálását és csoportosítását.” Sorolhatnánk tovább a példákat, amelyek egyes jelenségek eltérő helyére utalnak a nemzeti irodalmakon, illetve a nemzetközi korszakokon belül. Az egyik legszembetűnőbb éppen a német klasszika példája volna, amelyet nemzetközi szempontból sokan a romantikához sorolnak. Az irodalmi tények mindenesetre azt

mutatják, hogy az európai eredetű nyelvek irodalmának általános szempontok szerinti elrendezéséből sokat profitálnának az egyes nemzeti irodalmak is.

c) Ezért tarthatjuk igen fontosnak LIANO PERTONI (Bologna) javaslatát, aki az áramlatok korszakai szerinti elrendezés „korrekcióját” kívánja: „maguknak a hozzájuk tartozó tényeknek alapos kronológiájával, mert az időbeli eltolódás és az egyes irodalmak egyéni jellegzetességei miatt lehetséges, hogy az áramlatok korszakai kevésbé fognak abszolúte érvényeseknek látszani”.

Mindeme nehézségek és kételyek ellenére, amelyeknek jogosságát el kell ismer-nünk, egyelőre valószínűleg mégis ki kell tartanunk az irodalmi anyagnak a nemzetközi áramlatok korszakaiba való elrendezése mellett, mivel az irodalmi eszmék, formák, struktúrák nemzetközi mozgása, cseréje, kölcsönhatása mégis ezeknek a keretében tükröződik a legszemléletesebben. Noha sok megfontolandó szempontot vetett föl, nem jutott más eredményre az ankét sem.

Remélhető, hogy éppen ezen kongresszus következményeként, mely az áramla-tokkal foglalkozik, további nemzetközi viták fognak fényt deríteni a kérdésre, ahogy WILHELM GIRNUS (Berlin), CLAUS TRÄGER (Markkleeberg-Ost), H. JÜNGER (Jena) és MICHAEL WEGNER (Jena) meggyőzően utalnak erre feleletükben.

3. Az irodalomtörténeti folyamat bemutatásának időbeli keretei

A megkérdozettek között, mint a százalékos statisztikából láttuk, nem volt egyet-értés sem a kezdés, a *terminus a quo*, sem a végső határ, a *terminus ad quem* tekintetében. Sok okos érvt lehetne idézni a feleletekből, mind a javasoltnál korábbi kezdés, mind a javasoltnál későbbi befejezés érdekében. Valóban nem vonható kétségbe — ahogyan sokan figyelmeztettek rá —, hogy az antik görög-római irodalom szerves része az euró-pai irodalom történetének, hogy belőle ki nem hagyható. Még többen kívánták a végső határ kitolását a második világháború kezdetéig vagy befejezéséig, vagy esetleg napja-inkig. Érveik, hogy ha 1920-szal zárjuk az európai irodalom történetét, gyakorlatilag kimarad belőle mindaz, ami korunk irodalmára jellemző (a szürrealizmust, az egzisztenc-ializmust, a szocialista realizmust említették), valóban figyelemreméltók.

Hogyan foglaljunk állást tehát?

Ha elfogadjuk, hogy amit ki akarunk dolgozni, az az európai *nyelveken* írt irodal-mak története, világosabbá válik, mint kell gondolkoznunk. Legalábbis a *terminus ad quem* aligha lehet más, mint a *saját korunk*, hiszen éppen az utolsó félszázad az, amely az európai nyelveken írt irodalmak óriási elterjedését hozta földünk különböző részein. Igaz, hogy éppen a két Amerikán, Ausztrálián és Európán kívül, az európai eredetű nyelveken írt új irodalmak jelenségeinek összegyűjtése és elrendezése csaknem megold-hatatlan feladat, de ha csak valamelyes kitekintést is meg tudnánk valósítani e tárgyra, sokat tennénk a mai világ „irodalmi földrajzának” megállapításáért. Ennél többre egyelőre aligha vállalkozhatunk. Magának az ismertebb anyagnak a bemutatását azon-ban — a közkívánat szerint — kiterjeszhetjük századunk teljes első felére.

A *terminus a quo* azonban nem tisztázódik még a fenti aspektus alkalmazásával sem. Az európai irodalomtörténet eddigi kidolgozói is különböző korokban kezdték a rendszerezést. George Sainstbury a maga *Periods of European Literature*-jében (1899—1904) a nyugat-római birodalom bukása után, a VI. században kezdi meg az anyag rend-szerezését a latin nyelvű s immár keresztény irodalom mellett kitérve a mai európai népek irodalmának legősibb emlékeire. Laurie Magnus első ilyen tárgyú könyvében (*A General Sketch of European Literature in the Centuries of Romance*, 1918) tulajdonkép-pen Nagy Károly korával indul, de megelőzi a „karoling reneszánsz” bemutatását az *Igor-ének* és a *Cid-monda* tárgyalása, az európai „határok” védelménék e két emlékéé, amelyek mintegy szimbolikusán indítják el az irodalom kialakulásának folyamatát a földrész két végéből. Magnus számára „európai” az, ami már elszakadt a latintól, az antik-

vitástól, s a középkori latin irodalmat nem tárgyalja, csak a humanistát, mivel ez tölti meg először a latin nyelvet „modern” emberi tartalommal. Felfogása tehát éppen az ellentéte az európai irodalom híres történetírójának, Ernst Robert Curtiusénak (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948.), aki az antik hagyományt továbbvivő és továbbfejlesztő középkori latinitásban találja meg minden „európaiság” forrását, s aki, ha közöttünk volna, alighanem azt kívánná, hogy az antik irodalommal indítsuk meg a történeti feldolgozást. Így tesz a már említett Babits Mihály, így az európai irodalomtörténet eddigi alighanem utolsó feldolgozója, Nicolas Ségur a *Historie de la Littérature Européenne* (1848—1952) köteteiben. Paul Van Tieghem viszont a reneszánszszal kezdi nevezetes művét és ugyancsak a reneszánszszal — vagy a középkor kihangzásával — kezdődik Werner P. Friederich és David H. Malone összefoglaló vázlata, az *Outline of Comparative Literature from Dante to O’Neill*.

Az antik irodalom felvétele melletti érvek súlyosak. Mégis, az összehasonlító irodalomtörténészek többnyire a reneszánsz mellett döntöttek, vagy legalábbis a középkor vége mellett. Az összehasonlító irodalomtörténet természetéhez tartozik, hogy a nemzetek közötti irodalmi cserét, mozgást, párhuzamosságot, kölcsönösséget vizsgálja; sajátos tárgya tehát — *tudatos és irodalmi fokon* — akkor alakul ki amikor már a nemzetek kialakultak, amikor a nemzeti irodalmak határozott körvonalai kezdenek kibontakozni. Bízvást elfogadhatjuk N. I. Konrad, a kitűnő szovjet orientalista irodalomtörténész egész Európa irodalmának történetére vonatkozó megállapításait, amelyeket *Az összehasonlító irodalomtörténet mai problémái* című, 1959-ben tartott előadásának szövegében olvashatunk: „A reneszánsz kora az az időben legtávolabbi pont, amelytől a mai európai népek nemzeti irodalmának kialakulását nyomon követhetjük. A XVII. század az az idő, amikor már világosan látszottak a nemzeti irodalmak körvonalai. A XIX. század az a kor, amelyben majdnem minden európai nép nemzeti irodalma grandiózus fejlődésnek indult, teljes klasszikus formájában. Ezzel együtt a reneszánsz korától kezdenek széles körben kifejlődni az irodalmi kapcsolatok a népek között; a XVII. században ezek a nemzeti irodalmak közötti kapcsolat jellegét öltik; a XIX. században az irodalmak közötti kapcsolatok óriási arányokat öltenek. A francia irodalomtörténészek figyelembe vették ezt a kettős folyamatot, és törekedtek tudatosítani tényekben és elméletekben. S nagyon sokat tettek is ezen a téren.”

Vonjuk le a következtetést az eddigiekből!

Az európai eredetű nyelvek irodalmának történetét bemutatni igen régi időktől fogva, akár az antikvitástól, akár a népvándorlás korától, akár Nagy Károly korától kezdve lehet. De az összehasonlító irodalomtörténet eljárásait alkalmazni erre a történetre, nem a témák történetét, nem a folklór-anyag ozmóizását és keringését, hanem a tudatos, nemzeti irodalomtól nemzeti irodalomhoz irányuló, a tudatos irodalmi élet szférájába tartozó jelenségek mozgását, cseréjét, befogadását, egymásrahatását bemutatni csak attól az időtől kezdve lehetséges, amikor a feltételek már adva vannak. Aligha kezdhetnők tehát előbből *összehasonlító irodalomtörténetünket* a középkor kihangzásánál, a korai reneszánsznál. S ezen megfontolás alapján munkánk címét — és ezzel célkitűzését is — még világosabban meg kell fogalmaznunk: *Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története*.

Éppen az összehasonlító irodalomtörténet szempontjainak nem tennénk azonban eleget, ha lemondanánk azoknak az összefüggéseknek a számbavételéről, amelyek a nemzeti fokra ért irodalmak kialakulásában — noha másod fokon, a konkrét történelmi körülmények mögött — szerepet játszottak. Éppen ezért külön köteteket kellene szentelnünk az olyan kérdéseknek, mint: az antik irodalom örökségének továbbélése; a régi keleti indoeurópai irodalmak — indiai, iráni, szanszkrit — hatása és továbbélése (GIUDITTA PODESTA (Genova) javasolta!); az arab irodalom, valamint a zsidó irodalom

része az európai irodalom kifejlődésében (ezekhez kitűnő szempontokat és útbaigazítást adott feleletében Y. A. KLAUSNER, Jeruzsálem); a bizánci irodalom szerepe az európai irodalom szerepe az európai irodalom kialakulásában stb.

Lehetne tovább is folytatni a témák felsorolását, *elsősorban a távol-keleti nagy és kisebb irodalmak és az európai nyelveken írt irodalmak (a japán, kínai, koreai, vietnámi és az európai nyelveken írt irodalmak) kapcsolatainak feltárásával*. De ha új tudományos eredményeket akarunk elérni, ha el akarunk mélyedni tárgyunkban — és nyilván ez a célunk — magának a munkánk gerincének, az európai nyelveken írt irodalom történetének tárgyalását nem szoríthatjuk minden részletével együtt bizonyos, nem kicsiny terjedelem alá. Vállalkozásunk külső formája így mindinkább a kötetek egy sorozatáét fogja öltetni, amelynek a végső fokon létrehozandó *szintézis maga csak az egyik része volna*.

4. A tanulmánykötet-sorozat

A beérkezett feleletek túlnyomó része helyesli a kötetsorozat megindítását, noha nem mindenki látja azonos módon a tanulmánykötetek célját, másrészt több aggály is felmerült a kötetsorozattal kapcsolatban. LILIAN R. FURST attól tart, hogy a kötetek ugyanazt tartalmazzák, mint maga az irodalomtörténet, s ezt az átfedést az anyag megfelelő felosztásával reméli elkerülhetőnek. HÉLÈNE TUZET (Poitiers) arra figyelmeztet, hogy a kötetsorozat nem késleltetheti az irodalomtörténet munkájának kezdetét. JACQUES BODY nem tartaná helyesnek, ha a kötetek egyéni kezdeményezésre jönnének létre, hanem koncentrált terv szerint kel haladniok, esetleg úgy, hogy kezdetül a szintézisnek a leginkább ismert területekre kiterjeszkedő részleteit közölnők. MANLIO DAZZI (Pádua) jobbnak tartaná, ha kötetek helyett egy egykötetes szintézis jönne létre. WOLFGANG THEILE (Mannheim) az egész irodalomtörténeti munka alapját látja a kötetekben és struktúrák, törvényszerűségek, műfajok terjedésének útját kívánja feltárni bennük. ALEXANDRE LORIAN (Jeruzsálem) aggódik, hogy a sorozat magának a főmunkának jelentene konkurenciát. STEFANIA SKWARCZYŃSKA (Łódz) azt ajánlja, hogy a kötetek foglalkozzanak az úgynevezett „kis irodalmakkal”. ILLÉS LÁSZLÓ (Budapest) azt hangsúlyozza, hogy a tanulmánykötetek terjeszkedjenek ki tárgyuk minden fontos részletére, s ne csak esetlegesen összeállított tanulmányokat tartalmazzanak. SZIKLAY LÁSZLÓNAK (Budapest) az a véleménye, hogy a kötetek dolgozzanak föl egy-egy kérdést párhuzamosan, területileg felosztva, pl. a szimbolizmus áramlatát Nyugat-Európában, Kelet- és Közép-Európában és így tovább.

Ezek a vélemények mind igen megszívlelendők. De azt hiszem, a döntő érv a kötetsorozat megindítása mellett az, hogy *ezt kétségtelenül meg lehet valósítani*, könnyebben és gyorsabban meg lehet indítani, mint egyszerre előkészíteni mindjárt a teljes történelmi szintézist. HANS RHEINFELDER (München) azt hangsúlyozza, hogy a tanulmánykötetek „később beléphetnének az *opus maius* keretébe”. JAN KAMERBEEK (Utrecht), a kötetek sorozatát „közvetlenebbül megvalósítható”-nak ítéli, mint a teljes irodalom történetét. MARIA BOBROWNICKA és MARIA STRZALKOWSKA (Krakkó), ALEKSANDER FLAKER (Zagreb), JURAJ KOPANIČÁK (Bratislava) és mások ugyancsak ebben látják a munka megindításának lehetőségét. M. P. ALEKSZEJEV megerősít bennünket tervünk irányát illetően: „Én is azt hiszem, mint Önök — írja —, hogy egy ilyenféle irodalomtörténet különböző korszakoknak, különböző ciklusoknak, áramlatoknak stb. szentelt tanulmányok gyűjteményéből kell álljon.” J. C. BRANDT CORSTIUS megvilágít néhány részletkérdést is, amely nem zárható ki az irodalmi mozgalmakkal foglalkozó kötetekből: „Azok közül a tárgyak közül, amelyekkel valamely nemzetközi áramlatot bemutató kötetnek foglalkoznia kell, megemlítendő: a jellegzetes műfajok, az irodalmi kritika,

az irodalmi ízlés, az irodalmi élet (folyóiratok, klubok, egyezmények, központok, udvar, szalon, kávéház, nemzetközi kapcsolatok, könyvtárak, kiadók, az irodalom és más művészetek, irodalom és vallás, irodalom és politika, irodalom és természettudomány viszonya)''.

Maga a könnyebb megvalósíthatóság elsősorban praktikus szempont. De azt is meg kell gondolnunk, hogy egy kötet, amelynek szerzői a téma legjobb szakembereiből állnak, amely elmélyedően és részletesen megtárgyalhatja a maga nem túlságosan nagy tárgykörét, komoly tudományos hasznot jelent a nemzetközi kutatásnak: míg a rövid szintézis, amely más szempontból jelentene hasznot — így az általános áttekintés, az áramlatok korszakainak elhelyezkedése, a fejlődés fővonalainak felrajzolása, egyetemi hallgatóknak pedig megtanulhatóság szempontjából — e rövid szintézis kénytelen volna sok olyan területet elhanyagolni, amelyről még a legválogatottabb szerzőgárdának sem lehetnek mindig biztos ismeretei. MIECZYSLAW BRAHMER helyesen utal a szintézis munkájának roppant szervezési feladataira, ha belátható időn belül eredményt akarunk látni, T. A. ROMPELMAN (Utrecht) pedig azt sugalmazza, hogy a kötetsorozatnak is a szintézist kell vezérfonalul elébe szabni, s így mintegy egyesíteni a kettőt.

Mindebből az derül ki, hogy *valószínűleg akkor járunk el helyesen, ha mintegy a szintézis előkészítésére azonnal megindítunk egy kötetsorozatot, amelynek egyes kötetei (1) az európai nyelveken írt irodalmak egyes részleteinek összehasonlító történetével foglalkoznának, és emellett (2) ezen irodalmak együttesének más, antik vagy nem európai nyelveken írt irodalmakkal való kapcsolatait, érintkezéseit, összefüggéseit tárgyalják.*

A fentebb (a 3. pontban) felsorolt témákat már ide számíthatjuk, ezek már egy-egy speciális tanulmánykötet tárgyát képezhetnék. Az ott említett, részben az európai nyelvű irodalmak örökségével, részben az európai és nem-európai (ázsiai, afrikai) nyelvű irodalmak kapcsolatainak történetével foglalkozó köteteken kívül maga a mostani kongresszus, az A.I.L.C. ötödik kongresszusa szolgál szuggesztíókkal arra nézve, melyek azok a legfontosabb korszakok, amelyeknek külön, nemzetközi szerzőgárda által írt tanulmányokból álló köteteket lehetne szentelni:

A reneszánsz irodalma
A barokk az irodalomban
A klasszicizmus az irodalomban
Az irodalmi romantika
A realizmus az irodalomban
A szimbolizmus az irodalomban
Az avantgarde irodalmi jelentkezése stb.

Ezek mellett talán kisebb jelentőségűek, abban az értelemben, hogy nem terjeszkednek ki sem olyan hosszú időre, sem a jelenségek olyan nagy számára, de szintén megkívánhatnák, hogy külön foglalkozzanak velük:

A manierizmus az irodalomban
Az irodalmi preromantika
A rokokó az irodalomban
A biedermeier irodalmi jelentkezése stb. stb.

Ezeket a témákat azonban teljes szélességükben kellene bemutatni, olyan nemzetközi anyag felhasználásával, amely részben nehezen hozzáférhető, nyelvileg elzárt, a világirodalom történetével foglalkozó művekből eddig is hiányzott. Mi értelme volna, ha újabb olyan művet hoznánk létre, hatalmas művet és nemzetközi együttműködéssel készülő, amelyből szintén hiányozni fog? Tanulmányköteteinknek ezért olyan tárgyakkal

kell foglalkozniuk, amelyek új, nem közismert tényanyaggal gazdagítják a romantika áramlatának korszakára vagy más áramlatokra és azok terjedésére és korszakára vonatkozó eddigi ismereteinket, s így teljessé vagy legalábbis teljesebbé teszik a róluk alkotott képünket. Azaz e köteteket illetően azt a célt kell magunk elé tűznünk, hogy bennük összekapcsoljuk az ismertet az ismeretlennel, amit már tudunk valamely jelenség történetéről és jellegéről, azt össze kell hasonlítanunk olyan irodalmak jelenségeivel, amelyeket kevésbé ismerünk. Csak az ilyen összehasonlító anyagfeltárás alapján érhetjük el azt, hogy majdan a szintézis valóban a maga nevét jelentse: a körébe tartozó valamennyi sajátos jelenség szintézisét.

Néhány példa, hogy világosabbá váljék, milyen típusú kutatási területekre gondolunk, amelyek több tanulmánynak — egy-egy tanulmánykötetnek — a tárgyát képezhetnék:

A petrarkizmus változatai a nyugat- és keleteurópai irodalmakban.

A barokk jelentkezése az Európán kívüli irodalmakban.

A felvilágosodás hatása a balti irodalmakban.

A chanson, a vásári ballada és a song-költészet szerepe és hatása a világ különböző irodalmaiban.

A romantika és a realizmus jelentkezése az Európán és a két Amerikán kívüli angol nyelvű irodalmakban. (Ugyanez francia, spanyol stb. vonatkozásban).

A Szovjetunió kis népei irodalmának kialakulása a XX. században.

A keleti nagy irodalmak hatása az európai nyelvű irodalmakra a XX. században.

Nem folytatjuk a témák felsorolását. A kötetek témarendszerének kidolgozására akkor kerülhet sor, ha az érdekeltek magát a javaslatot magukévá tették és hajlandók a munkában való aktív közreműködésre is. De előnye ennek a kötet-rendszernek az, hogy bármikor a szükség és a felmerült új szempontok szerint kiegészíthető, módosítható, korrigálható. A kötetek munkájának megindításában nem kell ragaszkodni kronológiai sorrendhez sem, hanem — aszerint, hogy melyikre akad vállalkozó — el lehet kezdeni akármelyikkel. A kötetek alapulvételével azt remélhetjük, hogy *néhány év alatt* nyomtatott formában is előtűnik állanak vállalkozásunk *első* eredményei, előtűnik állana tárgy szerint csoportosított tanulmányokból álló kötetek egy sorozata, amelynek sorozatcíme *Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története* volna.

Minél szélesebb körben törekszünk feltárni munkánkkal az irodalom nemzetközi áramlásának útját és adatait, annál inkább hozzájárulunk — vállalkozásunk nevéhez képest paradox módon — a tudományszakunk ősi hibájának, az „Európa-centrizmusnak” felszámolásához.

A kötetek sorozatának megindításával egyidejűen azonban hozzá kell fognunk a szintézis előkészítéséhez is.

Ennek első lépésül pedig az kívánkozik, amit STEFANIA SKWARCZYŃSKA és LIANO PETRONI említenek feleletükben: tudniillik egy *kronológiai repertoár* összeállítása az európai eredetű nyelveken írt irodalmak történetéről (természetesen figyelembe véve a más nyelveken írt irodalmak történetének fontosabb dátumait is). Feleletében STEFANIA SKWARCZYŃSKA írja: „... felhasználom az alkalmat, hogy megismételjem »ceterum censeo«-mat — mindenképpen szükség van arra, hogy — nemzetközi együttműködéssel — újra kiadják a *Répertoire chronologique des Littératures modernes*-t, miután kiegészítették, átnézték és megnövelték adatai számát egészen a második világháborúig.” Anélkül, hogy most mindjárt állást foglalnánk abban, vajon milyen időhatárok között (a kronológia kezdete és vége) van szükség Van Tieghem művének kiegészítésére és újra-kiadására, feltétlenül helyesnek kell tartanunk, hogy a vállalkozás keretében elkészüljön az új kronológiai repertoár, amely a sorozat kétségtelenül egyik legfontosabb, legnagyobb nemzetközi hasznot jelentő kötete volna. Elkészítése közben, mivel Van Tieghemé csak 1900-ig

jut el, azt is fel lehetne mérni, mennyit gazdagodott az irodalom a XX. században még földrajzi kiterjedés tekintetében is; tehát a szintézist e kronológiai repertoár még ebből a szempontból is előkészítené, kidolgozhatóságának mintegy előfeltétele volna. E nemzetközi szerzőgárdával készítenő kronológia összeállítására, ideális esetben, a vállalkozást vezető Koordináló Bizottság a javaslattevőt kérhetné föl munkatársaival együtt, s ezzel megalakulna a remélhetőleg számos centrumra épülő vállalkozás első centruma Lódz egyetemén.

5. A koordináció kérdése

A vállalkozás, pontosabban az egyes, nemzetközi szerzőgárdával elkészítendő kötetek munkája tehát *centrumokban* folynék; egyetemeken, intézetekben, e célra alakuló tömörülésekben, amelyek hajlandók részt venni a Vállalkozásban és megszervezni egy-egy vagy esetleg több kötet munkáját. A centrumok *egymástól függetlenül* dolgoznának, csak a Koordináló Bizottságnak volnának alávetve, amely irányításával biztosítaná a vállalkozás tudományos és strukturális alapszempontjainak érvényesülését az egymástól függetlenül dolgozó centrumokban. A Koordináló Bizottságot széles nemzetközi alapon kell felállítani az összehasonlító irodalomtörténetírás neves képviselőiből, akik a vállalkozás legfőbb tudományos felügyeletét gyakorolnák, felkérnék munkára a centrumokat, iniciálnák a kronológián túl a szintézis további előkészítését, javasolnák és jóváhagynák a tanulmánykötetek témáit. Időről időre megbeszélést tartanának a vállalkozás aktuális kérdéseiről. A Koordináló Bizottságnak, amely ismételjük, a tudományos szak nemzetközi képviselőiből állna, természetesen szüksége van egy organizációs központra, amely számontartja a munkákat, lebonyolítja a levelezést, adminisztratív összetartja magát a Koordináló Bizottságot is. A Koordináló Bizottság szempontjai alapján a centrumok munkájának, mint már hangsúlyoztuk, önállóan kell folynia, egymástól függetlenül, de éppen ezért nagy felelősséggel. Az A.I.L.C. Vezetőségének a *Körlevélben* jelzett ama szándékát, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézetére szándékozik bízni a vállalkozás tudományos és adminisztratív koordinálását, néhány válaszoló — ideológiai és politikai szempontoktól vezetettve — bizonyos aggodalommal fogadta.

De bármely intézmény vagy személy kapja is ezt a megbízást, a tudományos és adminisztratív koordinálás reá eső feladatát többek között főként a következőkben lehetne megjelölni:

a) részt vesz a Koordináló Bizottsággal együtt a tudományos terv kidolgozásában és lebonyolítja ennek nemzetközi szervezését;

b) a Koordináló Bizottság állandó központja, amely közvetíti a munkában résztvevőkhöz a bizottság koordinálási szempontjait, összeköti a munkában résztvevőket a bizottsággal és ellátja ennek az állandó összeköttetésnek az adminisztrációját;

c) számontartja a munkák állását a különböző centrumokban, erről a Koordináló Bizottságot tájékoztatja; ugyanakkor napirenden tartja a bárhol folyó munkákkal kapcsolatos problémákat, a tudományos és adminisztratív természetűeket egyaránt;

d) közreműködik a vállalkozás kiadási és pénzügyi vonatkozásainak munkájában.

6. Egyéb felmerült problémák

A vállalkozás nyelve

A várhatónál sokkal kevesebb, mindössze két felelet, vetette fel azt a kérdést, milyen nyelven jelennék meg a vállalkozás kiadványai, azaz a kötetek sorozata. Pedig ez a kérdés fontos, sőt kényesnek is látszik, noha egyáltalán nem az. Nyilvánvaló, hogy a

kiadványoknak olyan nyelven vagy nyelveken kellene megjelenniök, amelyeket sokan megértenek. Viszont az önállóan dolgozó centrumoknak azt a jogát sem lehet kétségbevonni, hogy munkájuk eredményét azon a nyelven tegyék közzé, amelyiken helyesnek tartják.

Ezért mind a centrumok önállósága és függetlensége elvének, mind pedig az összehasonlító irodalomtörténet szép hagyományainak, a fordítás útján való kulturális közvetítés hagyományának eleget teszünk, ha azt javasoljuk, jelenjenek meg a kötetek *két nyelven*. Ezek közül az egyik nyelvet a centrum, mely a kötetet készíti, szabad elhatározásából maga döntse el, a másik nyelvet pedig válasszuk ki az UNESCO hivatalos nyelvei közül.

Tekintettel az összehasonlító irodalomtörténetírás mint tudomány szak múltjára, valamint arra, hogy azokban a korszakokban, amelyeket az európai nyelvű irodalmak összehasonlító történetében fel akarunk dolgozni, a francia nyelv és a francia kultúra az egész európai típusú irodalom fejlődésében előkelő szerepet játszott, indokoltnak látszanék, hogy a francia nyelvet jelöljük ki a vállalkozás *közvetítő nyelvéül*. Ez annyit jelentene tehát, hogy a létesítendő kötetsorozat minden kötetének két nyelve közül az egyik nyelv a francia volna, amely így biztosítaná a sorozat nyelvi egységét és a benne foglalt tudományos eredmények egy nyelven való elérhetőségét. Mivel pedig a nem francia nyelven készülő köteteket franciára *fordítanák*, megszűnnék az az aggodalom is, amelyet LILIAN R. FURST így fogalmazott meg: „Hogyan vesznek majd részt a munkában azok a tudósok, akik nem bírják kellő fokon a francia nyelvet?” De nem lesz fölösleges ezenfelül a francia centrumokban készülő köteteket is lefordítani még egy másik nyelvre.

A különböző centrumok nyelven készülő kötetek franciára-fordítása finansiális kérdést jelentene, amelyet azonban a vállalkozás egész költségvetésében már meg lehetne oldani. A költségvetésnek természetesen ki kellene terjeszkednie a centrumok munkájának az általuk szabadon választott nyelven való megjelentetésére is, amely a kötet-sorozatnak éppúgy része volna, mint a munka francia változata.

Mindazonáltal a sorozat nyelvi kérdését nem tekinthetjük lezártnak. A leghelyesebb volna az A.I.L.C. belgrádi kongresszusa után körkérdeést intézni az érdekeltekhez, amelynek eredményét a Koordináló Bizottság kiértékelné és úgy foglalna véglegesen állást.

Financiális kérdések

A szétküldött *Körkérdés* lehetőséget adott a megkérdezetteknek, hogy javaslatot tegyenek a vállalkozás pénzügyi megalapozásának módjára. A válaszok több olyan szervezetet neveztek meg, amelytől egy ilyen vállalkozás támogatása várható. Többen kifejezték azt a reményüket, hogy meg lehetne nyerni az UNESCO, az egyes országok minisztériumai, a Ford Foundation, a Carnegie Endowment vagy más kulturális alapítványok támogatását. Nem utalt arra senki, mire vonatkoznék a finansiális támogatás, azaz egyáltalában milyen fajta költségei volnának az egész vállalkozásnak. Ezeket hozzávetőleg a következőkben lehetne megjelölni:

a) *Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító történetének*, illetve az ilyen címet viselő tanulmánykötetsorozatnak kiadási költségei; beleértve a mindkét nyelvű kiadás, valamint a fordítás költségeit;

b) A Koordinációs Bizottság összejöveteleinek és megbeszéléseinek költségei;

c) Az egyes köteteket előkészítő centrumok adminisztrációjának és a koordinálás adminisztrációjának költségei;

d) A vállalkozással kapcsolatos speciális feladatok megoldására adományozott kutatóösztöndíjak.

A vállalkozás elvi elfogadása és kereteinek megállapítása előtt részletesebb javaslatot tenni a költségvetésre nem lehet. Ennek kidolgozása a megválasztandó Koordinációs Bizottságra vár.

7. A munka megindításának közvetlen feltételei

Ahhoz, hogy a munka meginduljon, mindenekelőtt az A.I.L.C. belgrádi V. kongresszusának ki kell mondania a vállalkozás hasznosságát és szükségességét, állást kell foglalnia általánosságban a tárgya, időhatárai, irodalomtörténeti anyagának prezentálási módja tekintetében, valamint el kell határoznia, hogy a vállalkozás megvalósítására kötet-sorozatot indít, amelynek kötetei nemzetközi szerzőgárda által írt tanulmányokból álljanak és *Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító történetének* egyes részleteivel, valamint szintézisével foglalkozzanak.

Legfőképpen pedig és minden további munka feltételeként nemzetközi Koordinációs Bizottságot kell a vállalkozás élére állítani, kimondania annak felelősségét az A.I.L.C. Vezetősége illetve kongresszusai előtt és megbíznia a vállalkozás ügyeinek további intézésével.

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézetének
megbízásából:

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

*

A kongresszus 1967. szeptember 5-i plenáris ülését, amely a jelentést vitára tűzte ki, Jacques Voisine, a Sorbonne-egyetem összehasonlító irodalomtörténeti tanszékének tanára vezette. Noha már a kongresszus folyamán kiderült, hogy az A. I.L.C. által 1967 márciusában szétküldött *Körlevél* és *Körkérdés* nem jutott el minden érdekelthez (sőt az amerikai titkár nem is küldte szét az USA-ban), a vállalkozás iránt a résztvevők között határozott érdeklődés nyilvánult meg, amit bizonyított az utolsó nap délelőttjén tartott ülésen megjelentek nagy száma is. A jelentés vitájában az elnökön kívül Viktor M. Zsirmunszkij, Haskell M. Block (New York), Alecsandru Dima (Bukarest), Henry H. H. Remak (Indiana) és Vajda Gy. M. vett részt. Elvi és gyakorlati érvek hangzottak el a vállalkozásnak a jelentés által javasolt formában való megindítása mellett és ellen. Így H. M. Block hiányosnak találta a vita előkészítését, s úgy látta, hogy a jelenlevők jelentős része (elsősorban amerikai kollegáira gondolt) nem mélyedhetett el eléggé a jelentés tanulmányozásában s így nem foglalhat állást. Miután kifejezte azt az aggodalmát is a jelentés koncepciójával szemben, hogy a tervezett „európai” irodalomtörténetben esztétikai szempontok nem fognak kellőképpen érvényesülni a történetiekhez képest, javasolta a kérdés levételét a napirendről. A. Dima kiemelte a vállalkozás fontosságát, hangot adott annak a reményének, hogy részt vállal majd benne, s felvetette azt a lehetőséget, hogy központjául a Társaság jelenlegi „virtuális” centrumát, Párizst válasszák. V. M. Zsirmunszkij — Werner Kraussnak a jelentésben idézett mondatára hivatkozva — a vállalkozás „európai” jelzőjét értelmezte úgy, mintha az az Európára, vagy Mieczyslaw Brahmer szavával „európai törzsből eredő” irodalomra való szorítkozást involválná és a világirodalom teljességének célul kitűzése mellett foglalt állást. E gondolat elvi igazságát elismerve más felszólalók részben az „európai” típusú vagy törzsi irodalomnak a szintetikus feldolgozására alkalmas történeti-genetikus egységére utaltak, mely a nemzeti különbségekkel dialektikusan szembesíthető, másrészt a gyakorlati megvalósíthatóság szempontját helyezték előtérbe. Szerényebb kezdet több sikerrel kecsegtet, ámbar nem kétséges, hogy az összehasonlító irodalomtörténészek előtt nincsenek „fontosabb” és

„kevésbé fontos” irodalmak. Az „európai” irodalom történetét azért tették a vállalkozás gerincévé, mert az A.I.L.C. tagságának jelenlegi összetétele és aktivitásának iránya mellett ez az, ami elsőnek és könnyebben megvalósítható.

Az ülés befejezéséül az elnöklő Jacques Voisine felolvasta a következő javaslatot:

B.

AZ A.I.L.C. VEZETŐSÉGÉNEK JAVASLATA EGY NEMZETKÖZI EGYÜTTMŰKÖDÉSSSEL KÉSZÍTENDŐ EURÓPAI IRODALOMTÖRTÉNET TÁRGYÁBAN

A Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Társaság felmérve az 1967 márciusában szétküldött *Körlevélre* és *Körkérdésre* érkezett válaszok eredményét, a következő javaslatokat terjeszti V. (belgrádi) kongresszusa elé:

1. Határozza el a Kongresszus egy nemzetközi együttműködéssel készülő irodalomtörténeti munka elkészítését az A.I.L.C. égisze alatt, amely az európai nyelveken írt irodalmak történetét tartalmazza, s fogadja el a vállalkozás címét a következő megfogalmazásban: *Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története.*

A vállalkozás címe jelzi azt, hogy nem csupán Európa mint földrajzi egység irodalmainak történetéről van szó, hanem mindazokról az irodalmakról, amelyek az európai hagyományból és európai nyelveken jöttek létre földünk bármelyik részét; továbbá jelzi azt, hogy e vállalkozás az összehasonlító irodalom eljárásait alkalmazza, ami azt is jelenti, hogy kitér az európai nyelvű és nem-európai nyelvű irodalmak kapcsolataira és érintkezéseire is.

2. Határozza el a Kongresszus, hogy e munkát nem a nemzeti irodalmak pusztán egymás mellé helyezésének eljárásával kell felépíteni, hanem a nagy irodalmi áramlatok korszakai szerint, illetve ezeken belül kisebb területre kiterjedő tendenciák szerint szintetikusán kell rendszerezni a tárgyalt irodalmi jelenségeket, mindig a korszak sajátos adottságai alapján, ugyanakkor kellőképpen ügyelve az egyes nemzeti irodalmak specifikumainak kidomborítására. A korszakok áramlatainak és tendenciáinak tárgyalásán belül tehát a nemzeti sajtóságoknak nem szabad eltűnniük, ellenkezőleg, éppen az összehasonlítás eljárása révén kell különböző sajátosságaikban megnyilvánulniuk.

3. Határozza el a Kongresszus, hogy a történeti folyamat bemutatását a vállalkozás az európai középkor végén és a reneszánsz kibontakozásának idején kezdi, amikor a nemzeti irodalmak kialakulnak, megindul a nemzetek közötti élnék és tudatos irodalmi csere, tehát a jelenségekre jól lehet alkalmazni a nemzeti sajátosságokat tekintetbe vevő összehasonlító irodalomtörténetírás eljárásait. A vállalkozásban bemutatott folyamat befejezéséül viszont válasszon napjainkhoz közeledő időt, mivel az európai nyelveken írt irodalom földrajzi kiterjedése még napjainkban is egyre folytatódik.

4. Határozza el a Kongresszus, hogy a vállalkozás látható formájaként egy kötet-sorozatot indít, amelynek kötetei nemzetközi szerzőgárda által írt tanulmányokban foglalkoznak az európai nyelvű irodalmak összehasonlító történetének egyes korszakival, e korszakok részletkérdéseivel, illetve egyúttal a nemzetközi kutatás által eddig kevésbé feltárt, kevésbé közismert területeivel. Külön kötetet kell szentelni az antik irodalmak továbbélésének a későbbi századokban, az európai irodalom történetében egykor szerepet játszott irodalmak hatásának, valamint az európai és a nem-európai nyelvű irodalmak kapcsolatainak és érintkezésének. Ugyanakkor el kell határozni egy rövidebb, átfogó szintézis előmunkálatainak megkezdését, mindenképp annak felmérését, milyen irodalmaknak és azok milyen jelenségeinek kell a szintézisbe bekerülniük.

Ebből a célból, de a tanulmánykötetek témakörének kiszélesítése céljából is fontos lépésként határozza el a kongresszus STEFANIA SKWARCZYŃSKA javaslatának elfogadását, egy kronológiai repertoár munkabavételét, pontosabban Van Tieghem művének revideálását, illetve kiegészítését a XX. század irodalmának anyagával.

5. Határozza el a Kongresszus, hogy a vállalkozás kötetei egyes helyi centrumokban készüljenek, amelyek vállalják a teljes felelősséget és egymástól függetlenül, munkájukat saját szervezésük alapján és maguk által kiválasztott nemzetközi gárdával végézik. Munkájuk összehangolására, köteteik tárgyának megállapítására és az irodalmi anyag feldolgozási eljárásainak megállapítására jelöljön ki a Kongresszus egy a tudomány szak érdemes képviselőiből álló nemzetközi Koordináló Bizottságot. A bizottság részéről a szervezés és az adminisztráció vitelét ellátó intézményt ugyancsak a Kongresszusnak kell kijelölnie.

6. A vállalkozás tudományos tervének részletesebb kidolgozását, a vállalkozás nyelvének, illetve nyelveinek megállapítását, valamint a költségvetési kérdések rendezését és az egyes helyi centrumokkal való tárgyalásokat bizza a Kongresszus a Koordináló Bizottságra. A Koordináló Bizottság az A.I.L.C. legközelebbi kongresszusán köteles munkájáról beszámolni.

7. Hívja fel a Kongresszus az érdekelteket, hogy jelentsék be a vállalkozásban való részvételi készségüket, illetve azt a szándékukat, hogy a munka valamelyik részének (kötetének) gondozására centrumot kívánnak alakítani.

*

A vita és a javaslat alapján a kongresszus 1967. szeptember 5-i délutáni közgyűlése elhatározta a vállalkozás megindítását. A gyakorlati teendők előkészítésére J. Voisine, H. H. H. Remak és Saburo Ota (Tokio) 1967. szeptember 7-én megbeszélést tartottak Budapesten az MTA Irodalomtörténeti Intézetének igazgatójával és munkatársaival. Egyelőre „próbakötetek” megindítását határozták el, hogy az ezek kidolgozása folyamán nyert tapasztalatok birtokában nagyobb biztonsággal lehessen majd hozzáfogni az összefoglaló munkához, az európai nyelvű irodalmak történetének szintetikus feldolgozásához. A megbeszélés alapján kezdte meg tevékenységét a vállalkozás titkársága. Az első eredményekről 1968. február 3-án jelentésben számolt be az A.I.L.C. Vezetőségének párizsi ülésén. Addig az időpontig öt munka-centrum alakult, amelynek irányítója bejelentette készségét arra, hogy munkatársaival vagy a vezetése alatt álló intézményben átvegye egy vagy két „próbakötet” gondozását. Az öt munkacentrum helye: Bloomington (Indiana University, U. Weisstein); Budapest (MTA Irodalomtörténeti Intézete); Bukarest (RNTA Irodalomelméleti és Irodalomtörténeti Intézete); Hobart (University of Tasmania, J. H. Tisch); Utrecht (az egyetem Összehasonlító Irodalomkutatási Intézete). Az A. I. L. C. Vezetőségének párizsi ülése véglegesítette és kiegészítette a vállalkozás Belgrádban ideiglenesen megválasztott Koordináló Bizottságának listáját. A Koordináló Bizottság tagjai e szerint: M. P. Alekszejev (Leningrád), N. Banašević (Belgrád), F. J. Billeskov-Jansen (Koppenhága), J. C. Brandt Corstius (Utrecht), A. Dima (Bukarest), W. Krauss (Berlin), H. Levin (Harvard), H. H. H. Remak (Indiana), A. M. Rousseau (Aix), H. Rüdiger (Bonn), R. Schackleton (Oxford), S. Skwarczyńska (Łódz), J. Voisine (Sorbonne), R. Wellek (Yale); titkár: Vajda Gy. M. A Koordináló Bizottságnak alkalomszerűen joga van szakértőkkel kiegészíteni magát, munkájáról az A.I.L.C. Vezetőségének ill. kongresszusainak tartozik beszámolni.

KAREL KREJČÍ

*Preromantikus tendenciák a XVIII. és XIX. századi nemzeti felújulás irodalmában**

Paul van Tieghem és követői vezették be az irodalomtudományba a preromantika fogalmát néhány olyan irodalmi irányzat jelölésére, amely megelőzte és előkészítette a XVIII. század folyamán a romanticizmust.

Ez a kezdeményezés főleg az összehasonlító irodalomtörténet szempontjából volt igen hasznos, mert a preromantikában több irányzat keletkezett, amelyek — mint például a rousseau-izmus, gessnerizmus, youngizmus, wertherizmus, herderizmus és így tovább — járványszerűen terjedtek el az egész európai irodalomban.

Ezeknek az irányzatoknak a legjellemzőbb és csaknem közös vonása, hogy a felvilágosodás századának racionalizmusával szemben az érzelmet hangsúlyozzák. Ebből adódik, hogy néha, különösen az orosz irodalomtudományban a „szentimentalizmus” fogalmat használják a hasonló jellegű irodalmi jelenségek egészének jelölésére.

Úgy hiszem, hogy ezt a két fogalmat — a nyugati preromantikát és az orosz szentimentalizmust — szinonimáknak tekinthetjük, hiszen tartalmuk csaknem azonos. A preromantika olyan mértékben szentimentalizmus, mint amennyire a szentimentalizmus preromantika. Karamzinnak és híveinek művei majdnem tökéletes analógiát mutatnak a francia és az angol preromantikus iskolával.

Azt is megállapították, hogy ezeknek az irányzatoknak az eredetét a polgárságnak, a harmadik rendnek az európai társadalmi és kulturális életben növekvő befolyásával lehet magyarázni. Egyrészt a „szentimentális” vagy az „érzelgős” jelzők, másrészt a „burzsoá” szó eléggé gyakoriak a preromantikus műfajokat kijelölő terminológiákban, és csaknem szinonimákká lesznek, mint például a „szentimentális vagy polgári” regény és dráma Angliában, valamint „az érzelgős vagy polgári” komédia Franciaországban, és így tovább.

Általában a preromantikát úgy tekintik, mint átmeneti szakaszt a klasszicizmus és a romanticizmus között, s ezt az elnevezés is szuggerralja. Véleményem szerint inkább olyan parallel irányzatról van szó, amely az európai klasszicizmust már csaknem kialakulásától kezdve kíséri, következetesen támadja, és így előkészíti a romanticizmus forradalmát.

Azt az állítást is megkockáztatnám, hogy a preromantika keletkezését még pontosabban is rögzíteni lehet. Akkor jelenik meg, amikor a klasszicizmus áttöri Franciaország határait, és amikor egy sajátos, kizárólagosan nemzeti irodalomból, ez esetben a francia irodalomból, az európai irodalom uralkodó stílusa lesz. Tehát más kultúrák eltérő, gyakran ellentmondó elemeibe ütközik, amelyeket nem tud magába olvasztani,

* Elhangzott az A. I. L. C. belgrádi kongresszusának egyik szekcióján: Les tendances preromantiques chez les Slaves címmel.

így feszültség keletkezik, ami végül is a romantizmus forradalmával végződik. Az új stílus, a romantizmus végül is épp úgy támadja klasszikus ellenfelét, mint preromantikus elődjét.

A preromantizmus vagy szentimentalizmus első vitathatatlan jegyeit Angliában már a XVIII. század első felétől kezdve megtaláljuk, mint például Young költeményeit, Richardson szentimentális regényét, Lillo polgári drámáját, majd a század derekán már a Percy által összegyűjtött skót balladákat, Ossziánt, Walpole és Radcliffe rémregényét. Az angol preromantikához egymásután homogén áramlatok csatlakoznak Franciaországban, Németországban és Európa más országaiban.

Ia a preromantika jellegzetességét vizsgáljuk egész fejlődése folyamán, nemcsak olyan jegyeket találunk, amelyek a későbbi stílushoz, a romantikához kapcsolják, hanem olyanokat is, amelyek az előző stílusnak, a barokknak a maradványai; emlékeztetünk Walpole és Bürger sírköltészetére és rémregényeire, a burleszkre, amelyet a klasszicizmus esztétikája időlegesen száműzött az előkelő irodalomból; Gessner idillizmusa a barokk pásztoridilljeihez kapcsolódik; a természetfeletti visszatérése az irodalomba a legendák és tündérmesék szeszélyes ötleteit követi. Mindez előkészíti a primitív élet és művészet apoteózisát a rousseau-istáknál és herderistáknál.

Így a preromantika a barokk kor e túlélő elemeit továbbadja a romantikának, mely ezeket, mint újításokat lelkesen átveszi és továbbfejleszti.

De egyes jellegzetes preromantikus tendenciák nem szívódnak fel teljesen a győztes romantikus stílusba, továbbélnek, sőt egyes irodalmakban túlsúlyukat is megőrzik, és újból átmenetet alkotnak a következő stílushoz, a realizmushoz. Gondoljunk például a folklórban megtalálható egyes szembevetendő realista jegyekre.

A preromantikával kapcsolatban még két irányzatot kell megemlíteni, amelyek felkeltették a kor irodalomtörténészeinek figyelmét.

Az egyik a XVIII. század rokokó stílusa, amely úgy jelenik meg, mint a klasszikus stílus módosított változata, amelynek ugyanakkor vannak közös vonásai a preromantikával is, de határozottan különbözik is e két stílustól. Lényeges vonásai még nincsenek kellően megvilágítva. Egyelőre meg kell elégednünk annak a megállapításával, hogy ami a rokokót a preromantikától elválasztja, az a barokk elemek továbbélése és a romantika jegyeinek feltűnése ez utóbbi stílusban. Például a természetfeletti a preromantikában még vagy már démoni, mint Walpole és Bürger kísértetei, a rokokóban a természetfeletti tündéreket, sellőket, gnómokat ábrázol és mindazokat a rokonszenves szellemeket, amelyek elkísérik és megvédik A. Pope és számtalan európai utánzójának szép dámáit.

A másik stílus „a biedermeier”, amelyet a német, de különösen az osztrák irodalomtudomány vezetett be az 1820-tól 1848-ig terjedő időszakra, amelynek bizonyára megvan a megfelelője a többi európai országban is. Ez a stílus lényegében nagyon szentimentális és polgári, ez a szentimentalizmushoz közelíti; sőt azt merném mondani, hogy a szentimentalizmus folytatása a romantika forradalma után.

A biedermeiernek is a realizmus egyik jellemző vonása s emiatt áll közel Champfleury, Duranty és H. Murger franciaországi realista iskolájához, amelyet egyrészt a szentimentális hajlam, másrészt a kispolgári környezet jellemez.

Elmondhatjuk tehát, hogy az európai klasszicizmus és romantika legteljesebb kibontakozásának idején találunk egy olyan ösvényt, amely egyenesen Richardsontól és Prévost abbétól, más szóval a XVIII. század első felétől a XIX. század második feléig realizmusáig vezet el.

Meg kell még határoznunk ezeknek a parallel irányzatoknak a kölcsönös viszonyát, valamint a kor uralkodó stílusaihoz, a klasszicizmushoz és romantikához való viszonyukat. A preromantikát, véleményem szerint, nem lehet egészében úgy tekinteni,

mint egy időben körülhatárolt periódust, és odahelyezni a klasszicizmus és a romantika korszaka közé.

Mégsem tagadható, hogy a XVIII. és XIX. század stílusainak időrendje így jelentkezik több irodalomban. De ez csak a nagy irodalmakra vonatkozik, amelyekben a klasszicizmus és a romantika stílusa fejlődésének legmagasabb fokára jutott. Ilyen vonatkozásban a preromantika nagyon szerény helyet kap, és átmeneti stílus jellege van, amely a két hatalmas rivális árnyékában vegetál, és csak igen rövid ideig játszik uralkodó szerepet.

De szeretném felhívni a figyelmet több olyan irodalomra, amelyben a klasszicista stílusnak nem volt meg a lehetősége a teljes kibontakozásra. Ezek elsősorban az új népek irodalmi, amelyeknek nemzeti öntudata a XVIII. század folyamán volt kialakulóban, és éppen ezért eddig csak a népi folklór művészetével rendelkeztek. Aztán azok az irodalmak, amelyek a bonyolultabb mondanivaló kifejezésére egy idegen vagy mesterséges nyelvet használtak, mint a latint, franciát, németet, az ortodox szlávoknál az ógyházi szlávot. Végül azokat az irodalmakat — mint például a csehét — amelyek külső okok következtében későn léptek a fejlődés útjára, és századokon át a teljes vagy a részleges mozdulatlanság állapotában maradtak.

Ilyen esetekben nem lehet a preromantikát átmenetnek tekinteni az egyik stílusból a másikba, hanem sokkal inkább az új fejlődés kiinduló pontjának. Ilyenkor sajátos jelentőségre tesz szert s megnő a szerepe a nemzeti kultúra történetében.

Ezeknek az új irodalmaknak a keletkezése, vagy a csaknem holt irodalmaknak a megújítása nagyobb horderejű mozgalmakat kísér, amelyek ráirányítják Európa figyelmét több eddig észre nem vett vagy elfelejtett népre. Nemzeti újjászületésről, ébredésről beszélnek, amellyel különösen a szláv népeknél találkozunk, mint például a csehéknél, szlovákoknál, a balkáni szlávoknál, ukránoknál, belorusszoknál, szerb-horvátoknál, de néhány nem szláv népnél is Európa nyugati és északi részén, a flamandoknál, freknél, baszkoknál, réto-románoknál, litvánoknál, letteknel, észteknel, finneknél. Még a régi provánszi irodalom felújításáért küzdő felibre¹ mozgalmanak is sok közös vonása van ezekkel az irányzatokkal, jóllehet az eredmények végül is nagyon különbözők.

Az európai preromantika annyira elősegítette ezeket a mozgalmakat, hogy néha már úgy tekintették azokat, mint a rousseau-izmus vagy a herderizmus leszármazottait. Ma már értjük, hogy nem annyira az irodalom, hanem az Európa társadalmi struktúrájában bekövetkező mélyreható változások álltak ezeknek a jelenségeknek a háttérben; mégis a kulturális fejlődés is nagy szerepet játszott itt. A rousseau-izmus és a herderizmus, ez a két igazi preromantikus irányzat adott igazolást ezeknek a mozgalmaknak az európai közvélemény előtt, és ideológiájuk hatalmas rugója lett.

„Mi az igazán preromantikus? — kérdezi Van Tieghem. — Az igazi költészetnek nem az ember belső világában és a festői természetben kell az inspirációját és gyakran modelljeit keresnie, hanem a primitív vagy barbár vagy legalábbis a félművelt népek költészetében.”

Íme egy tézis, amely nemcsak arra volt alkalmas, hogy felébressze Európa intellektuális érdeklődését a saját klasszikus kultúrával nem rendelkező népek művészeti termékei iránt, hanem ugyanakkor megszabadítja ezeket a népeket az alsóbbrendűség érzésétől, és arra ösztönzi őket, hogy szerezzenek érvényt nemzeti kultúrájuknak az európai kultúra egészében.

Sőt találtak egy modellt is, amelynek nyomán irányíthatták születő vagy újjáéledő irodalmuk fejlődését. Azoknak a népeknek is volt ugyanis népköltészetük, akik nem büszkélkedhettek egy Racine-nal, Boileaux-val és Voltaire-rel, a népköltészet pedig az egyetemes lelkesedés tárgya lett, mint például a híres *Hasanaginica*, amelyet Fortis

¹ A felibre mozgalom provánszi irodalmi mozgalom a XIX. században.

abbé fordított és publikált, és ugyanő fedezte fel Európa számára a morlak népet, azaz a dalmáciai horvátokat.

Jól ismerjük az érdeklődést a népdalok, a preromantikus érzések egyik ihletője iránt, amelyet Herder táplált, s amelyet már kielégítő módon jellemeztek. Ez az érdeklődés sokkal változatosabb szintet adott az európai irodalomnak, minthogy a nagy, közismert irodalmak termékeihez nagyszámú, jelentős értéket és eredeti szintet jelentő alkotást kapcsolt hozzá, amelyek eddig elkerülték az értelmiségiek figyelmét.

Azt is nagyon jól tudjuk, milyen jelentős volt a primitív költészet felfedezése azoknak az irodalmaknak a későbbi fejlődése szempontjából, amelyek itt nem remélt bázisra találtak. Amíg a töretlen hagyományokkal rendelkező nagy irodalmak számára ennek az irodalmi népiességnek a divatja csupán epizód volt, amelynek időtartama és hatósugara többé-kevésbé korlátozott, hatása alá vonta azokat az irodalmakat, amelyek a preromantizmusnak köszönhatték születésüket vagy újjászületésüket egészen a legújabb időkig, és speciális jelleget adott nekik. Ez a cseheknél, szlovákoknál, magyaroknál, de főleg a délszlávoknál figyelhető meg.

Hátra van még annak a vizsgálata, hogy milyen módon használta fel a műköltészet a népköltészetet. A lelkes preromantikusok számára ez nem volt probléma. A jövő költészetének útja világosan kirajzolódott. A primitív költészetben kellett megtalálnia ihletének forrásait és a követendő modelleket. Maga az irodalmi nyelv és egyéb szükséges művészi eszközök is készen állottak.

Már Vico kifejtette azt a gondolatot, amit Van Tieghem nyomán idézek, hogy „a nagyon fiatal nyelvek költőiek azon egyszerű oknál fogva, hogy korlátozott a szókincsük, és csak kevés absztrakt szót tartalmaznak”. Valamivel később Diderot is azt állította, hogy „a primitív nyelveknek jobb a hangsúlyuk, a hangzásuk, gazdagabbak metaforákban; a nyelvek is megőregszenek, és hogy az igazi költészetnek fiatal nyelvre van szüksége”. Végül Herder úgy jellemezte a „*Natursprache*”-t, mint „eine unerdachte, unerfundene, unmittelbare Äusserung einer fühlbaren Empfindung”.²

Az ehhez hasonló véleményeket elfogadva azt hihetnénk, hogy most már elég fogni a szótárt, a népdalok metaforáit és közvetlenségét, és máris kész a magas művészi értékű új költemény.

Nem egészen ilyen egyszerű ez!

Először is kérdezzük meg, hogy mi is az európai preromantikus folklorizmus általában. Kétségkívül azok az új értékek adtak neki ihletet, amelyet a vitathatatlan hitelességű népi szövegekben találtak, mint például a skót balladák, a Herder által összegyűjtött különböző népdalok, a jugoszláv *Hasanaginica*. De voltak olyanok is, amelyek félreértésnek, sőt misztifikációnak köszönhatték folklorisztikus hírüket.

Még ha figyelmen kívül hagyjuk is Homéroszt, akinek énekeit akkor úgy tekintették és csodálták, mint a nép kollektív géniuszának alkotását, de aki már nagyon messze volt ettől a feltételezett eredettől, idézhetjük Ossziánt, aki nem más, mint Macpherson invenciója; de még Herder híres gyűjteményében is a népdalként számon tartott művek között volt több olyan is, amelyeket a kiadó komponált régi krónikák nyomán; valamivel később Prosper Mérimée szándékos misztifikálással vitte tévútra a preromantikus folklorizmust.

A preromantikus folklorizmust alkotó kellékek között tehát a hiteles folklór mellett sok volt már az irodalomból is. Ez a mesterkéltség még nyilvánvalóbbá válik, ha együtt vizsgáljuk meg a folklór összes inspirációs forrását, úgy, ahogy azok a preroman-

² Végül HERDER úgy jellemezte a természeti nyelvet, mint egy átélhető érzés kigondolt, nem kitalált közvetlen megnyilatkozását.

tikus stílusban fellelhetők. A hősi énekek gazdag és vázatos repertoárja, mondák, különböző hiteles, utánzott vagy hamisított népdalok olyan egyveleget alkottak, amely kétségkívül hasonló művek alkotására ihlethetett igazi költőket, de népi jellegük már több mint kétséges.

Néha ezeket a kozmopolitává vált elemeket, amelyek a költő hazájának ősi elemeivel is gazdagodtak, egy műben találjuk meg, az ilyen műnek a struktúrája és származási jellege azonban már nagyon messze volt a népi inspirációtól. Amikor Puskin orosz népi hangú költeményt akar írni, megszületik a Ruszlán és Ludmilla, ez Ariosto modorában írt költemény. Mickiewicz ugyanígy alkalmazta a litván folklórt az egyik Byron stílusában írt versében, az *Ősök* első változatában; S. Slowacki *Balladynájában* a folklór segítségével shakespeare-i tragédiát ír.

A nagy hagyományú irodalmak számára az ilyenfajta kombinációk nem voltak veszélyesek, mert megvolt az a képességük, hogy nemzeti jellegük veszélyeztetése nélkül sajátítsanak ki idegen elemeket. Viszont ez a kozmopolita költői anyag nem tudta kielégíteni az új irodalmak szükségletét, amelyek csak úgy tudtak volna érvényesülni, ha minden kétséget kizáróan bizonyítják eredetiségüket. Olyan tartós, vitathatatlanul ősi és elég gazdag folklór bázisra volt szükségük, amelyet nem lehetett néhány, tervszerűtlenül a vidéken gyűjtött szövegre alapozni.

Állandó és módszeres munkára volt szükség, hogy megfelelő mennyiségű népköltészeti terméket gyűjtsenek össze. A nemzeti megújodási mozgalmak számos lelkes propagátora ilyen munkának szentelte életét, de meg kellett várni, hogy erőfeszítéseik meghozzák gyümölcsüket. Csak a XIX. század elején jelennek meg a szláv népköltészet monumentális gyűjteményei, mint például Vuk Stefanović Karadžić *Besznaricá*-ja.

De még egy nagyobb nehézség is adódott. Új költészetet létrehozni a folklór nyújtotta anyagból, amely nem volt homogén, és azután ismeretlen volt az új idők művelt költésze és a fejlettebb környezet számára, igazi, született költőre volt szükség. Nem volt elég meghallgatni a csalogány dalait és azután utánozni azokat.

Mindazonáltal valóban utánozni kezdik a népköltészetet a maga primitív formájában. Egy olyan tehetséges költő, mint például Čelakovský a cseheknél, Bredziński vagy Zaleski a lengyeleknél az irodalmi kultúra elég magas fokára tudja emelni ezeket a parafrázisokat; viszont, ha az új költészet ki akart törni az egyszerű utánzás szűk kereteiből, és egy bonyolultabb és fejlettebb élet érzéseit és eszméit akarta kifejezni, ami más volt, mint a patriarkális falu, akkor alaposan át kellett alakítani a folklór nyersanyagát, hogy művészi szintézist alkosson a primitív múlt és a modern idők pszichológiájából és szükségleteiből.

Az új nemzeti mozgalmak első munkásai között voltak hazafiak, rajongók, publicisták sőt igen kiváló tudósok (Dobrovský), de olyan költők, akik méltók is erre a névre, csak az ébredés második vagy harmadik generációjában jelennek meg. Frédéric Mistral költészete a felibrista mozgalomnak nem a kezdete, hanem a csúcsa. A szlávoknál is csak a XIX. század közepe felé jelenik meg a kizárólag a folklóron nyugvó igazi költészet, mint Njegoš és Mazuranić művei a jugoszlávoknál, Erben és Němcová költészete a cseheknél.

Ilyen körülmények között a folklór nem szolgálhatott tartós bázisul azoknak az irodalmaknak, amelyek fejlődésük folyamán nem rendelkeztek folyamatos hagyományokkal. Az irodalmi újjászületésnek első fázisában szükségszerűen különböző, már kellően előkészített bázisokra kellett támaszkodnia, ami nem lehetett más, mint a kor uralkodó stílusa, azaz a preromantikus ízléstől egyre inkább módosuló klasszicizmus.

Ezeknek az új vagy megújuló irodalmaknak az első írói, az alapkötelezők felhasználhatták azoknak a modelleknek az egész sorát, amelyet ezek az irodalmi irányzatok nyújtottak. Eszközeik azonban, főleg a nyelv, nem álltak ennek a feladatnak a magas-

latán. Egy nyelv, amelynek „jó a hangsúlya, a hangzása és gazdag metaforákban”, de amelynek „szókincse korlátozott volt és csak kevés absztrakt szót tartalmazott” — még egyszer idéztem a primitív művészet rajongóinak véleményét — mindenképpen elégtelen volt, hogy például reprodukálja a *Divina Commedia* vagy *Az elveszett Paradicsom*, egy Racine- vagy Shakespeare-tragédia fennkölt stílusát.

A klasszicizmus esztétikája nyitotta meg az utat ebből a zsákutcából. Három stílusmódot különböztetett meg a különböző irodalmi műfajoknak megfelelően, nevezetesen a „fentebb stílt” (allocutio gravis), amely a hőskölteményeknek, a bölcselő költszetnek, a lírában az ódának vagy az elégiának és a tragédiának felelt meg; azután a középstílust (allocutio mediocris) a líra vagy az epika kevésbé igényes műfajaihoz; végül pedig a „szabad”, egyszerű stílus (allocutio attenuata), amely főleg a prózában alkalmazható.

Ugyanakkor a preromantikus tendenciák hatására alapos átcsoportosulás megy végbe az irodalmi műfajok hierarchiájában. Az új stílus különböző irányzatai felfedezték azoknak a műfajoknak az értékeit, amelyeket eddig a klasszicizmus esztétikája lebecsült, sőt tilosnak tartott, mint a mese, a dal, a széppróza, a burleszk különböző fajtái.

Aztán ott voltak azok a műfajok, amelyekben elfogadott volt a közép- és az egyszerű stílus, sőt a vulgáris stílus is, ezek hozzáférhetőek voltak azoknak az irodalmaknak a számára, amelyeknek a művészi eszközei nem érték el a fennkölt stílus színvonalát. A dal, a népdal és a folklór által ihletett egyéb műfajok bevezetőül szolgálhattak az irodalomba.

Ekkor kezdődik az irodalmakban a regenerálódási folyamat mesék, paródiák, travesztiák, komikus eposzok és komédiák írásával a nép számára; a dal is nagyon divatos forma, de először még nem annyira a folklórból merít ihletet, mint inkább a rokokó anakreoni dalaiból.

A nemzeti irodalmak reneszánszának nem csupán a patriotizmus ad preromantikus jelleget, hanem ugyanakkor a műfajok és a forma kiválasztása is, s ezt mindig fejlődési szintjük diktálta.

A nemzeti nyelv fejletlenségéből eredő nehézségek legyőzésére alkalmaztak más eljárásokat is.

Megpróbálták például a nagy európai irodalmakból vett művek lefordításával tökéletesíteni a nyelvet, ezeknek az irodalmaknak a gazdag, változatos szókincse alkalmat szolgáltatott új szavak képzésére és így pótolni lehetett azt a hiányt, melyet a késői fejlődés okozott. Az ilyen fordításoknak az adott körülmények között hármias jelentősége volt. Hozzáférhetővé tette a közönség számára egy másik nyelv művészi értékeit és az eredeti mű eszméit, ugyanakkor gazdagította a fordító nyelvét, és bizonyosságot szolgáltatott arra, hogy az illető nyelv alkalmas raffináltabb tartalmak és bonyolultabb formák kifejezésére is. Ez volt többek között *Az elveszett Paradicsom* lefordításának a szerepe a cseh irodalmi újjászületés kezdetén.

Ezenkívül megpróbálták, hogy egy mesterséges nyelv egyes formáival éljenek. Jó alkalmat találtak erre főleg a burleszkben a maga makaróni stílusával, szójátékaival és a beszélt nyelv más egyéb eltorzításával.

A „magas” irodalomban megpróbálkoztak az archaikus vagy archaizált nyelv használatával. „Így jutott fontos szerephez egyes, már teljesen elsorvadt szólások feltámasztása, s ez, azoknak a misztifikációknak a forrása, amelyek e korban oly nagy számban találhatók és főleg a felújuló irodalmak mozgalmában fordulnak elő.”

Ezeknek a többé-kevésbé megfontolt próbálkozásoknak kellett segíteniök azokon az irodalmakon, amelyek különböző okok miatt lemaradtak a fejlődés útján, ezeknek kellett őket kiragadniuk elmaradt állapotukból. Jellemzők erre Victor Gelunek, a prován-szi mozgalom egyik népköltőjének még 1840-ben frott szavai:

„A eszmör, az unalom, az elkopott, kiégett szívek, a melankólia, a negédesség, a sóhajok, nekilendülések, a vulkánikus szenvedélyek, a kékkal és zölddel színezett leírások, végül is mindaz, ami korunk irodalmi nyelvét alkotja, mindez — mondom — különbözőképpen megszemélyesítve és áttéve provánszi nyelvre, csupán minősíthetetlen maskarádé lehetett volna.”

Hogy az újjászületés célhoz ért, mutatja egy olyan költő megjelenése, mint Frédéric Mistral, aki már nemzeti nyelven tudja kifejezni az addig kifejezhetetlen dolgokat. Ez a rendkívül nagy jelentősége a cseheknél K. H. Mácha munkásságának, a szlovénoknál a Fr. Prešernének, a szerbeknél Br. Radičevićé, a lausitzi szorboknál J. Bart-Čišinski munkásságának. Ez a peromantikus kor végső határa is egyúttal ezekben az irodalmakban.

Egy újjászületett irodalom későbbi fejlődése a továbbiakban a nemzeti öntudat fejlődésétől függ. Más a provánsziaknál, akik a XIX. század folyamán beolvadnak a francia nemzetbe, más a nemzeti függetlenség tudatával fejlődő népeknél, mint az ukránoknál, belorusszoknál, szlovákoknál vagy azoknál a népeknél, amelyeknek az individualitása semmiképpen sem volt vitás, mint a cseheknél vagy a balkáni szlávoknál.

De általában ezek az irodalmak a jövőben részt vesznek az európai irodalom fejlődésében és együtt haladnak azok uralkodó tendenciáival.

Fordította: Nahóczki Emil

Beszámoló az A. I. L. C. 1967. évi belgrádi kongresszusáról

HANKISS ELEMÉR: AZ IRODALMI IRÁNYZATOK MINT NEMZETKÖZI JELENSÉGEK

Az irodalmi irányzatok, mozgalmak, korszakok problémája a nemzetközi érdeklődés középpontjában áll manapság. Helyes volt tehát, hogy a kongresszus szervező bizottsága, két másik téma mellett, erre a kérdéscsoportra összpontosította a nemzetközi találkozó figyelmét és munkáját. S tegyük máris hozzá: ha a közölt ismeretanyag gazdag sokféleségét tekintjük, akkor a kongresszust fenntartás nélkül sikeresnek kell mondanunk. Érdekes előadásokat hallhattunk a dalmát petrarkizmustól kezdve (J. Torbarina: *Renaissance Poetry of Dubrovnik and Dalmatia in the Concert of European Petrarchism*) a lengyel biedermeierig (M. Żmigrodzka: *Le roman du „Biedermeier polonais”*) és rokokóig (Z. Libera: *Le problème de Rococo dans le style littéraire*) számos irodalmi irányzatról, iskoláról, korszakról, a szláv preromantikus tendenciákról éppúgy (K. Krejčí: *Les tentances préromantiques chez les slaves*), mint az orosz futurizmusról, a latin-amerikai modernizmusról, a román avantgarde mozgalmakról, a spanyol, a lengyel, a német, a japán romantikáról (S. Ota: *Romanticism of Modern Japanese literature in Relation with Western Influences*), a barokk, az expresszionizmus, a szimbolizmus, a realizmus különböző európai vetületeiről és így tovább. Ezek az előadások sok új mozzanattal, szemponttal egészítették ki e korszakokról alkotott eddigi képünket.

De már a kongresszus folyamán fölmerült sokakban az a gondolat, hogy vajon az ilyen nagy nemzetközi találkozónak az ismeretanyag gazdagítása-e az elsőrendű feladatuk. Hogy nem alkalmasabb eszköz-e vajon ennek a célnak az elérésére a folyóira-

tokban való publikálás, s nem kellene-e a nemzetközi találkozókat adta nagy lehetőséget inkább az egész tudományágat, valamennyi szakterület kutatóját egyaránt érdeklő elvi és módszerbeli kérdések megvitatására felhasználni. Az együtt-gondolkodásra, a különböző szemléletek, álláspontok, elméletek konfrontálására összecsiszolására vagy épp ellenkezőleg: az esetleges későbbi szintézist előkészítő polarizálására. Erre, valljuk meg, Belgrádban — de már három évvel korábban, Fribourg-ban is — alig-alig volt lehetőség.

Nem a kongresszus rendezőin múltott ez (— az összejövetel zökkenőmentes lebonyolításáért, a figyelmes vendéglátásért, a baráti légkör megteremtéséért csak köszönettel tartozunk nekik —), hanem az irodalomtörténeti kongresszusok megrendezésének immáron többé-kevésbé hagyományossá vált s véleményünk szerint — idejétmúlta módszerén. Egyrészt azon, hogy a három kijelölt téma olyan széles területet ölelt fel, hogy az előadások túlságosan szétszóródtak s az elvi csomópontok ki sem alakulhattak. Másrészt hogy senki sem tudta, még a zárt szimpozionok résztvevői sem, hogy miről beszélnek majd a többiek, s így szakszerű vitára jóformán sor sem kerülhetett. Harmadrészt, hogy az előadások általában elhúzódtak, s így a vitára kontemplált 10 percből többnyire csak 4—5 perc maradt, ami néhány udvariasan érdeklődő vagy az elhangzottakat szerényen kiegészítő hozzászólásra is alig-alig volt elegendő.

Úgy véljük, jobban ki lehetne használni ezeket a három évenként megismétlődő nemzetközi találkozókat, ha leszűkítenék, és a leglényegesebb tisztázandó kérdések felsorolásával pontosabban meghatároznák a kongresszus témakörét; ha a főbb referátumokat jó előre megküldenék minden résztvevőnek s így a kongresszuson már magára a vitára kerülne csak sor; és ha a jelenlegi „szekció rendszer” helyett, mely egymással alig-alig összefüggő referátumokat kapcsol egybe, az eddiginél nagyobb mértékben áttérnének a szimpozion rendszerre, vagyis az egymással szorosan összefüggő referátumok, problémák együttes megvitatására.

De ne legyünk igazságtalanok: jelenlegi formájában sem volt általános érvényű tanulságok híján a kongresszus. Különösen a plenáris üléseken elhangzott, összefoglaló jellegű előadásosok bizonyultak hasznosnak ebből a szempontból. Mivel közülök néhány teljes terjedelmében megjelenik lapunk e számában (Zsirmunszkij, Levin, Deugd, Köpeczi, Wellek), illetve már megjelent másutt (Szabolcsi Miklós: *Az európai avantgarde áramlatai*, Kritika, 1967. 12. sz.), beszámolóinkat ezúttal rövidre foghatjuk.

Az irodalmi irányzatok — korszakok léte, nemléte, mibenléte körül folyó évtizedes viták és kutatások során kialakult csaknem valamennyi álláspont, vélemény, elmélet képviselői jelen voltak, de komoly öccsesapásokra mégiscsak elvétve került sor. Az általános várakozás ellenére sem robbant például ki az a — folyóirat-hasábokon igen szenvedélyesen folyó — vita, amelyben az egyik tábor bizonygatja, a másik meg kétségbe vonja az irodalmi korszakok, stíluskoraszok létét, illetve mint kutatói hipotézisek szükségességét. Nem kerekedett ki tárgyyszerű vita arról sem, hogy az irodalmi irányzatok, korszakok kialakulásában milyen tényezők játszák a vezetőszeret. A szovjet delegáció vezetője, ZSIRMUNSZKIJ és néhány tagja, pl. I. NYEUPOKOJEVA: *The Comparative Aspects of Literature in „The History of World Literature”*) például azt fejtegette, hogy az irodalmi irányzatok létrejöttében a társadalmi tényező a döntő, s hogy a hasonló társadalmi körülmények teremtenek, teremthetnek hasonló irodalmi mozgalmakat a különböző országokban. Bár e jelenlevők közül sokan bizonyára nem osztották e nézetet, polemikus éllel, tudomásunk szerint, csak néhány szekció-előadás szerzője, például C. BRAVO-VILLASANTE (*Las corrientes sociales del Romanticismo en la obra de la Avellaneda*) és G. GUILLÉN (hozzászólás a záró-szimpozionon) reflektált rá.

Ha Zsirmunszkij joggal nevezte saját módszerét az irodalmi irányzatok „történeti tipologizálásának”, akkor a C. DE DEUGD utrechti professzor alkalmazta módszerre leg-

inkább az „eszmetörténeti tipologizálás” terminusa illenek rá. Ő ugyanis az 1790 és 1850 közt alkotó európai költők eszmevilágában, s ezen belül ars poeticájában kimutatható közös mozzanatok alapján sorolta a költőket a romantikán belülré vagy kívülré. E húszas-harmincas évekből jól ismert módszer ellenpárját mutatta be előadásában HARRY LEVIN, a Harvard egyetem tanára. Ő, ellentétben az előtte szólóval, nem bontotta jellemző mozzanatok széles skálájára, hanem egyetlen alapvető emberi magatartásformára redukálta a realizmust, a kérdező, kételkedő, kritizáló, képromboló ember magatartásában határozva meg ennek az irodalmi irányzatnak, tendenciának, alkotásformának a legfőbb forrását. Bár e pszichológiai magyarázatba később egy szociológiai mozzanatot is vegyített azzal, hogy megállapította: Európában és az európai jellegű társadalmakban az utóbbi másfél-két évszázadban alakultak ki azok a viszonyok, amelyek között az írónak ez az ikonoklaszta magatartása szabadon kibontakozhatott. A kongresszus legszenvédélyesebb, ha nem is minden szempontból szakszerű vitáját váltotta ki végül azzal, hogy a realizmus e definíciójából kizárta, mint ellentmondást, és „forradalmi romantikának” illetve „szocialista klasszicizmusnak” nevezte a szocialista realizmust.

Nem vitaelőadásnak készült, de bizonyos fokig azzá lett így KÖPECZI BÉLA referátuma. Azt fejtegette, hogy a szocialista realizmus jóval szélesebb spektrumú, mint ahogy azt sokan föltételezik, majd bizonyos fokig a Levinével rokon módszerrel ő is egy sajátos írói magatartásban határozta meg, ezúttal a szocialista realizmusnak, mint irodalmi irányzatnak és alkotómódszernek a forrását. Egy írói magatartásban, amelyet sokkal inkább az írónak a *társadalmi haladáshoz való viszonya*, mintsem az a társadalmi rend határoz meg, amelyben az író történetesen él. E viszonyulás fontosságát hangsúlyozta referátumában ILLÉS LÁSZLÓ is (*Die Avantgarde, als künstlerische Haltung*), arról szólva, hogy hasonló irodalmi jelenségek mögött gyakran különböző vagy akár ellentétes törekvések húzódnak meg. A XX. századi avantgarde mozgalmak, például, semmiképpen sem tekinthetők, véleménye szerint, egyöntetűen a polgári dekadencia kései produktumainak. Sok forradalmi erő is rejlik bennük, nem hiába bukkantak föl az első avantgarde törekvések épp az 1870-es Kommün után. Gyakran az újnak, új életformának, új társadalmi formáknak a szenvedélyes keresése, vágya mozgatja őket. Nem pusztán formai játékok, s nem a valóság elől való menekülés, hanem épp ellenkezőleg: az új valóság megismerésének az eszközei.

Több kísérlet történt egy-egy irodalmi irányzat pusztán stiláris-formai tipologizálására is. CH. B. BEALL, az oregoni egyetem tanára például Du Bellay egy szonettjét elemezve próbálta a petrarkizmus formai jegyeit meghatározni (*Some Aspects of European Petrarchism*), B. Schilling a XIX. századi angol, francia, német raelista regények között keresett párhuzamokat (*Realism in the Nineteenth Century European Novel*), L. Furst a francia, angol és német romantikus költészet közös és eltérő vonásait igyekezett kiszűrni Lamartine, Wordsworth és Novalis egy-egy verséből (*A Comparison of Romanticism as Seen in Three Poems*), és így tovább.

Történt néhány érdekes kísérlet a különféle szemléletek, módszerek szintézisbe fogására is. RENÉ WELLEK például, már jól ismert terminológiai cikkeinek mintájára, ezúttal a szimbolizmus fogalmát igyekezett meghatározni, s ha szintézisbe nem is állította, de legalább valamiféle hierarchiába rendezte a különböző szimbolizmus-fogalmakat, szimbolizmus-értelmezéseket. SZABOLCSI MIKLÓS viszont kifejezetten a szintézis igényével közelített a XX. századi avantgardista mozgalmakhoz, és igyekezett mindazt a művelődéstörténeti, irodalomtörténeti, szociológiai, irodalomszociológiai; stílustörténeti mozzanatot számba venni, amely e mozgalmak létrehozásában fontos szerepet játszott.

Az irodalmi irányzatok kérdéskörének két zárószimpozionja közül az egyiket e téma egyik legnagyobb szaktekintélyének, HELMUT HATZFELDnek az elnöklétével tartott meg. A szimpozion résztvevői: J. DOLANSKÝ (Prága), A. FLAKER (Zágráb), G. GUILLÉN

(California), HANKISS E. (Budapest), és H. MARKIEWICZ (Krakkó) megpróbálták számbavenni azokat a módszereket (deskriptív, tipológiai, komparatista, strukturalista, szociológiai, stilisztikai s más módszereket), amelyek a nemzetközi irodalmi irányzatok, iskolák meghatározása és értelmezése terén a legeredményesebbnek ígérkeznek. A másik szimpozion U. WEISSTEIN bloomingtoni professzor elnökletével és A. ARNOLD (Montreal), G. LOOSE (New York) és R. VOWLES (Wisconsin) részvételével az expresszionizmus nemzetközi változatait, az irányzat idő- és térbeli határait, az általa létrehozott kifejezőformák továbbélésének kérdését vizsgálta.

VOIGT VILMOS: A SZÓBELISÉG ÉS AZ ÍROTT IRODALOM

A belgrádi kongresszus második témája ha mennyiségben nem is, jelentőségben mindenképpen háttérbe szorult. A tervbevett európai irodalomtörténeti összefoglalásból is egyelőre hiányzik a folklór. A szekcióprogramok összeválogatása nem volt mindenben szerencsés: néhány idevágó előadás másutt hangzott el, ide kerültek viszont más témával foglalkozó dolgozatok. Általában véve is azt mondhatjuk, hogy a „littérature orale” tág terminusnak bizonyult, amin mindenki azt értette, amit csak akart. Ilyen címen hangzott el dolgozat a mai filmszövegkönyvekről, XVII. századi kanadai prédikátorokról, Sterne élőbeszédből származó narratív modelljeiről, a XX. századi angol–ír írók feltehető ír háttéréről, Faulkner élőszó-zuhatag-stílusáról. E tanulmányok, minden érdekességük ellenére sem érthették el a kívánt hatást: csupán egyetlen pillanatban fordulhatott az érdeklődés ez irányba, és itt nem is pihenhetett meg.

A folklorisztikai téma megbeszéléseként rögtön a legelső plenáris ülésen hangzott el Stith THOMPSON nyugalmazott bloomingtoni professzornak, a világ legismertebb népköltészetkutatójának *From Story-Telling To Story-Writing* című előadása. Ebben a most nyolcvanharmadik évében járó professzor a szakszerű mesekutatás történetét ismertette, különös tekintettel az utóbbi évtizedekben megnőtt kutatási lehetőségekre. A beszámoló szigorúan tárgyyszerű, hagyománytisztelő és elégedett hangvételű volt. (Stith Thompson a belgrádi kongresszus után — Akadémiánk vendégeként — négy napot Budapesten töltött, találkozott a magyar folkloristákkal.) Egy másik plenáris ülésen került sor ALBERT B. LORDnak, a Harvard egyetem összehasonlító irodalomtörténeti és szlavisztikai professzorának előadására *The Marks of an Oral Style and Their Significance* címmel. Ebben összefogta a MILMAN PARRY kezdeményezte és általa folytatott úgynevezett „harvardi epikakutató” iskola történetét, főbb téziseit, és válaszolt némely aggályoskodónak is, akik újabban kétségbe vonták az „oral formulaic poetry” elmélet néhány állítását. A kongresszuson egyébként több előadás is foglalkozott a témával, és éppen összetartozásuk következtében alighanem ezek jelentették az összejövetel legértékesebb ujdonságát. A legerősebb különvélemény W. WHALLON előadása (*Who Wrote Down the Formulaic Poem*) volt: kétségbevonta, hogy az epikus alkotások „diktáltak” lennének. Nem cáfolta a harvardi iskolát M. NAGLER (*Oral Poetry and the Question of Originality in Literature*), mégis azt bizonyította klasszikus és modern görög példákkal, hogy az „oral formulaic poetry” túl tág terminus, önmagában nem elég népköltészet és műköltészet határainak jellemzésére. E. MINER kitűnő előadásában (*Oral Formula of Poetic Diction: The Evidence of Japanese Poetry*) a formulák nemzeti kötöttségét elemezte: ami például a japán irodalomban formula, az európaiak szemében nem lenne formulának nevezhető. LORD professzor tanítványa, a leginkább orthodox harvardista D. BYNUM (*Thematic Sequences and Transformation of Character in Oral Narrative Tradition*) is antropológiai, szociológiai aspektusok bevonásával olyannyira tágította a „formula-szerű” terminust, hogy ez önmagában is felért az irányzat kisebb méretű revíziójával. Mindezen előadások végighallgatása után az a benyomásunk támadhatott, hogy a Parry—Lord iskola fordulópontjához érkezett el: vagy ki kell tágítani érdeklődési körét, és

ehhez módszereit (ekkor viszont csökkenne a megállapítható összefüggések száma), vagy még szűkebbre kellene vonni a vizsgálatok érvényességi körét (hogy ezáltal az eddig kidolgozott elvek mindegyikét megtarthassák).

Az egyéb előadások közül figyelmet érdemelt a belgrádi V. ĐURIĆ adatgazdag plenáris-ülési összefoglalása (*Rapports entre la littérature orale et la littérature écrite serbo-croates*), a fiatal bukaresti R. NICOLESCU betyárballadákkal foglalkozó tanulmánya (*Interférence entre la littérature populaire épique roumaine et slovaque*), a lipcsei W. DIETZE, aki nem annyira előadásában (*Mündlicher Volksschwank und romanhafte Erzählformen im „Lalebuch“*), mint inkább az ezt követő vitában igen meggyőzően utalt az „a bolond, mint a társadalmi igazság szószólója” motívum történeti változásaira. Érdekes volt a szófiai A. SZLAVOV metrikai dolgozata (*The Rhythmical Structure of the Bulgarian and the Serbo-Croatian „Kralj Marko” Cycles*), ebben azt fejtette ki, hogy a bolgár dekaszillabikus epikus vers kései trochaeikus tandardizálódása nem eredeti jelenség, hanem az irodalom hatására és csupán az utóbbi évszázadban következett be. Magyar részről MIKLÓS PÁL *Les littérature orales de notre époque* c. előadása hangzott el. VOIGT VILMOS *Structural Definition of Oral (Folk) Literature* címen tartott előadást. Néhány más előadás várákozáson aluli volt, nem tartalmazott érdemleges újat.

SZIKLAY LÁSZLÓ: A SZLÁV IRODALMAK ÉS AZOK ÉRTELMEZÉSE A TÖBBI IRODALOMBAN

Első ízben történt, hogy az A. I. L. C. — Chateaubriand szavával élve — „Trieszt-től keletre” tartotta kongresszusát, Jugoszlávia fővárosa látta vendégül a világ komparatistáit. Érthető hát, hogy a rendezőség a három programpont egyikével hangsúlyozni kívánta ennek a jelentőségét: a szláv s a nem szláv irodalmak kapcsolatait is megvitatásra tűzte ki. Oly téma ez, amelynek alapos, korszerű feldolgozása sok hasznot hozhat az egyetemes európai irodalom története számára is.

Sajnos, Belgrád ebből a szempontból csak kis mértékben váltotta valóra a hozzá fűzött reményeket. A legtöbb előadó úgy fogta fel a kongresszus programjának ezt a harmadik témakörét, hogy saját nemzeti irodalmának utóéletét, érvényesülését kereste Nyugat-Európában. Ebben a felfogásban már annak a veszedelme is felfedezhető, hogy így még merevebbé válik a „nyugat” és „kelet” közé emelt merev válaszfal; az előadó mintegy „igazolni” akarja irodalma „egyenrangúságát” Nyugat-Európával s így akarva-akaratlan provincializmusát árulja el.

Arra a két előadásra viszont, amely plenáris ülésen hangzott el ebből a témakörből, nem ez volt a jellemző. M. BRAHMER (Varsó) *Lengyel jelenlét az európai irodalomban* címmel a lengyel irodalom tényleges európai recepcióját és eszmevilágának érvényesülését vizsgálta. Długosz krónikájának egészen a XVIII. századig, Diderot-ig eljutó hatása, a XIX. századi lengyel emigráció (egy Mickiewicz, egy Słowacki) eszméinek elterjedése, vagy éppen Jerzy Andrzejewski népszerűségének okai valóban gondolatébresztők, mint ahogy figyelemre méltó volt Brahmer professzornak az a szempontja is, amellyel a fordítások átlagos színvonalát bírálta; épp az vész el a francia, angol, német stb. nyelvű tolmácsolásokból, ami sajátosan lengyel az eredetiben, ami művészivé teszi. Ezzel akaratlanul is a kelet-európai irodalmak nyugat-európai recepciójának közös problémájára mutatott rá.

Ennél sokkal tanulságosabb volt M. ALEKSZEJEV (Leningrád) *Az orosz irodalom és európai jelentősége* című előadása, mert nem futotta át az egész orosz irodalom történetét abból a szempontból, hogy mit vettek észre belőle Európa többi részében s mit nem, hanem e recepciónak mindössze néhány lényeges szempontját vetette fel. Mindenekelőtt azt, hogy az egyes nemzeti irodalmak között nincsenek merev válaszfalak. Másrészt arra

az új funkcióra mutatott rá, amelyet új környezetében a fordított mű játszik. Végezetül bemutatta, hogy a modern Nyugat-Európa attól a pillanattól kezdve érdeklődött intenzívebben az orosz irodalom jelenségei iránt, amikor — 100 évvel ezelőtt — Turgyev megjelent Párizsban egy nemzetközi irodalmi kongresszuson. Fellépésének kétségtelen pozitív eredményei mellett negatív következménye is lett, az a kettős tévhit, hogy: 1. az orosz irodalom csak a XVIII. század második felétől kezdve egyenrangú a többi európai irodalommal, 2. az olyan nagy orosz szerzők, mint Puskin, Lermontov, Krilov stb. nem fordíthatók, nem ismertethetők meg Európával.

A két előadástípus közül — sajnos — a faktografikus jellegűek voltak túlsúlyban. Y. A. KLAUSNER (Jeruzsálem) Mickiewicz héber recepciójáról éppúgy száraz bibliográfiai felsorolást adott, mint M. PAVLOVIĆ (Belgrád), aki a szerb-horvát irodalom francia fordításairól és ismertetéseiről igyekezett teljes képet adni — húsz perc alatt. Ez az előadás — érthető módon — éppúgy telve volt a nemzeti önérzet pátoaszával mint G. DIMOV (Szófia) *A bolgár irodalom interpretációja Nyugat-Európa néhány országában* c. referátuma.

A konferencia helye tette indokolttá, hogy több előadó foglalkozott a szerb népdalok és hősi énekek európai utóéletével a XIX. században. M. JÄHNICHEN (Berlin — Pankow) az egész német nyelvterületet áttekintette ebből a szempontból. M. ĐORĐEVIĆ (Belgrád) viszont Burekhardtnak azzal az 1866-ban elhangzott előadásával foglalkozott, amelyben a neves svájci történész a szerbek népköltészetét elemezte. A német kultúra játszott itt fontos közvetítő szerepet: Raneke és Jakob Grimm előadásai, amelyeket Burekhardt Berlinben hallgatott, valamint Talvj fordítói munkássága. J. MARCHIORI (Padova) *Szerb-horvát visszhangok az olasz irodalomban* című előadása a közvetítés másik nagy személyiségét: Albert Fortist mutatta be, fordításainak Goethehez fűződő kapcsolataira utalt. Nála annyiban fenyegetett a faktográfia veszedelme, hogy fel sem vetette a kérdés művészi vonatkozásait, azt, hogy Fortis prózai fordítása milyen torzító hatással volt, hogy Goethe *Hasanaginica*-ja inkább jellemző a nagy német költőre, mint a szerb eredetire. Marchiori asszony érdekes módon hangsúlyozta a dalmáciai kétnyelvű írók fontos közvetítő szerepét. Kár, hogy nem mutatta be: a bilingvizmus általános közép- és kelet-európai jelenség.

A német nyelv és irodalom szlávok és nem szlávok közt játszott közvetítő szerepével G. ZIEGENGEIST (Berlin) *A német felvilágosodás és romantika mint a szláv irodalmak közvetítője* című előadása foglalkozott. Rámutatott a német nyelv „nemzetközi” jellegére a szlávok nemzeti ébredésének korszakában, s erre számos példát adott a korabeli német folyóiratok gazdag anyagából. Nagy kár, hogy a puszta adatközlésnél ő sem adott sokkal többet.

Két előadás a műfordításkritika módszerével közelítette meg a szláv irodalmak nyugati fordításának kérdését. TH. DOMARADZKI (Montreal) *Cyprian Norwid a francia nyelvű fordításokban és kritikákban* címmel tulajdonképpen M. Brahmernek már említett tételét illusztrálta. Rámutatott, mit veszít az eredeti mű nemzeti és általában művészi sajátágaiból azzal, hogy a fordítás sohasem tudja tökéletesen visszaadni. Egyetlen szemantikai eltolódás, egyetlen szó megváltoztatása kiforgatja eredeti művészi mondanivalójából a költemény egészét. Ezt Th. Domaradzki gazdag példatárral illusztrálta. — J. NEVEUX (Strasbourg) Henryk Sienkiewicznek a századfordulón keletkezett német fordításaiból, illetőleg e fordítások elemzéséből politikai történeti következtetéseket igyekezett levonni, szerintünk kissé elhamarkodott módon. Egy-egy „leíter-jakab”, egy-egy félrefordított mondat még nem jelenti okvetlenül a politikai elferdítés szándékát.

E. TERRAY (Pozsony) *Herder szláv-képe és annak fogadtatása a XIX. század szlovák irodalmában* című előadása két részből állt. Bevezetésül magának Herdernek a szláv érdeklődésével, annak objektív és szubjektív okaival foglalkozott a szakirodalomból

nagyrészt ismert anyag alapján. Majd azt elemezte, hogy reagáltak az ismert herderi tételekre a szlovák irodalomban. Gondolatébresztő megállapításait — mutatis mutandis — más kelet-európai irodalmakra is alkalmazni lehetne. Ez a felismerésünk egyszersmind arra a veszedelemre is céloz, amit a többi rokon irodalomtól izolált kétoldalú kapcsolattörténeti kutatás jelent.

Ez a megállapítás R. NICOLESCU (Bukarest) előadására is vonatkozik. A szlovák és a román irodalom betyárhagyományainak rokonvonásait ismertette úgy, hogy tételeit más hasonló kelet-európai irodalmakra is vonatkozhatnak.

Két előadás a szlavisztikai témakörön belül érintette a kongresszus másik főproblémáját: az irodalmi irányzatokét. N. BALASOV (Moszkva) Calderón szláv hősein keresztül mutatta be, hogyan változik meg egy-egy irodalmi irányzat általános képe a szláv- nem szláv kapcsolat tükrében. A barokkról általában azt tartják, hogy egyértelműen az ellenreformáció szolgálatában áll; nos, Calderón lengyel és orosz hősein keresztül szembe száll a jezsuitizmussal. A szláv, illetőleg kelet-európai barokk problémáival foglalkozott ANGYAL ENDRE (Pécs) nagy érdeklődéssel kísért előadása is.

Igényességével, komplex kutatási módszerével, lényeglátásával messze kiemelkedett a szlavisztikai előadások átlagos színvonalából K. KREJČÍ (Prága) *Preromantikus tendenciák a szlávoknál* című tanulmánya. Részletes bemutatásától itt most csak azért tekintünk el, mert — némileg átalakított — szövege ebben a számunkban olvasható. A magyar irodalomtörténészek számára is tanulságos fejtegetés csak egy szempontból keltett bennünk hiányérzetet: azok a törvényszerűségek, amelyeket Krejčí kizárólag „szláv”-oknak mond, végeredményképpen valamennyi kelet-európai irodalomban megtalálhatók.

Mint oly sok hasonló esetben, a magyar irodalom ismerőjének e szlavisztikai előadásoknál is az volt az érzése, hogy a szláv irodalmaknak a velük közvetlenül szomszédos nem szláv irodalmaktól való merev elválasztása éppen akkor vezethet téves torzításokra, ha a kutató munkájában egyébként a korszerű irodalomtörténetírás komplex módszere érvényesül. E sorok írója *A szláv irodalmak kapcsolatai a szomszédos nem szláv irodalmakkal* című előadásában éppen ezt igyekezett bebizonyítani a keletközép-európai szláv, a magyar s a román irodalomból vett anyagán. De akarva-akaratlan ezt bizonyította két olyan előadás is, amely csak a román irodalom egy-egy korszakáról beszélt, mégis oly jelenségekre, illetőleg törvényszerűségekre mutatott rá, amelyek több, a románnál szomszédos irodalomban is föllelhetők. Amikor V. CĂLIN-CLEJAN (Bukarest) klasszicizmus és romantika átmeneti egybeötvöződéséről beszélt a XIX. század első felében, vagy amikor L. RUSSU (Kolozsvár) a román romantika két fő jellemvonását népiességében és múlt-kultuszában jelölte meg, akkor végeredményképpen — román bizonyító anyaggal — Keletközép-Európa fejlődésének két általánosan ismert jellemvonására mutatott rá.

Ebben a rövid referátumban az összes szlavisztikai tárgyú előadást már csak az érthető technikai akadályok (ütközések) miatt sem tudtuk regisztrálni. Ez nem is volt célunk. Inkább azt szerettük volna bizonyítani, hogy e témakör kutatói csak akkor tudnak valóban lépést tartani a korszerű komparatiztika nagy fellendülésével, ha mondanivalójukat a szélesebb, általánosabb kelet-, illetőleg keletközép-európai alapról kiindulva adják elő.

A kongresszuson résztvett magyar delegáció munkáját jellemezve elmondható, hogy az A. I. L. C. előző kongresszusaihoz képest a magyar szakemberek szerepe és munkavállalása megnövekedett. A teljes és szekciósüléseken összesen kilene magyar delegátus referátuma hangzott el. Sőtér István egy plenáris vitán elnökölt; mások pedig: Bán I, Hopp L, Horváth K, Klaniczay T, Kőpeczi B, Vajda Gy. M. az ún. szekciósüléseken töltöttek be elnöki, vitavezető tisztséget.

- Deutsche Barockforschung. Hrsg. von R. Alewyn. Kiepenhauer u. Witsch
Dhuska, M.: Próba teorii wiersza polskiego. Warszawa, PIW.
Drew, E.: T. S. Eliot. The Design of his Poetry. Ch. Scribner's Sons.
Dronke, P.: Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric I—II. Oxford Univ. Pr. London.
Eaton, T.: The Semantics of Literature. Hayne, Mouton & C.
Edschmid, K.: Lebendiger Expressionismus. Verlag Kurt Desch, München.
Eliot, T. S.: Selected Prose. Penguin Books.
Ельсберг, Я.: Идеологическая борьба и распад буржуазной литературной теории „Художественная литература“ Москва.
Emrich, W.: Geist und Widergeist. Athenäum Verlag, München.
Enzensberger, H. M.: Politik und Verbrechen. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
Esslin, M.: Brecht. Paradox des politischen Dichters. Athenäum, Bonn.
Etiemble, R.: Questions de poétique comparée I. 1—3. Centre de Documentation Universitaire, Paris.
Falschmüntzer der Literatur. Dietz, Berlin.
Fischer, E.: Kunst u. Koexistenz. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
French: Woodehouse. Oliver and Boyd, London.
Frye, N.: T. S. Eliot. Oliver and Boyd, London.
Fubini, M.: Metrica e poesia. Feltrinelli, Milano.
Geismar, M.: Henry James and his Cult. Chatto and Windus, London.
Gibson, W.: Tough, Sweet and Stuffy: An Essay on Modern American Prose Style. Indiana University Press.
Glauser, A.: Le poème — symbole. De Scève à Valéry. A. G. Nizet, Paris.
Гладков, Ф.: Воспоминания современников. Советский писатель, Москва.
Goethe: Über Kunst und Literatur. Aufbau, Berlin.
Guillemin, H.: Éclaircissements. Gallinard, Paris.
Haas, W.: Die literarische Welt. List Verlag, München.
Hall, V.: A Short History of Literary Criticism. New-York Univ. Press.
Hamann-Hermand: Naturalismus. Akademie Verlag, Berlin.
Hansel, J.: Personalbibliographie zur deutschen Literaturgeschichte. Berlin.
Harth, K.-L.: Dichtung und Wirklichkeit. Henschel, Berlin.
Have, R.: Maxim Gorky. Oxford Univ. Pr. London.
Havemann, R.: Dialektik ohne Dogma. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
Heller, E.: Studien zur modernen Literatur. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
Hoffmann, F. J.: Conrad Aiken. Twayne Publishers, New York.
Horálek, K.: Studie ze srovnávací folkloristiky. Praha.
История русского романа. I. Москва—Ленинград.
Jefferson: Henry James. Oliver and Boyd, London.
Jenkins, C.: Mauriac. Oliver and Boyd, London.
Jens, W.: Statt einer Literaturgeschichte. G. Werke, Pfullingen.
Jhering, H.: Theater der produktiven Widersprüche 1945—1949. Aufbau, Berlin.
Kaufmann, F.: Das Reich des Schönen. Kohlhammer, Stuttgart.
Kayser, W.: Kleine deutsche Versschule. Francke, Bern.
Kemp: Dichtung als Sprache. Kösel, München.
Kernode: W. Stevens. Oliver and Boyd, London.
Kesten, H.: Meine Freunde: die Poeten. Kindler, München.
Knights: Exploration. Penguin Books.
Константинов: Писатели реалисти I—II. Наш Култ. София.
Korunk szellemi körképe. Occidental Press. Washington.

D. S. Lichatschov: Die Kultur Russlands während der osteuropäischen Frührenaissance. — Fundus Bücherei. VEB Verlag der Kunst. Dresden, 1962.

A könyv írója szovjet tudós, a Szovjet Tudományos Akadémia levelező tagja. Szándéka az — amint ezt könyve bevezetőjében írja —, hogy bemutassa a XIV. és XV. századi Oroszországot, az orosz nemzeti kultúra gyors felemelkedésének teremtő korszakát, a sokrétű és energikus alkotókat, az intenzív gyűjtés egy periódusát. Lihacsov nem először nyúl ehhez a témához. Számos könyve és tanulmánya foglalkozik a régi Oroszország történetével és főleg irodalmával. Hogy csak néhányat említsünk, pl.: *Nagy-Novgorod* (1945), *Az orosz krónikák* (1947), *Az orosz irodalom keletkezése* (1952), *Az ember a régi Oroszország irodalmában* (1958), *Az orosz nép kultúrája a X. századtól a XVII. századig* (1961).

Jelen könyvében, melynek orosz nyelvű kéziratát Ingeborg és Horst Bretschneider fordították németre, összegzi eddigi kutatásainak eredményét, ugyanakkor egy rövidebb, áttekinthetőbb korszakról igyekszik sokrétűen, lelkiismeretesen, elmélyedve tudósítani.

Elemző vizsgálódásai nem hagyják figyelmen kívül a kultúra olyan részét sem, mint a magatartás, az életvitel, és megmutatja az ezzel összefüggő, új körülmények szülte új vonásokat is.

Könyvének az elsődleges nagy érdeme, hogy összefüggéseiben, nem pedig ad hoc kiragadva boncolja a kora reneszánsz kori orosz kultúrát.

Mindez nem nélkülözi a pontos filológiai, kronológiai munkát, bővelkedik adatokban, nevekben, utalásokban. Személyesen felkeresett az országban utazva számos kolostort, templomot, régi orosz várost és az így nyert adatokat sok régebbivel összevetve alakította ki könyve egyik részét. Ezt bővítette az elemző, feldolgozó munka jól hasznosítható egésze.

SZÉKELY TIBORNÉ

Boleslaw Taborski: Nowy Teatr Elżbietański. Kraków, 1967. Wydawnictwo Literackie, 520.

Boleslaw Taborski, a neves lengyel színházi kritikus félezer oldalas munkája, mely az „angol színházi kultúra újjászületését” kívánja összefoglalóan bemutatni, tizenhat egymáshoz fűződő esszéből áll. A tizenhat írást három nagy fejezetre osztotta fel a szerző. Az első, *Az idő próbája* a múlt, a „forradalom előtti” korszak színházi hagyományainak továbbélését tárgyalja. Egyébként a könyvnek ez a része ébreszti a legtöbb kétséget. Ha az írónak az volt a szándéka, hogy azt a színházat mutassa be, melybe a későbbi, az ötvenes évek forradalma betört, akkor méltán vethetjük szemére olyan drámaírók elhagyását, mint Coward, Rattigan, Priestley, vagy Graham Greene, sőt T. S. Eliot. Hiányzik a történelmi háttérrel főlázoló korrajz, nem kapunk tájékoztatást a „forradalom előtti” színházi élet struktúrájáról, bár igaz, hogy ezt a másik két részben tett utalások némiképp kiegészítik.

Jóval értékesebbek és több figyelmet érdemelnek a második részben *Dühös fiatalok* cím alatt összefoglalt esszék. Taborski itt nem ingadozik, nem téved; az itt elemzett jelenségekhez forró, személyes kapcsolat fűzi, ami mégsem fosztja meg — amennyiben ez kortársi művészet esetében lehetséges — az objektív ítélet lehetőségétől. Pontos, jellemző portrét rajzol Osborne-ról, Whitingről, Weskerről, Pinter-ről, Ardenről, melyen nemcsak a szerző egyéni rokonszenve süt át, hanem a sorok mögötti biztos anyagismeret is. Taborski ebben a részben ritka pontossággal fogalmaz, anyagát szinte enciklopédikus feldolgozásban tálalja (rövid tartalmi ismertetést nyújt például a tárgyalt drámaíró valamennyi darabjáról, még a leggyengébbekről is), kritikai értékelést ad az író munkásságáról és a színházi életben játszott szerepéről. És ha ez az aprólékoság néha már-már túlzottnak is tűnik, s egyik-másik ponton a részletekben való

elmerülés fenyeget, de Taborski ugyanakkor mentes marad minden hamis nagyvonalúságtól, nem iveli át szólamokkal a szakadékokat. Semmit sem fogad el hiszékenyen, jól ismeri az új színház körüli vitákat, félreértéseket, mégsem merül polemizálásba, tárgyilagosan és lelkiismeretesen tájékoztat.

Ugyancsak a biztos kezű színházi szakember mutatkozik be a könyv harmadik részében, mely a *Korunk útjai* címet viseli. Az itt csoportosított írások gondos, szép elemzést adnak a mai angol színház rendezői és színészi stílusairól; közülük az *Oliver Othellót játszik* című a maga belső fűtöttségével, szenvedélyességével valószínűleg mesterműve a színészi alkotómunka érzékletes elemzésének.

Végül külön meg kell említenünk a kötet egyik írását, mely az első részben kapott helyet, bár tematikailag túllépi annak kereteit, ugyanis Jan Kott, neves lengyel Shakespeare-kutató *Szekspir wspotczesny* című könyvével polemizál — elegánsan és mégis élesen, nemegyszer igen találóan. Úgy tűnik, a Kott könyve nyomán elkezdett viták, hozzászólások közt Taborski írása a legsikerültebbek, legértelmesebbek közé tartozik.

PÁLYI ANDRÁS

Le baroque au théâtre et la théâtralité du baroque. (Actes des journées internationales d'étude du baroque, II. 1966.) Montauban, 1967. 152.

A francia Barokk-kutató Intézet (Centre National de Recherches du Baroque, Montauban) 1966. évi tudományos ülésszakán elhangzott előadások szövegét adja közre ez a gazdag tartalmú kötet. A francia barokk-kutatásnak eme viszonylag fiatal intézménye kétévénként sorra kerülő kongresszusain a leginkább aktuális témaköröket vitatja meg, Az első összejevetelen (írtunk róla Helikon, 1967. 356–357.) elsőrendűen inkább csak az alapproblémákat tűzték napirendre, tervszerűen előkészítve mintegy a következő ülésszakok munkáját azáltal, hogy az ott elért eredményekre építve a továbbiakban már specifikusabb kérdések kerülhessenek előtérbe. Így a jelen kötetben kiadott második ülésszak előadásai tárgy szerint kizárólag a barokk színház és a barokk színszerzés kérdéseit ölelik fel. Ez a specializálódás azonban nem akadályozza meg a szerzőket, hogy koncentrált vizsgálataikkal ne világítsanak rá a teljes barokk problematikára is.

Az ülésszak-nyitó előadást *Jean Jacquot*, a C.N.R.S. tudományos igazgatója tartotta *Drame poétique et fête théâtrale* címen. Egészében mértéktartó, mondhatnánk kritikus barokk-látásmódjával tűnik ki ez a tanulmány; ismételten elhatárolja a barokkizálás könnyű lehetőségeit az ókori, középkori és különösen a késő reneszánsz drámái hagyományoktól. Erőteljesen hangsúlyozza, hogy a barokk csak összetettségében, többrétűségében foghatjuk fel helyesen, s csupán mindezen belül az összetartó elemekből alakíthatjuk ki a barokk viszonylag egységes, teljesebb körvonalait. Jean Jacquot közelebbi tárgyában azt vizsgálja, hogy mivel a színház születésénél fogva szoros kapcsolatban volt és maradt az ünnepekkel s alkalmi ünnepekkel, mennyiben változott és hogyan győzedelmeskedett igazán a barokk színi életben az ünnepi dísz, fényesség és pompa. Helyesen mutat rá továbbá a klasszikus tragédia és az itáliai barokk opera egymásra hatásának folyamatára.

Különösen kidolgozott, meggyőző összehasonlítását nyújtja a szerző az Erzsébet-kori angol, és a „Siècle d'Or” alatti spanyol drámának, majd pedig kitekintésben a francia dráma és színjátszás barokkizálódásának menetét részletezi. Joggal hangsúlyozza, hogy a par excellence barokk színházat Spanyolországban kell keresnünk, ahol a feudális társadalmi rend fennmaradása és a hit egysége, erre elegendő alapot nyújtott. Nem történhetett azonban ez így a reneszánszvégi Angliában, ahol a színi élet már egy megosztott, polgári irányba fejlődő társadalomra épülhetett, s nem különben, ahol a vallási és filozófiai nézeteket is a többszínűség jellemezte az időre. „A polgárság — írja — az ésszerűségre hajlik, s inkább kedveli a klasszikus mértékletességet, mint azt a barokkot, amely a képzeletre és érzelmi benyomásokra épít”. Ezzel szemben a reneszánszkatolizmus túlsúlyba kerülése elválaszthatatlanul egységet alkot a barokkkal. Hogy e szempontból a francia dráma felemás eredményeket mutat fel, azt azzal magyarázza, hogy XIV. Lajos kompromisszumot tudott létrehozni a polgárság igényének megfelelő klasszicizmus, valamint a feudális rend és az egyház barokk ízlése között.

Raymond Lebègue — a Sorbonne professzora — *A francia barokk színház eredetéről és jellemző vonásairól* tartott kitűnő, minden részletben mélyreható előadást. Fel kell hívunk a figyelmet szigorú rendszerbe foglalt fejtegetésének azokra a részreire, amelyek a barokk színház elsőrendű követelményét, a rep-

rezentációt tárgyalja. Szerinte az különbözőteti meg döntően a barokk tragédiát a humanista és klasszikus tragédiától, hogy a színi követelmények mindenekelőtt a szemek igényeihez alkalmazkodnak és csak másodrendűen számítanak a fülre, azaz a közvetett közlések befogadására. R. Lebègue találó következtetése a továbbiakban, hogy a barokk tragédiában a politikai problémák nem állhatnak első helyen. A barokk színpadon a szerelem a főszerep, mely már több mint érzelem: mindent emésztő végzetes szenvedély, mely „ég és föld” ellen is küzd, ha kell, s gyűlöletet és bosszút teremt.

Jacques Vanuxem előadása szorosan kapcsolódik R. Lebègue témájához, részleteiben tárgyalja a XIV. Lajos korabeli színházi ünnepségek barokk mivoltát és történeti alakulását. Az utóbbi szempontból Richelieu mellett Mazarin szerepét emeli ki, akinek látványosság kedvelése és az itáliai színpad iránti érzékenysége alapot adott a barokk színház viszonylag késői francia gyakorlatához. Megfontolásra méltó jelenség — amint Vanuxem kimutatja —, hogy még a legnagyobb „klasszikusnak mondott” szerzők, mint Corneille, Molière, Racine, Quinault is, nemegyszer olyan tárgy keresésére kényszerültek, amely alkalmazható volt a barokk reprezentációhoz, díszletekhez és egyéb technikához. Még az egészen „realista” Molière is, például a *Georges Dandin* — igaz nem éppen a ma ismert formájában — be tudta illeszteni a teljesen barokk színházi dekorációba.

Számos előadás foglalkozott a barokk színház és színszerűség egyes elemeinek és kellékeinek taglalásával. Így például Alexandre Cioreanescu a barokk drámai cselekmény törvényszerűségeiről szól; Pierre Charpentrat a barokk építészet és színház viszonyát taglalta; Françoise Mathieu-Arth pedig az angol opera maszkmegoldásairól értekezett.

Több tanulmány elemzi egyes szerzők barokk felfogását. Ezek közül kiemelkedik Pierre Mesnard akadémikusnak, a németalföldi Joost Vondel sokat vitatott tragédiájáról (Jephté, 1654), filozófiai és teológiai vonatkozásokat magas tudományos szinten elemző előadása. Hasonlóan általánosítható tételek levonására alkalmas Jacqueline Bellas-nak Adrien de Monlucról írt tanulmánya, továbbá Maurice Gravier dolgozata két XVII. sz.-i sziléziai drámaíróról, Gryphius-ról és Lohenstein-ről. Ez utóbbiban különösen figyelemre méltó hazai látószögből az iskolai színpadás (Ordensdrama) barokkizálódásának elemzése. Charles-V. Aubrun a spanyol tragikomédia kérdéseit vizsgálta a barokk viszonylatá-

ban. Végül elismeréssel kell szólnunk Félix Castan témájáról, amely az occitan irodalom barokk színszerűségének több fontos kérdését volt hivatva színvonalasan tárgyalni.

Az egész kötetről összegezve elmondhatjuk, hogy ez a tanulmánygyűjtemény a barokk dráma és színház kutatásában sokáig nélkülözhetetlen alapanyagot fog nyújtani, s mint ilyen a magyar dráma- és színház történetnek is méltán számításba kell vennie.

GYENIS VILMOS

Węgierski badź Dacki Simplicissimus. Przekład Danuta Reychmanowa. Przedmowa i przypisy Jan Seychman. Kraków, 1967. Wyd. Literackie, 285.

Az európai barokk regény családjához tartozó *Magyar Simplicissimus* hálás témája az összehasonlító kutatásnak. A jeles kalandregény művelődéstörténeti jelentőségét hazai (Turóczy—Trostler J., Ortutay Gy., Mollay K., Barna I.) és külföldi, német, szlovák, lengyel szakemberek egyaránt hangsúlyozták, kiemelve a népszerű pikareszk műfaj középeurópai jellegzetességét.

J. Reychman tanulmányának beillő előszava (5—32) a pikareszk regény és a szimpliciusi forna műfaji problematikáját lengyel nézőpontból is vizsgálva összefoglalja a szimpliciád európai szálait. Majd részletesen foglalkozik a máig vitatott kérdésekkel, melyek tulajdonképpen a szerzőség vitájába torkollanak. Kritikailag elemzi a nemzetközi szakirodalom eredményeit, bővítve azokat lengyel vonatkozásokkal. Többek között cáfolja R. Brtañnak (az 1964-i népszerű töredékes pozsonyi kiadás alkalmából napvilágot látott) megalapozatlan föltevéseit. A *Magyar vagy Dáciai Simplicissimus* szerzője személyével kapcsolatban lefolytatott filológiai „nyomozás” a wroclávi Daniel Speer szerzőségének valószínűségét látszik igazolni. Ez összességében jelenlegi összképével.

A *Magyar Simplicissimus* kultúrhistoriai szféráját a varsói professzor kitágította, amikor a művet irodalmi, történeti, nyelvi, néprajzi jelentőségén túl, mint „polonicum”-ot vizsgálja („wycieczka w Tatry”). Saját korábbi részletmunkáit felhasználva tanulságosan világítja meg számunkra is a XVII. századi kalandregény sajátosságait lengyel elemeit, s a *Węgierski Simplicissimus*-ra vonatkozó lengyel szakirodalmat is összefoglalja.

A wroclávi Egyetemi Könyvtár 1683-as őskiadása alapján készült gondos lengyel

fordítás hiteles szövege, tömör, tartalmas magyar vonatkozásaiban pontos jegyzet-apparátusa, és gazdag illusztrációs anyaga egészében jól sikerült kiadvány; örvendetes, hogy előkészítéséhez a szerkesztő a teljes (1956) magyar kiadást már fölhasználhatta. J. Reyhman újabb munkája a közös kutatások, a lengyel–magyar tudományos együttműködés előbbrevitele szempontjából is eredményes vállalkozás.

HOPP LAJOS

Goethe-Almanach auf das Jahr 1967. Herausgegeben von Helmut Holtzhauer und Hans Henning. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 357.

A weimari Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur tradícióinak eleget téve izléses formában jelentette meg az 1967. évi ún. *Goethe-Almanachot*. A weimari Intézet vezetője Helmut Holtzhauer professzor előszavában igen világos és tiszta képet ad a kis irodalmi próbálkozás céljáról és feladatáról. A könyv e bevezetéssel együtt 40 tudományos közleményt foglal magába, melyek a legkülönbözőbb témákat érintik. A kötet legszebb és legértékesebb tanulmányai Hans Henning elemzése a XVII. és XVIII. századi fausti hagyományokról, valamint Wolfgang Vulpius közleménye, dédapjáról *Goethe sógora és író társa, Christian August Vulpius* címmel. Érdekességük és tudományos ismeretterjesztő voltak az Almanachban közölt anyag rangsorából kiemelni őket, a kötetet pedig értékében megerősíti. Mintegy a múltat felidézve, az Intézet nagy értékeit és folyó tudományos munkáját illusztrálja Hans-Heinrich Reuter közleménye, amelyben kiegészítéseket közöl a Goethe- und Schiller-Archívban lévő mintegy 20 000 még nem publikált levélanyagból, valamint számot ad az e levélanyagot feldolgozandó és készülőben lévő regeszta-kiadásról, mely a Goethehez intézett (Briefe an Goethe) nem publikált leveleket öleli fel. Artur Koch az Intézet 1964. évi munkájáról, tízéves működéséről, feladatairól rendkívül érdekes és jól összeállított beszámolót ad, amely kiterjed az Intézet egész működési területére, eddigi eredményeire, kiadványaira. A kitűnően összeválogatott színes képmellékletek és faksimiliék jelentősen emelik a közlemények és egyben az egész kötet értékét.

GYÖRGY JÓZSEF

Goethes Leben und Werk in Daten und Bildern. Herausgegeben von Bernhard Gajek und Franz Göting, unter Mitwirkung von Jorn Göres. Insel-Verlag, Frankfurt am Main, 1966. Gesamtherstellung: Offizin Andersen Nexö, Leipzig, 523.

Ez a kis kötet 523 oldalon, minden lényeges, Goethe-re és alkotásaira vonatkozó művet felsorolva adatokkal, képekkel tárja elénk a nagy költő életét. Bár a munka nem úttörő jellegű, hanem kitaposott úton halad, melyet a szerzők utószavukban be is jelentenek, de munkájuk létjogosultságát Goethe a *Farbenlehre* c. munkájából vett idézetével támasztják alá, melynek lényege az, hogy amit az ember birtokol csak akkor tudja megismerni, ha azt is megismeri, amit előtte már mások is birtokoltak. Franz Neubert: *Goethe und sein Kreis* (Leipzig 1919.) Erns Beutler Hans Wahl Anton Kippenberg: *Goethe und seine Welt* c. munkáik ugyancsak hasonló képanyaggal, de életrajzi adatok nélkül dolgozzák fel a költő életét, Fritz Schmitt: *Deutsche Literaturgeschichte in Tabellen I—III.* (Bonn, 1949/52) c. művében viszont, mint ahogy a mű címe is mutatja, tabellárisan sorolja fel a költők, írók életét. Ami a kötetben új és egyben létjogosultságát alátámasztja, az a friss és változatos képanyag az előbbi kiadásokkal szemben. Örömmel üdvözölhetjük a kötetet, mint a kelet-nyugat összműködésének egyik megnyilvánulását. De hogy az örömről is beszéljünk, a kötet belső és külső szépségét lerontja a csatolt és elég számos adatot tartalmazó hibajegyzék, ami az Insel-Verlag kiadásainál eddig szokatlan volt, és ami biztosan a munka rossz koordinációjának eredménye. Hiányolhatjuk továbbá azt is, hogy a képanyag forrásainál, amikor a Düsseldorf Goethe-Muzeum anyagánál megemlítik a gyűjtemény eredeti gyűjtőjének és egyben az Insel-Verlag alapítójának Anton Kippenbergnek a nevét, a lipseai Karl Marx Egyetem könyvtárának anyagánál elhallgatják, vagy talán nem is tudták, hogy a gyűjtemény alapítójának és ajándékozójának az egykori nagy lipseai kiadónak, Salamon Hirzelnek a nevét viseli, aki Kippenberggel együtt a Goethe-filológia megalapítója volt. Mindemellett a hiányosságok mellett a kötet megjelenését csak üdvözölni lehet, mint egyik segédeszközét a német irodalomtörténetnek és a Goethe-filológia újabb nyereségét.

GYÖRGY JÓZSEF

Walther, Victor: Goethe im Gespräch. Eine Auswahl. Aufbau-Verlag. Berlin und Weimar, 1967. 283.

Walther Victor, a kiváló író és germanista, annyi szép Goethével foglalkozó munka szerzője (*Goethe Gestern und Morgen, Zelter und seine Freundschaft mit Goethe* stb.), Goethe kortársainak megnyilatkozásai tükrében tárja elénk a nagy költő életének érdekesebb mozzanatait. A válogatás a leglényegesebb forrásra támaszkodik: Eckermann híres könyvére, mely nélkül talán nem is alakulhatott volna ki a valódi Goethe-kép, Kanzler von Müllerre, aki egy életen át együtt dolgozott a költővel, majd Sulpiz Boisserére, aki ugyancsak egyik jelentős kortárs volt. A válogatás három alapvető témakörre oszlik: Életbölcselet, Művészet és Irodalom, Politika és Társadalom — ezek azok a területek, ahol a nagy költő működött és egyben életműveihez kapcsolódott mindaz, amit e területen kifejtett. A könyv, amely a legérdekesebb eseményeket (például Goethe és Napóleon találkozása, búcsú a Kickehahntól stb.) tartalmazza a kortársi megnyilatkozásokból a szakemberek részére is, de művelt olvasók részére különösen ajánlható ismeretbővítő olvasmány.

GYÖRGY JÓZSEF

Sziklay László: Adam Mickiewicz. Budapest, Gondolat Kiadó, Irodalomtörténeti Kiskönyvtár 36. sz. 1968. 149.

A nagy lengyel poéta legfontosabb műveinek szinte teljes hozzáférhetőségemellett sokáig váratott magára a költő életéről és munkásságáról szóló összefoglaló jellegű áttekintés, amely egyre sürgetőbbé vált azok számára, akik az életmű egészét egy helyen akarták megismerni. Ennek a szükségessége hozta létre Sziklay László kismonográfiáját.

Sziklay könyvecskéje Népközelség és klasszicitás c. fejezetében (5–21.) a költő fiatalkori műveit ismerteti az *Óda az ifjúsághoz* c. nagy versig. A romantika útján c. fejezetben (25–56.) a *Költeményeket*, a vilnói *Ősöket*, a *Grazynát* elemzi árnyaltan, A számfűzött költő c. részben (57–84.) a krimi szonettek, a *Farys*, a *Konrad Wallenrod* értő elemzését kapjuk. Szerző említi Mickiewicznek *A jövő története* c. tanulmányát is (amelynek feltételezhetően magyar vonatkozására nemrégiben Stefania Skwarczynska hívta fel a figyelmet). A *Konrad Wallenrod* egyik részlete, a *Wajdelota éneke* az első magyar nyelvű Mickiewicz-fordítás, Toldy Ferenc prózai tolmácsolása.

A legújserűbb és a talán a legszebb is következő két fejezet: A forradalmi romantika csúcsán (85–110) és a Pan Tadeusz (111–126.). Itt kapjuk a mickiewiczzi életműnek egyik legsikerültebb elemzését: a drezdai *Ősöknék* Lengyelországban ma is gondot okozó analizését, valamint az egész Középkelet-Európában oly nagy szerepet játszó *A lengyel nemzet és zarandokság könyveinek* történeti-politikai fejtegetéseit. Az utóbbinak egyes részletei az Athenaeumban olyan időben jelentek meg (1839), amikor a Habsburg elnyomás fokozódása, Kossuth börtönbe kerülése következtében nemzetünknek útmutatásra volt szüksége. (Meg is támadta az Athenaeumot e cikkért a reakciós sajtó!) Mickiewicz e műve nagy hatással volt a horvát irodalomra is, és a horvátoknak egyik, a magyarokhoz intézett 1848-as röpirata világosan magán viseli e mickiewiczzi mű stílusjegyeit. A könyvecske utolsó fejezete az Epilógus (elég hosszú korszakot, húsz évet ölel fel) a nagy lengyel költőnek két időben egymás utáni következő areculatát: a tudósét és a forradalmárét mutatja be. A lausanne-i egyetem a klasszika filológia és a párizsi Collège de France-on a szláv nyelvek és irodalmak tanára (előadásáiban érinti a magyarok származását, nyelvét is!), majd a Népek Tavasza korában forradalmárrá válik. Először Olaszországban szervezte lengyel légiót, majd a Tribune des Peuples hasábjain ostromolja az európai reakció fellegráit, bátorítja a magyarokat a további harera, hogy végül Törökországban a krimi háború idején mozgósítson a cári rendszer ellen.

Sziklay László megbízható munkát végzett. Könyvében Mickiewicz egyes művei korabeli eseményekből, a költő élményeiből szervesen nőnek ki. Az Irodalomtörténeti Kiskönyvtár keretei adta lehetőségeken belül elmondotta mindazt, ami a legfontosabb. Felhasználta a leglényegesebb lengyel szakirodalmat is (Jastrun, Kleiner, Wyka, Zólkiewski) a cseh Karel Krejčí két idevágó munkáját, a magyar szakirodalomból is mindenkit: Sőtér, Kovács, Radó, Kerényi, Kozocsa cikkeit, bevezetőket, utószavakat, bibliográfiákat. Az elődjei által szuggertált magyar párhuzamokon kívül saját maga is vesz észre nem egy lengyel—magyar irodalmi párhuzamot, felfeji a lengyel költő világirodalmi műveltségének szárait és meglátja — Mickiewicz munkásságának középkelet-európai párhuzamait és összefüggéseit. Talán egy magyar—lengyel párhuzam maradt el Vörösmartyval kapcsolatosan: a Perczel Etelka — Maria Weresczakówna szerelem hosszú ideig tartó funkciója a női alakok megalkotásában.

Dicséret illeti a Gondolat Kiadót a könyv ízléses, szép kiállításáért és a gondos szedésért.

CSAPLÁROS ISTVÁN

Richard Lettis-William E. Merris: A Wuthering Heights Handbook. New York, 1961. The Odyssey Press, 246.

Emily Brontë művét, az *Üvöltő szeleket*, az egész világ irodalmi közvéleménye úgy tartja számon, mint a XIX. század legeredetibb, s egyszersmind művészileg legmaradandóbb angol regényét. A kötet szerkesztői huszonegy tanulmányt gyűjtöttek össze abból a terjedelmes angol nyelvű szakirodalomból, mely az utóbbi évtizedekben magyarul próbálta e mű kivételes értékét. A szerzők többsége nem a regény egészével foglalkozik, hanem témáját annak valamelyik részletkérdésére korlátozza, s egyúttal nem komplex elemző módszerrel él, hanem a megközelítésnek valamelyik sajátos módját választja. Ezért a könyv részint a tárgyát képező mű sokarcú gazdagságát tárja fel, részint pedig használat közben mutatja be az angolszász kritikában leggyakrabban előforduló módszereket.

A marxista kritikát Arnold Kettle tanulmánya képviseli, mely a regény műfajának marxista elmélete szempontjából alapvető jelentőségű *Introduction to the English Novel* (Bevezetés az angol regénybe. London, 1953) című mű egyik fejezete. Kettle az 1840-es évek társadalmi mozgalmait tekinti az *Üvöltő szelek* ihletőjének, s Heathcliff bosszújában az elnyomott osztálynak a tulajdonért vívott küzdelmét látja... A kritikusok legnagyobb részét az foglalkoztatja, hogy Brontë nem a mindentudó regényíró hangján adja elő, hanem kettős áttétellel, szereplőkkel mondhatja el a történetet. Míg a korábbi szakirodalom ezt üres konvenciónak, az elbeszélő szerepét betöltő Lockwoodot és Nelly Deant pedig a történetek pusztá szemlélőjének tekintette, addig a jelen kötet szerzőinek túlnyomó többsége szerint a két mesélő a cselekmény aktív résztvevője, s magát a történetet egyáltalán nem tárgyilagosan, hanem — tudatosan vagy gyanútlanul — meghamisítva, torzításokkal és félreértelmezésekkel fűszerezve adja elő. Az újabb kutatás kiemelkedő szerepet tulajdonít az *Üvöltő szelek* írójának az angol regény történetében: az időbeli ugrások és a nézőpont korai alkalmazása miatt a modern angolszász regény megteremtőinek, Jamesnek, Conradnak, Fordnak legfőbb elődjét látja benne.

Virginia Woolf esszéje Brontë regényét az emberi szenvedélyeket magas fokon általánosító költő és az egyénített jellemekben gondolkodó regényíró együttes munkájának tekinti. Valamennyi többi kritikus e két értelmezés közül az egyiket választja, s vitába száll azokkal, akik a másik álláspontot képviselik. Kétségtelen, hogy Kettle-nek igaza van abban, hogy elutasítja azokat a történetietlen polgári értelmezéseket, melyek a mű „transzcendens” mondanivalójáról írnak. De akkor, amikor az *Üvöltő szeleket* az *Oliver Twist*-hez hasonló társadalmi regényként jellemzi, csak azokat a sajátosságokat veszi figyelembe, melyek Brontë művét Viktória-kori regényvé teszik, s megfeledkezik olyan jellemző vonásairól, melyek minden más korabeli angol regénytől elkülönítik. Ezért akkor kapunk megközelítően teljes képet az *Üvöltő szelekről*, ha Kettle megállapításait kiegészítjük Mark Schorer és Van Ghent szép elemzésével, mely a regénynek a viktorianizmussal szöges ellentétben álló alaptémáját, a konvencionális erkölcsöt félretevő szenvedély erkölcsi nagyságát állítja a vizsgálódás középpontjába.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Henri Lemaitre: La Poésie depuis Baudelaire. Coll. U, Armand Colin, 1965. 372.

A „Collection U”, a Robert Mauzi szerkesztette Lettres Françaises-sorozat egyetemi hallgatóknak szánja kiadványait. Az egyes kötetek műfajok szerint tekintik át a francia irodalom történetét, vagy annak nagyobb periódusát. A legtöbb kötet szerkesztileg három részre tagolódik. A terjedelmes bevezető tanulmány a műfaj történetét, legfontosabb áramlatait, legjelentősebb szerzőit elemzi mind leíró-történeti, mind értékelő szempontból. A második részben a bevezetőben tárgyalt írók és kortársaik (filozófusok, kritikusok) legjelentősebb teoretikus írásai találhatóak: esszék, előszavak, manifesztumok stb. A harmadik rész pedig antológia, melyben a kérdéses időszak esztétikai vagy történeti szempontból legfontosabb szépirodalmi alkotásai szerepelnek, részint szemelvényesen, részint teljes terjedelemben. A köteteket záró függelékben más műfajokra, illetve művészeti ágakra is kiterjedő nemzetközi kitekintésű kronológia-táblázat és bibliográfia található.

Henri Lemaitre antológiája, mint minden igényes antológia — nem csupán bevezetője, hanem a közölt szemelvények miatt is —, vitamű, kritikai alkotás. Korábbi antológiákkal, így pl. Glancier *Du*

Rimbaud au Surréalisme c. kötetével ellenében a szürrealizmus szerepét és jelentőségét mérsékli, a szimbolizmusét viszont megemeli, továbbá iskoláktól függetlenül az általában modernnek nevezett költészet képviselőit vagy előfutárait némiképpen háttérbe szorítja: Germain Nouveau, Salmon, Larbaud, Carco, Drieu la Rochelle nevét meg sem említi, Cros-ét és Jarry-ét is csupán utalásszerűen. Aragon-vers sem szerepel az antológiában, ez esetben — mint egy lábjegyzetből kiderül — Lemaître szándéka ellenére, kiadói okokból.

Lemaître bevezetője egy mottóként szereplő Petrarca-sorral kezdődik, hogy így érzékeltesse a francia — beleértve a Baudelaire-utáni — költészet kontinuitását szakadatlan újrakezdései ellenére is. A francia nyelvnek ugyanaz a varázsa alkotta a tiszta költészet ízását, mely Ronsard és Racine után Nerval, Baudelaire, Apollinaire és Supervielle költészetében tér vissza, mint a ritmus és a képek hullámmását is, mely Agrippa d'Aubigné és Corneille után Hugónál, Péguy-nél, Claudelnél és Pierrenél jelentkezik újra. A modern költészet romantikával kezdődik és lényegét tekintve a romantika ma is tart, mert a költészet azóta sem szűnt meg kérdésessé válni: története részint nosztalgiai, szakítások és felfedezések másrészt rendre irányuló, de győzelmében és bukásában egyaránt vitássá vált kalandok egymásutánisága. Ez idő alatt azonban nagy és autentikus költők születtek, csakúgy, mint Ronsard korában, amikor a költészet szintén kérdésessé vált. A romantika azonban félnék és következetlen volt, különösen ami a nyelv és a technika kérdésére vonatkozik, noha vitathatatlan érdeme, hogy újra felismerte „a kísérlet ízét, a kaland szenvedélyét”. Az igazi fordulat Baudelairevel következett be, akinek legfontosabb felismerése az, hogy a költészet problémája mindenekelett a költői nyelv problémája. A Baudelaire utáni költészet, magyarázza Lemaître, túl van a romantikus-klasszikus dilemmán, visszatért a költészet forrásaihoz és a költészet definíciójában az orfikus és neoplatonista tradíciót, a charme-ot felhasználta abban az egyszerre lírai és mágiikus értelemben, ahogy Valéry választotta verscímül. (A romantikában a klasszicizmushoz hasonlóan ugyanis a költői nyelv alárendelt és függő volt.) Baudelaire hatása a legkülönbözőbb költőkre és költészetekre csupán úgy magyarázható, hogy Baudelaire a költészetet azonosította az esztétikai konformizmus elutasításával, hogy tiltakozott a társadalmi hasznosság morálja és esztétikája ellen éppen úgy, mint a formalizmus, a plasztika, a naturalizmus és a pozitívizmus költői gya-

korlata ellen. Baudelaire számára e költészet egyenlő az emberrel, s ez a költői humanizmus alkotja elutasításainak jellegét. A társadalommal való konfliktusban a modern költő, fejtegeti Lemaître, a költészetet azonosítja a lázadással, az istennel való konfliktusban pedig a költő az angyalhoz akar hasonlóvá válni, a tudat evidenciájával vagy banalitásával szemben pedig a költő a tudattalan felfedezésére törekszik. A költészet azonban nem csupán kérdésessé vált és konfliktusba került önmagával, illetve a társadalommal, hanem győzedelmeskedett is, Claudelnél és Valéry-nél, akiket a XX. századi francia költészet legjelentősebb alakjainak tart. Claudelnél a Rimbaud-i szabálytalanság a költői hatalom szabadságává válik, csakúgy, mint antipólusánál, Valéry-nél a Mallarméi indítás. Ez a költői győzelméhez kötődik, Valéry „tengere”, Claudel „óceánja” a győzelmes ritmus „figurája”.

Lemaître könyvének egyoldalúsága az egyébként tudatosan vállalt egyoldalú Baudelaire-képből adódik. Verhaerenel kapcsolatosan megjegyzi, hogy a belga költő szakított a modern világ költői tagadásának baudelaire-i és mallarméi hagyományával, úgy, hogy szintén egy Baudelaire-i hagyományhoz visszanyúlva, „az égő élet” költőjévé vált; de erről a másik Baudelaire-ről egy lábjegyzetben közölt két tanulmány címen kívül semmit sem mond. Baudelaire nemcsak a modern élet tagadója, hanem Balzac és Stendhal következetes tanítványa is, és Baudelaire nagyvárosiaságának, illetve ennek a hagyománynak a tagadása teszi bizonytalaná és kevésbé hitelessé Lemaître Rimbaud, Apollinaire és Cendrars-képét is.

FERENCZI LÁSZLÓ

В. Кирпотин: Достоевский в шестидесятые годы. Москва, 1966. Худ. 560.

Valerij Jakovlevics Kirpotyin a legismertebb és legtekintélyesebb szovjet irodalomtörténészek közé tartozik. Több évtizedes munkássága során behatóan foglalkozott az orosz forradalmi demokrata írók (a többi között Sztaltikov-Sesedrin) munkásságával. A második világháború után főként Dosztojevskij életét és műveit tanulmányozta. 1947-ben jelent meg *Ф. М. Достоевский Творческий путь (1821—1859)* (1960) c. könyve, amely ugyan magán viseli az akkori Dosztojevskij-szemlélet nyomait, de adatfeltáró közlései, gondolati gazdasága révén ma is haszonnal forgatható. Éles vita kísérte az 1960-ban meg-

jelent Достоеvskij és Belinszkij (M. 1960) c. könyvét, amely Dosztojevszkij gondolati és művészi útjának egyes szakaszait aszerint értékeli, mennyire közeledik Belinszkijhez vagy távolodik tőle. A kritikusok sem tagadták a párhuzam jogosságát, de szót emeltek a helyenként túlfeszített és túlkombinált bizonyítás ellen.

Hat évi szünet után, 1966-ban látott napvilágot Kirpotyin legújabb Dosztojevszkij-monográfiája. A mű címe csalóka, mert a szerző nem kíséri végig a hatvanas éveket, csupán az 1860–64 közötti, a *Bűn és bűnhődés* megjelenését megelőző periódussal foglalkozik. Igaz, ezek az évek elhatározó jelentőségűek Dosztojevszkij művészetében: stílusa ekkor érik be, s az utolsó, még előkészítő jellegű műveket 1864-től kezdve már a nagy regények követik. A Szibériából visszatért író szenvedélyesen veti bele magát az irodalmi-politikai harc sűrűjébe, folyóiratot indít, és kialakítja sajátos, szintézist kereső „talajos” irányzatát. Magánéletében és művészetében egymást követik az események. Dosztojevszkij életének legintenzívebb szakasza ez.

Mindenképpen örvendetes tehát, hogy ezzel az időszakkal önálló monográfia foglalkozik. Kirpotyin három nagyobb Dosztojevszkij-írása közül ez a legalaposabb, leg tárgyilagosabb; nem találkoznak azzal — az előző kötetekben eléggé bántó — egysíkúsággal, amely Dosztojevszkijét kizárólag a forradalmi demokrata magatartáshoz és filozófiához kívánta hozzámérni, figyelmen kívül hagyva a történelmi pillanatok konkrét adottságait. Kirpotyin könyve két nagy részre oszlik. Az első részben, fentebb idézett álláspontja jegyében finoman elemzi Dosztojevszkij folyóiratainak célkitűzéseit, többfrontos harcát a forradalmi demokraták, a szlavofilek és a liberális nyugatosok ellen. Rámutat arra a fontos szerepre, amelyet Dosztojevszkij „talajos” harcostársai, de főként Apollon Grigorjev és Sztrahov az író világnézetének formálásában játszottak, miközben mindig jelzi, ha az író, hol ösztönösen, hol tudatosan, átlépi saját elméleteinek határait. Ezek a fejezetek kitűnőek, türelmesen követik azt a rengeteg árnyalatot, fenntartást, külön utat, amelyek oly jellemzőek Dosztojevszkijre. Kirpotyin azonban mechanikusan választja el a világnézeti-filozófiai vonatkozásokat maguktól a szépirodalmi művektől. Ez utóbbiakat könyve második részében tárgyalja, és főként szemléletitartalmi szempontból vizsgálja. Sok új összefüggést tár fel. Felkutatja mindazokat a politikai, gondolati vagy személyes forrásokat, amelyekből egy-egy mű táplálkozik, ám magával a szintézissel azzal, hogyan

épülnek bele a feltárt elemek magába a műbe, — gyakran adós marad.

BAKCSI GYÖRGY

Bonner Mitchell: Les manifestes littéraires de la belle époque. 1836—1914. Anthologie critique, Paris. 1966. Seghers, 197.

Az egyre szaporodó kiadványok közül, melyek a századvég és a századelő zavaros negyedszázadát kísérlik meg feltérképezni vagy értékelni Bonner Mitchell „kritikai antológiája” a kevésbé látványosak, de a nagyon hasznosak közül való: némi kommentárral, tizennégy különböző manifesztumot rendezett kötetbe.

Bonner Mitchell természetesen nem vállalkozott, egyetlen kötetben nem is vállalkozhatott az alig áttekinthető irányzat-özön érzékeltetésére; ezért aztán épp az ellenkező megoldást választotta. Eleve kirekesztett minden olyan írást — így például, a nagy elődökről nem is szólva, Henri de Régnier és Tristan Klingsor kardinális érdeklődő cikkeit és előadásait — mely nem kiáltványként fogalmaztatott; mellőzte ugyancsak a pamfleteket és ellenmanifesztumokat, egy-egy irányzatot belül majd mindig csak a törzskiáltványt közölte, a többé-kevésbé módosult későbbieket már nem, sőt még a hasonló tendenciájúakat is — például a naturizmus mellől a jammesizmust — kirekesztette, a kevésbé fontosabbakat pedig kommentárjában sem említi. Átvezető szövegeiben Mitchell különben sem törekedett anyagát jelentékenyebben kibővíteni vagy a különböző keresztkapcsolatokat kidolgozni. Híven a kronológiai közlés egymásutánjához, egy-egy kiáltvány közvetlen előzményeire utal vissza, röviden summázza irodalomtörténeti helyét, utal a körülötte kialakult mozgalomra, s többnyire kiemeli egy-két legfontosabb gondolatát. Így aztán antológiája a harminc esztendő irodalmi irányzatait a dekadenséktől a szimbolistákon, romanistákon, naturistákon, unanimitákon át egészen a neoklasszikusokig egyetlen egyenesvonalú fejlődéssorba rendezi; s ha ez a kép egyszerűbb és tisztább is a valóságnál, nagy érdeme Mitchellnek, hogy minden eddigi könyv közül talán a legvilágosabban mutatja fel a látszólag oly tökéletesen szétszóródó kísérletek sokaságából a fővonalat, s azt, milyen szorosan és szervesen kapcsolódtak egymáshoz egyes törekvések a fővonalon belül. Az egymás mellé rendezett manifesztumok sorozata különös nyomatékkal hívja fel a figyelmet e harminc esztendő különféle törekvéseinek

közös és — eltérően a francia kritikától — nálunk ritkán hangsúlyozott karaktervonalására, arra, hogy íhdtő szándékuk szerint legalábbis, többségük nem rombolni, hanem építeni kívánt, tudatosan és következetesen próbáltak a hazugnak és irreálisnak érzett elődművészettel szemben a valósághoz közeledni, annak ismeretlen részeit feltérképezni és egészét kifejezni. A korszak kutatóinak feladata, hogy azt elemezzék, miért és miképp értékelődött át szándékuk: az ő munkájukhoz jelent Mitchell kritikái antológiája nagy segítséget, sőt kézikönyvet.

PÓR PÉTER

Henri Guillemin: Éclaircissements. Gallimard, 1961. 290.

A gondos filológus, sőt, már-már a dektívfregény írójának módszerével deríti fel, szembesíti, rendszerezi, illetve újszerűen megvilágított szemelvényekkel módosítja Henri Guillemin egy-egy íróra vonatkozó ismereteinket; így járt már el a szerző Vigny-könyvében (1955) és előző tanulmánygyűjteményében (*A vrai dire*, 1956). Az *Éclaircissements* tanulmányai-ban is ez az igazságkereső szenvedély fűti, de módszerét szemléltetendő, nem ok nélkül idézi Hugót: „Az igazságot az jellemzi, hogy nincs benne semmi elnézés.”

Guillemin ilyen szigorú szemmel fűrkészi egy-egy modellje vonásait. Benjamin Constant *Adolphe*-járól, erről az önéletrajznak tekintett regényből előbb összefoglalja a kialakult ítéleteket: a gánccsalan tárgyilagosság és a pontos önismeret könyve, maga a szerző a megtestesült tisztaság, és sorsa az önfeláldozó szterencsétleneké. Ezután Guillemin erősebben pendít meg egy-két korábbi kritikusi fenntartást, majd a regény több párbeszédéből és írói jellemzéseiből friss szemmel a mű önigazoló szándékát és vádirat-jellegét olvassa ki: szerinte Constant, aki eltávolodni igyekszik Mme de Staëltől, a regény számos lapját epébe mártott tollal írta, és időnként a tükrözött képmást magasztaló mesebeli kistükrő szerepét szánja Adolphe történetének.

Constant egyébként is Guillemin Fekete Péterre. Egy másik tanulmányban pénz-sóvárnak, szédelgőnek, sőt, Mme de Staël-hoz fűződő viszonyában valósággal selyemfiúnak festi. De a többi tanulmány is szinte kivétel nélkül leleplező írás. Ez a célja a Racine 1677-es, drámaírói tevékenységét megszakító fordulópontjáról szóló tanulmánynak: az írói kiapadásról, érzelmi válságról, a kétép színházi környezet megtagadásáról és a színpalak mö-

götti ármánykodásról költött legendák cáfolata után Guillemin új adatokból a nagy klasszikusnak a feltétlen szalonképességre irányuló — különben eddig sem egészen ismeretlen — törekvéseit fejti ki. Hosszabb-rövidebb filológiai leleplezést olvashatunk Voltaire jellemgyöngeségéről, Lamartine Graziellája modelljének tisztázása során a romantikus költő legendagyártásáról, Vigny gerinctelen politikai becsúgyáról stb. Guillemin csak Hugo és Zola védelmében enel szót.

Az *Éclaircissements* kitűnően dokumentált, logikus okfejtésű, izgalmas tanulmányok gyűjteménye. A történeti jellegű tanulmányok nem lehetnek meg ilyen alapos felkészültségű, szenvedélyes tudósok perujtása nélkül. A találó arcmást azonban már nem ők fogják szignálni, — hitelesnek még a legteljesebb igénnyel festett Guillemin-portrét sem fogadhatjuk el, hiszen egyetlen problémát még meg lehet közelíteni egy irányból, Racine fordulata évének nyitját nem boszorkányság megtalálni, de egy író személyiségének magyarázatát egyetlen érzelmi viszonyulásból, még ha szenvedélyes érzelmről van is szó, nem lehet levezetni. Pl. anélkül, hogy Constant Mme Staël iránti érzelmei illetően kétségbe vonnánk Guillemin magyarázatát, csak az *Adolphe* szerzőjének egyrészt adatszzerűen ismert személyes vagyonára, másrészt ismételt bőkezű jótékonyságára hivatkozva, máris Guillemin jellemrajzával ellentétes vonásokat idéztünk fel. Így az *Éclaircissements* tanulmányai, minden tartalmi és megfogalmazásbeli érdekességük és szerzőjük tiszteletet parancsoló indulatai ellenére sem lépik túl az adatközlés, a tudományos hozzájárulás jelentőségét.

RÁBA GYÖRGY

Pierre Martino: Parnasse et Symbolisme. Paris, 1967. Armand Colin, Coll. U2, 192.

Egy népszerűsítő sorozatnak „a kérdés állását” összegező kötetében, pozitivistá módszerrel is világos képet és nem kevés újat tud adni Martino a témáról. Minde-nekelőtt a két irány fejlődése és eszmei áramlatai érdeklik.

Először is kitűnő helyzetképet fest az előzményekről, a romantika diadalának másnapjáról, amikor az irányzaton belül két iskola bontakozott ki a „pittoreszk” és az „intim”; az előbbit Hugo, az utóbbit Béranger, majd Sainte-Beuve neve fémjelzi. Martino a fejlődés következő szakaszát ebből az ellentétből vezeti le: a l'art pour l'art, elsősorban Gautier, a romantikus festőiséget elvi állásfoglalással kap-

csolja össze: tagadja a művészet gyakorlati hasznát. A szociális célzatú művészetfelfogás költői viszont, amint ezt Martino ismételtlen megvilágítja, munkásságukat az utópista szocialisták tanításához kívánják fűzni; ezek jelentős számban voltak „intimisták”.

Mindez még a Parnasse előzménye, de ahogy a szerző a kor irodalmi életének: a programok, a sajtó, az írói szervezkedés különböző formáinak részletes vizsgálatából az erőviszonyokat, majd ezek alapján a költői iskolák jellegét megrajzolja, kitérnek, hogy szemléletének erőssége az eszmétörténeti vizsgálódás. E készségének köszönheti az olvasó a Parnasse esztétikai és filozófiai vetületének, kiváltképp a parnasszienek távolkeleti érdeklődésének mindaddig kevésbé kutatott előzményeiről szóló közléseket.

A szimbolizmus áramlatainak és iskoláinak történetét a közelmúltban főként Guy Michaud (*Le Message poétique du Symbolisme*, 1947) és Michel Décaudin (*La Crise des valeurs symbolistes*, 1960) alapján már meglehetősen pontosan megismertük, ezért Martino itt kevesebb újdonsággal lep meg, sőt, mivel az egységes folyamat szemléletét a szimbolizmusra és nagy előkészítőire is kiterjeszti, a két ellentétes títzhelyre polarizálódott fejlődés elvéből következik, hogy a kiemelkedő egyéniségeket is az egyik vagy másik iskolához próbálja kapcsolni, s itt fejlődéstani módszere kudarcot vall. Baudelaire-t pl., aki Gautier folytatója és a „pittoreszk” romantika, illetve a l'art pour l'art továbbfejlesztője, éppen nagyvárosi ihletettsége nyomán kénytelen végülis ezektől az áramlatoktól elszakítani, és újszerű tudatformáit iskoláktól függetlenül költői magatartás jeleként méltatni.

Egyik-másik kisebb költő kevésbé szerencsésen jár, pl. Samain, pedig ha Martino kiegészítené módszerét az összehasonlító szemponttal is, akkor Samainben ösztönző költői kifejezésformák mesterét fedezhetné föl. A szerző az egyes irányok „életét” 20–30 éves periódusokra méretezi. Meglátása szerint a szimbolizmus a századfordulón már halott. Ez a periodizálás nem számol az irodalmi jelenségek komplexitásával. Az irány felbomlása, az iskola szét hullása után továbbélhet stílusként vagy legalább is stílusi eljárások formájában. Hiába haladja meg Claudel és Valéry ars poeticája a szimbolizmust, az irány örökségét Martino is kénytelen meglátni költészetükben, és tárgyilagosan megemlíti; Gide érett alkotásaiban is föllelhető a szimbolista képalkotás némi nyoma. De szemléltetőbb példákkal is igazolható a szimbolizmus élő utókora. Apollinaire 1913-as gyűjteménye, az *Alcools*, s a kötetben

kivált a híres rajnai versek, de még *A megcsalt szerető éneke* is tipikus szimbolista vers. A francia határokon túl Mallarmé hatott még a közelmúltban is: gondoljunk pl. az olasz „ermetismo”-ra, mindennek előtt Montale első kötetének, az *Ossi di seppia*-nak (1925) kettős jelentésekben gazdag költői nyelvére.

Hadd fűzzük viszont Martino könyvének kiemelt érdemeihez a mű kitérő szerkezetének dícséretét: az elvi történeti érdekű fejezeteket követő portrék után tömör életrajzokat, majd a kritikai kiadások és az alapvető szakirodalom jelzeteit olvashatjuk; egy-egy irány derékhadának képviselőjéről ebben az apparátusban kapunk miniatűr képet. Martino könyve érdekes, hasznos, itt-ott az egyéni kutatások elfoglaltságával eleven. Egyébként a jóval korábbi mű javított, 2. kiadásáról van szó.

RÁBA GYÖRGY

Az orosz és a szovjet kultúra a szegedi lapokban. 1890–1944. Összeállította Fenyvesi István. Szeged, 1967. A Somogyi Könyvtár Kiadványai, V. 185.

Önkéntelenül is felvetődik a kérdés: Kozoca Sándor és Radó György: *A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig* (Bp., 1954.) és Lengyel Béla: *A szovjet irodalom Magyarországon 1919–1944* (Bp., 1964) című alapvető művei után van-e létjogosultsága annak, hogy egyetlen magyar vidéki város sajtójának orosz, illetőleg szovjet kulturális és irodalmi vonatkozásait a címben jelzett korszakból összegyűjtsék?

Fenyvesi István összeállítása pozitív választ ad erre a kérdésre. A vezetése alatt álló orosz tanszék legjobb hallgatói segítségével 1311 orosz tárgyú tételt talált a feldolgozott 54 év szegedi sajtójában, ami évenként átlag 24–25 publikációt jelent. Igen érdekes számadat ez, ha arra gondolunk, hogy a magyar uralkodó osztályok nacionalizmusának két legexponáltabb korszakáról: a dualizmus második feléről s a Horthy-korszakról van szó. Aki egyszer meg fogja írni a decentralizáció oly sokszor félreértett törekvéseinek történetét, e törekvések jelentőségét az ellenzéki kulturális-irodalmi harcokban, az Fenyvesi művének néhány adatából igen érdekes tanulást fog tudni levonni. Nem igaz, illetőleg csak a hivatalos művelődéspolitikai vezető rétegére vonatkozólag igaz, hogy a feldolgozott korszakban a „slavica non leguntur” volt a jelszó. A másik tanulság: a vidéki sajtó — talán éppen

azért, mert nem volt annyira „szem előtt”, sokszor többet és merészebbet mert közölni kora haladó orosz irodalmából, mint a fővárosi lapok. „A fordítások csaknem tíz százaléka hamarabb jelent meg a szegedi lapokban, mint a fővárosiakban.” (12) Ha ehhez hozzávesszük, hogy Tolsztoj *Mi a művészet?* című könyvének két kiadása (1899, 1902) Szegeden jelent meg, s hogy Gorkij *Ejjeli menedékhelyét* másfél hónappal a pesti premier után már Szegeden is bemutatták, s a szegedi színháznak, valamint Munkásotthonnak legnagyobb sikerei közé tartozott, akkor a magyar— orosz kapcsolattörténet művelői számára Fenyvesi összeállítását mindenképpen igen jelentősnek kell mondanunk. Érdekes módon tűnik ki belőle, hogy melyik periódusban melyik orosz író volt a legnépszerűbb. Tolsztoj és Csehov kezdeti népszerűsége után a későbbiekben Gorkij kerül az él-vonalba. Nagyon érdekes, hogy azok az orosz szerzők, akiket annak idején a haladó, forradalmi tendenciákkal szembenálló magyar kritika és közönség dédelgetett (pl. Merezszkovszkij), aránylag milyen kis mértékben szerepelnek ebben a kimutatásban. Viszont ugyanakkor már 1919 után — Budapestet követően — szerepel Katájev *A kör négyzögesítése* című színműve.

Az orosz írók népszerűsítésében maguk a szegediek is részt vettek. Fenyvesi Móra Ferencet és Juhász Gyulát emeli ki közülük. Juhász Gyulától főleg „a magyar forradalmi publicisztika gyöngyszemét” (17.), a Tanácsköztársaság kikiáltása alkalmából hozzánk intézett Gorkij-táviratra írt válaszát, mely *Gorkij üzenete* címmel jelent meg a *Délmagyarországnak*. De érdemes feljegyeznünk Fenyvesi kimutatásából Károlyi Lajosnak, a tolsztojánus festőművésznek a nevét, valamint jásznaja-poljanai zarándokútját is. Az a tény is fontos, hogy Szegeden már jóval 1945 előtt felismerték az orosz nyelv tanulásának fontosságát. A szegedi egyetem — a harmincas évek elején — egyéb külföldi kontaktusai mellett — öt szovjet egyetemmel és tudományos intézettel is tartott fenn közvetlen, feltehetően jórészt tudományos kiadványok cseréjére szorítkozó, de így is jelentős kapcsolatot.

Fenyvesi repertórium kronológikus sorrendben közli a feldolgozott periodikák és egyéb kiadványok orosz, illetőleg szovjet vonatkozású közleményeit. Az orosz íróktól közölt fordításoknál külön megjelöli azokat, amelyek csak Szegeden látható magyarul napvilágot, ismét más jelet rak azok mellé a címek mellé, amelyek Szegeden jelentek meg magyarul legelőször. 1131 tétele között nagy számmal akadnak olyan politikai, gazdasági, zsurnalisztikai

vagy egyéb vonatkozású cikkek, amelyekben orosz írók neve vagy egyéb körülményei szerepelnek, ismertetések vagy megemlékezések egyes orosz írókról, zeneszerzőkről, beszámolóok orosz művészek vagy kórusok vendégszerepléséről és i. t. Talán áttekinthetőbb lett volna a kép, ha Fenyvesi az egyes éveken vagy legalább az egyes korszakokon belül a felsorolt témákat külön-külön csoportokban közölte volna. Rendkívül könnyen kezelhető mutatói némileg megoldják ezt a problémát.

Fenyvesi publikációja csak látszólag regionális jellegű; hasznos volna, ha több vidéki városunkról készülne hasonló kimutatás: összesítésük érdekes színnel járulna hozzá a jelzett korszakban a magyar orosz kapcsolatoknak még mindig eléggé hiányosan ismert képéhez.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Советское литературоведение и критика. Русская советская литература. Общие работы. Книги и статьи 1917—1962 годов. Библиографический указатель. М., «Наука» 1966.

A Szovjetunió Tudományos Akadémiáján az irodalomtörténet-szovjet bibliográfusok egy csoportja már majdnem tíz éve foglalkozik a szovjet irodalomtudomány és kritika bibliográfiájának elkészítésével. Ez a bibliográfia — amely tíz kötetből áll (több mint 100 000 címszóval) és az 1917-től napjainkig terjedő korszak anyagát öleli fel (a későbbiek folyamán évkönyvek formájában) — lesz az irodalomtörténetek munkájának alapja. Az egyes kötetek az irodalomtudomány fontosabb témáit tárgyalják.

1966-ban a Nauka könyvkiadó megjelentette az orosz—szovjet irodalomnak szentelt első kötetét. Ez a téma magától értetődően a legfőbb helyet foglalja el az irodalomtudományunkban, és így a megjelent kötet 10 717 általános érvényű cikket tartalmaz. Ezt a témát bővítik ki az egyes szovjet írók életművének szentelt kötetek (valószínűleg három), amelyek a jövőben látnak napvilágot. Az eddigi bibliográfiák vagy egyes szovjet írókkal foglalkoznak, vagy egy könyvbe gyűjtik a legnagyobb írókra vonatkozó adatokat. Ezen bibliográfiák mindegyike rendelkezik pozitív tulajdonságokkal, de sem külön-külön, sem összességükben nem nyújtják a történelmi-irodalmi folyamat teljes képét, mert az ismertebb nevek szűk körére szorítkoznak, tetszés szerint válogatnak az irodalomból, és ami különösen fontos a szovjet irodalom tanulmányozása szempontjából, nem egyeznek meg az irodalom

osztályzásának formáját, struktúráját és eleit illetően.

A kiadásra kerülő kötetekben olyan cikkeket találhatunk, amelyek megvilágítják minden egyes szovjet író életművét, függetlenül az általános irodalmi fejlődésben elfoglalt helyüktől és a velük foglalkozó tanulmányok mennyiségétől. A szovjet irodalom valamelyik periódusát kutató irodalomtörténésznek nélkülözhetetlen egy ilyen bibliográfia.

Külön kötetekbe kerülnek a Szovjetunió népeinek irodalmáról, a külföldi irodalmakról és az irodalom elméletéről írott munkák.

Az ez évben megjelenő kötet a fejlődő szovjet irodalomtudomány felévszázados fennállásának eredményeit foglalja össze.

Az eddigi szovjet irodalomtudományi bibliográfiák közül egy sem tűzte ki célul, hogy felölelje az egész tudomány anyagát. A bibliográfiák általában megadott téma vagy rövid kronológiai periódus szerint készülnek. Az általunk szemlélt bibliográfiára a hatalmas tényanyagon kívül még a lelkiismeretes rendszerezés jellemző. A szerkesztők átnézték az egész központi és periférikus sajtót.

Igy előttünk van a szovjet irodalomtudomány és kritika egészét felölelő első tudományos bibliográfia.

A szerkesztők által írott bevezető röviden vázolja a bibliográfiában található cikkek tematikáját, kiválogatásuk elvét, a forrásmunkákat és végül a könyv struktúráját. A lakonikus meghatározások mögött az összeállítók aprólékos, fáradságos munkája rejtőzik.

A bibliográfia történelmi periódusok alapján való felépítése és a munkák időrendi elhelyezése a fejezeteken belül nemcsak az irodalom és a vele foglalkozó tudomány híu képét tárja elénk, hanem lehetőséget nyújt, hogy összevessük az irodalom álláspontjával; meglássuk a „fehér foltokat”, bekapcsoljuk a tudomány vérkeringésébe az elfeledett, elkallódott, de mind a mai napig jelentőséggel bíró kutatásokat.

A könyv „Bevezetés”-sel kezdődik, majd ezután következik a „Lenin és a szovjet irodalom”, valamint „SzKP és a szovjet irodalom” c. fejezet. A további fejezetek logikus sorrendben tárgyalják a problémákat és körvonalazzák az egész szovjet irodalmat, meghatározzák jellemzőit.

Az „Általános rész” azokat a munkákat gyűjti össze, amelyek a szovjet irodalom történetének több periódusát ölelik fel, vagy formai szempontból általánosak (tanulmányok, gyűjteményes kötetek).

A „Visszaemlékezések” c. fejezetben a szerkesztők, igen helyesen, eltértek az egész

könyvre érvényes időrendi besorolástól. Az emlékiratok különleges helyet foglalnak el az irodalomtörténetben. Míg az irodalommal foglalkozó bármilyen tanulmány esetén rendkívül fontos a megjelenés időpontja, addig a memoároknál fontosabb a szerző és az általa leírt korszak.

Az anyag rendszerezése a továbbiakban az irodalomtudományban meghonosodott történelmi periódusok alapján megy végbe: „A 20-as évek irodalma (1917—1931)”; „A 30-as évek irodalma (1932—1941)”; „A Nagy Honvédő Háború éveinek irodalma (1941—1945)”; „A háború utáni irodalom (1945—1955)”; „A mai korszak irodalma (1956—1962)”.

Az osztályozás a periódusokon belül műfaji és tematikai szempontból történik. A műfaji rubrikák minden fejezetben egyformák, a tematikáinak — specifikusak az adott korszaktól függően.

Nagyszerű a könyvben az anyag ismeretése. A rendkívül lakonikus annotációk felsorolják mindazon írók nevét, akikről szó esik az idézett műben. Az annotációkban szereplő nevek megtalálhatók a név- és tárgymutatóban. A tárgymutatóba kerültek az annotációkból a feliratok címei és az irodalmi csoportosulások elnevezései is. A művek mellett meg vannak említve a róluk írott recenziók, össze van gyűjtve az egyes irodalmi viták anyaga. Ha az olvasó egy adott művet keres, úgy a tárgymutató segítségével könnyen megtalálhatja.

A név- és tárgymutató, amely a könyvhöz kapcsolódik, magában foglalja az írók és irodalomtörténészek nevét, a művek és az időszaki kiadványok címét, az irodalmi irányzatok, csoportosulások és szervezetek elnevezését.

Végeredményben a könyv minden fejezete a legnagyobb részletességgel van kidolgozva, ami lehetővé teszi az anyag könnyű és gyors megtalálását.

És még az ilyen gondos és következetes rendszerezés mellett is a könyvből kimaradt egy sor mű, amely bár formailag nem tartozik a könyv témájához, de mégis szervesen kapcsolódik a szovjet irodalomtudományhoz. Ez elsősorban a külföldi szerzők szovjet irodalommal foglalkozó műveire vonatkozik, amelyek vagy önálló kiadványként vagy cikkek formájában láttak napvilágot orosz nyelven a Szovjetunióban. Ezek a publikációk igen gyakran éles vitát váltottak ki a szovjet tudósok körében, sok mű talált visszhangra a szovjet folyóiratok hasábjain, és néha ezek a publikációk szerves részét képezték az eszmecseréknek. Mindez szorosan a szovjet irodalomtudományokhoz kapcsolja az effajta munkákat. Az anyaggyűjtés idején nem

okozott volna nehézséget ezeknek a műveknek a kimutatása és a könyvbe foglalása. Most azonban már csak sajnálkozni lehet hiányukon.

A Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Központi Könyvtára első ízben ad ki ilyen irodalomtudományi bibliográfiát, de ez a kiadás a többi társadalomtudomány területén végzett bibliográfiai kutatások sokéves tapasztalatára támaszkodik. Ezt a tapasztalatot e könyv szerkesztői teljes egészében magukévá tették. Ez a mű a hazai irodalomtudományi bibliográfiakutatás ragyogó eredménye.

V. A. LIBMAN

Многонациональный советский роман. (Закономерности развития современного романа) Академия общественных наук при ЦК КПСС. «Мысль», М., 1966. 308.

A gyűjtemény szerzői, az SzKP mellett működő Társadalomtudományi Akadémia fiatal irodalomkutató aspiránsai, akik a soknemzetiségű szovjet regény néhány jellemző vonását és törvényszerűségét kívánják érzékelteni.

A legnagyobb elméleti érdeklődésre B. Oszkockij bevezető cikke számíthat. Ő ugyanis az irodalom nemzeti sajátosságainak kérdéseit ragadja meg.

Keresi azokat az utakat, amelyek kivezethetnek az évtizedek alatt kialakult tautológiai körből: a művészet nemzeti sajátosságát a nemzeti jellem határozza meg, — a nemzeti jellem a nemzeti sajátosságokban ölt testet.

A szerző elemzi régi és mai írók, kritikusok, filozófusok nézetét a nemzeti jellem problémáiról. Így jut el Kautzkytól kezdve — aki, a nemzeti jellemet nemlétező valaminek, üres fantomnak tartotta — azokig, akik magabiztosan felsorolják az „igazi” orosz jellem „utánozhatatlan” és „egyedülálló” vonásait.

Oszkockij szellemesen érvelve szembe száll azzal a megállapítással, hogy a „nemzeti”, a „szociális” mellett párhuzamosan létezik, vagy attól független. „Az összes felsorolt pozitív és negatív jelzőre — írja — igényt tarthat bármely nép.”

Kritikai szenvedélyessége az irodalomtörténészek és kritikusok felé tett igen szerény, józan, reális javaslataival párosul: „Állapodjunk meg abban, hogy ne keressük az irodalom nemzeti sajátossága titkáinak megfejtését, az irodalmi hős nemzeti sajátossága titkáinak megfejtését az irodalmi hős nemzeti jellemében, hiszen a nemzeti jellem csak történelmi és szociális realitásokban létezik.”

Feltételezés formájában szól arról, hogy az irodalom nemzeti sajátosságának titka a nemzeti költői nyelven rejlik, abban a tényben, hogy „Minden nép gondolkozási módjának sajátosságaiban fogja fel a dolgokat.”

A könyv többi munkája a Szovjetunió egyes nemzetiségeinek nemzeti irodalmival foglalkozik. (Jakut, burját, grúz, kazah, ukrán.)

Közülük kiemelkedik gazdag tényanyagával O. Nogyija tanulmánya: *Vita a grúz—szovjet regényről a huszas és harmincas években*. E munkában sikerül érzékeltenie a grúz regény formálódásának viharos és bonyolult légkörét. A tanulmányban felvetett kérdések az egész szovjet irodalom fejlődését is jellemzik: a „terror” jelszava a művészet egész múltjával szemben; a próza és a költészet, mint a realista és nem-realista törekvések szembéállítására az irodalomban; a dokumentum jellegű regény fetiszizálása; a regény elhalásának elmélete.

A gyűjtemény többi cikke csak csekély mértékben felel meg a könyv alcímében megjelölt célkitűzésnek: „A mai regény fejlődésének törvényszerűségei.”

A jakut és burját irodalom sajátosságainak megállapításánál az elméleti mélység kellő hiányát még magyarázhatjuk e nemzeti irodalmak fiatalságával (tudniillik eddig csak 6 jakut regény létezik és mindössze 14 burját regény jelent meg, — azok is az 1940-es évek végétől és az 1950-es évek elejétől kezdve), de a gazdag ukrán regényről írt A. Kvaszík *A mai ember erkölcsi arculata az utóbbi évek ukrán regény és kisregényben* című tanulmány alacsony tudományos színvonalá váloban meglepő. Figyelmen kívül hagyja a művek esztétikai elemzését, legnagyobb részt leszűkül a tartalom ismertetésére, s közlésének stílusa magán viseli a napilapok hasábjain korábban használatos, ma már mindinkább elhaló, sablonszerű summázásokat, „vezércikkés” formulákat.

SZÉKELY TIBORNÉ

Ф. Гладков: Воспоминания современников. М., 1965, «Советский писатель», 269.

Tizenhét kortárs emlékezik vissza a kis kötetben barátjára, tanítójára, ismerősére. Köztük olyanok, akik életének főbb szakaszain együtt dolgoztak, harcoltak vele, s olyanok, akik néhány találkozásukat rögzítik pár sorban.

„A pedagógia volt az első hivatásom, alig voltam tízéves, amikor elkezdtem a tanítást. Édesanyámat tanítottam az ABC-re” — mesélte Gladkov V. Szidorovnak.

Nemcsak első hivatása volt. Ez volt a hivatása. Ezt tükrözik az emlékezés-töredékek, ez az, ami összefüzi a több mint hetven esztendőtt felölelő visszaemlékezéseket. A kétszáz oldalas kötetben Gladkovot melegsívű tanítómesterként, a fiatal, kezdő írók és kritikusok útját egyengető szerkesztőként, az orosz nyelv szépségéért minden eszközzel harcolni kész, a szocialista irodalom megteremtéséért vívott küzdelem résztvevőinek élcsapatában az elsők között haladó íróként ismerhetjük meg. Elsősorban ezek a vonások bontakoznak ki előttünk. B. Brajnyna próbál differenciáltabb képet nyújtani tartalmas kis esszéjében — Gladkov írói kvalitása mellett elsősorban az alkotás nehézségeivel küzdő ember bemutatásával.

V. Kraszilnyikov és mások, akik a húszas évek Gladkovját állítják az olvasó elé hangsúlyozzák, hogy írói hitvallása ezekben az években a kor feltérképezése [a békés építő-munka beindulása a polgárháború után nagy nehézségekkel küzdő országban]. Ez a „feltérképezés” olykor odáig fejlődött, hogy az író-olvasó találkozókon elhangzott bíráló és értékelő szavak egész epizódok törlésére, kompozíciós és alakbrázolási változtatásokra készítették. (Orehovo — Zujevo 1926 — találkozás a textilgyári dolgozókkal.) Aktualitást követelt az irodalomtól, ez volt az elsődleges kritérium.

Arkagyij Pervencev egy, az író halálát alig valamivel megelőző nap beszélgetését rögzítve írja. „Ha az irodalomtól szűk értelemben vett aktualitást követelünk — ez egyenlő azzal, hogy megsértjük az alkotó szabadságot.”

A kis kötet számunkra elsődleges érdeme, hogy emberileg közel hozza hozzánk azt az írókat, akiről — valljuk be — a hivatalos értékeléseken és hazánkban kevés számban lefordított művein kívül igen keveset tudunk.

URBÁN NAGY ROZÁLIA

*

J. M. Cohen: Poetry of this Age. 1908—1965. London, 1966. Hutchinson Univ. Libr., 256.

Cohen könyve a modern költészet fejlődését tekinti át, a „nagy” európai és amerikai irodalmak legjelentősebb költőit ismertetve — de nem nemzeti irodalmak, hanem problémafelvetésük szerint csoportosítva őket. A szerző láthatóan tájékozott és érzékeny olvasója a vizsgált költészeteknek; s különösen a spanyol nyelvű költészeteknek, amelyeket, sajnos, nálunk legfeljebb a szakemberek ismernek érdemükhöz méltón. Az egyetlen feltűnő hiány a

könyvben az újjörög költőké, akik angolul kitűnően hozzáférhetők (és Sir Maurice Bowra személyében kiváló kommentátoruk is van) — s persze Közép- és Kelet-Európa jelentős modern költőié. Könyvében kevés és tömör az elvont fejtegetés, s bármit mond, szemléltető példákat idéz. A könyv célja — és erénye — a szétágazó kutatások eredményeinek tömör összefoglalása. A közhelyeket így nem tudja mindig elkerülni, de sok eredeti észrevétele és találó verselemzése van. Stílusa könnyed, értékrendje meglehetősen tárgyilagos; hosszasan tárgyalja, érti és nagyra tartja Majakovszkij és Neruda politikai költészetét is.

Az első fejezet címe, *Le frisson nouveau*, idézet Victor Hugonak Baudelaire-hez, a *Fleurs du Mal* megjegyzentekor írt gratuláló leveléből. Cohen kulcskifejezésnek tekinti ezt a szókapcsolatot, s megpróbálja meghatározni pontos tartalmát — azt, ami a modern költőt félreismerhetetlenül elválasztja a régítől. Egyrészt a válságérzést, az intellektuális kételyt, az egyéni értékrend keresését, másrészt a lélektani kifinomodásnak és az iróniának megfelelő nyelvi homályosságot és bonyolultságot tekinti a modern költészet jellegzetességeinek.

A második fejezet a bomló kapitalizmus ihlette válságköltészetet tárgyalja bővebben, Eliotot, Blokot, Hofmannstahl, Hardy, Yeateset idézi. A megoldás: egyéni mitológia, esetleg a teozófia (George, Yeats, Rilke), vagy a szocializmus (Blok, majd Majakovszkij és Neruda). Innen már időrendben követik a fejezetek a fejleményeket. A szimbolizmus következik (Yeats, Rilke, George, Valéry), majd a régebbi, a mediterrán és a kelta kultúrákban gyökerező nyugat-európai költészetek (Jiménez, Jorge Guillén, Yeats, Edwin Muir). Az apokalipszis költőit (Blok, Trakl, Heym, Benn és Wilfred Owen) a Pusztaság kiábrándult nemzedéke követi (Unamuno, Apollinaire, Ungaretti, Montale, Eliot). Aztán, egy fejezetben tárgyalja Cohen a lét és a tudat forradalmárait, a kommuniztákat (Majakovszkij, Paszternák, Zabolockij) és a szürrealistákat (Éluard, Supervielle, Dylan Thomas, Edith Sitwell és Vicente Aleixandre). A fasizmussal szembeni ellenállás költői (Lorca, Alberti, Éluard, Quasimodo, Auden, Brecht) külön fejezetet kaptak, majd külön fejezet tárgyalja Amerika költőit, akiknek eszmei és formaviláguk, költői hagyományuk sok tekintetben önálló (Pound, Stevens, Octavio Paz, Vallejo, Molinari és Neruda). Az utolsó fejezet a háború utáni helyzettel foglalkozik, amelyet a stílusok gyors változása és nagy változatossága miatt jó részét áttekinthetetlennek tart és meglegyszerik a nevek felsorolásával.

Cohen könyve nem átértékelő munka; de jó rendszerező. A nevek kiválasztásáért itt-ott támadhat, de tulajdonképpen meglepően tárgyilagos. 250 oldalon, elfogadható színvonalon ismertetni a modern költészet minden fontos problémáját, nem könnyű és nem haszontalan dolog.

KODOLÁNYI GYULA

Werner Mittenzwei: Bertolt Brecht. Von der „Massnahme“ zu „Leben des Galilei“. Berlin und Weimar, 1965. Aufbau-Verlag, 432. Második kiadás.

A szerzőnek, aki e műve első kiadása (1962) óta a Brecht-kutatás egyik tekintélyes képviselője lett, kiemelkedő érdeme, hogy elsőnek mondta ki: Brecht további fejlődése *A háromgyarasos opera* világsikere után csak a szocialista irodalom történetében szemlélhető és érthető meg. Művének fővonala tehát azt az utat rajzolja, amelyen Brecht, a marxistaképzettségű, haladó-szellemű polgári értelmiségi eljutott a szocialista realizmusig. Ezt az utat Mittenzwei szerint a harmincas években, *A rendszabály* (1930) és a *Galilei élete* (1938–39) megírása között járta végig: még Németországban indult el rajta és az emigrációban ért el a célhoz. A közbeeső fázisok: a „tanszínművek” éve, a fasisztaellenes és háborúellenes darabok a népfrontpolitika korszakában így lényegében előkészületek számítanak a legmagasabb fokhoz, amelyet a *Galilei* jelent. A mű fejezetei nem korlátozódnak pusztán Brecht bemutatására, hanem kitekintenek (főként az első fejezet) a 30-as évek német színházi életére általában is; persze a kitekintés 1933 után nehezebbé válik, mert a német színház-kultúra gyakorlatilag megszűnt vagy emigrációba szorult. A szélesebb körű, Brecht más, *nem színpadi* műveire is kiterjeszkedő tájékoztatásnak és értékelésnek a munka elkészülése idején akadálya volt a hagyatéki nem adott és rendezetlen volta is. (Napjainkban a hagyatéki jórészt megjelent, noha rendezettségéről és könnyű áttekinthetőségéről egyelőre még mindig nem beszélhetünk.) Így Mittenzwei könyve, úttörő értékei mellett, bizonyos elméleti kérdésekre nem tért ki, amelyek a polgári Brecht-kutatást a leginkább foglalkoztatták és foglalkoztatják még ma is. Másrészt azonban korlátozódásának megvan az az előnye, hogy minden figyelmét Brecht szocialista realista művészetének kialakulására fordította. Brecht-könyve óta Mittenzweit a modern dráma technikája intenzíven foglalkoztatja, erről szól legutóbbi

könyve (*Gestaltung und Gestalten im modernen Drama*), s jelenleg Brecht esztétikája áll kutatásai homlokterében. Valóban, mindenekelőtt Brecht elméleti megállapításainak marxista kritikai vizsgálatára és megértésére van szükség ahhoz, hogy szándékait és fejlődését életművének belső lényege szerint tudjuk ábrázolni, s abban, amit mondott és amit alkotott, felfedezzük az egységet és a tudatos harmóniát. Ideológiai „veszélytelenítésére” a polgári Brecht-kutatás manapság már „klasszikusként” bánik vele; marxista értékelői viszont főként elméleteit kezelik még bizonyos óvatossággal, „elnézéssel”, fenntartásokkal. Talán itt van már a Brecht körüli viták összefoglalásának és az életmű lehiggadt értékelésének ideje a modern dráma történetében.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Ezio Raimondi: Tehniche della critica letteraria. Torino, Einaudi, 1967. 130.

Ezio Raimondi a bolognai egyetem professzora, a fiatalabb olasz irodalomtudós nemzedék tagja, akinek élénk irodalomkritikai, irodalomszervezői munkássága, jelentős tanítványi köre van és aki módszertani téren olyan kérdésekkel néz szembe, amelyek most minket is foglalkoztatnak. A reneszánszról, barokkról, a 16. századról szóló művei (*Rinascimento inquieto, letteratura barocca*, 1961., *Anatomie secentesche*, 1966.) antológiák, kritikai kiadások és egy irodalomszociológiai jellegű műve (*Il lettore di provincia*, 1964.) után most néhány összegyűjtött irodalomelméleti jellegű cikkével ismerkedhetünk meg.

Tudományos felolvasások, csevegek gyűjteménye voltaképpen a kis kötet, — legtöbbször egy-egy kérdés szakirodalmának szellemes és átfogó ismertetése. Széleskörű tájékozottság, az angol, francia, német, orosz s természetesen az olasz irodalomelméleti irodalom up to date ismerete jellemzi Raimondit. Ritkán fejt ki saját álláspontját, másokét ismertet, így állásfoglalására csak elszórt kommentárjaiból következtethetünk. Eszerint önmagát első sorban a történeti módszer hívének vallja, de olyan módon, hogy ezt a módszert gazdagítja a formalista, a struktúraelemző, a szociológiai szempontú iskolák sok vívmányával, — így alakul ki egy „neostoricismo” (18) vagy ha úgy tetszik, más oldalról, egy mérsékelt formalizmus, amely az eszmétörténettel integrálódik. (129) Egy másik törekvése: a hagyományos szövegfilológia, textológia megújítási kísérleteibe való bekapcsolódás. A módszerek egymás-

hoz közelítésének, kölcsönös gazdagításának ez a tendenciája hozza közel a mi bizonyos ilyen irányú törekvéseinkhez Raimondit, aki a marxista irodalomelmélettől és irodalomtörténettől is sokat tanult, — sohasem téveszti szem elől a történeti-társadalmi kontextust, s a marxista tudomány sok fogalmával él, — és könyve egész célzata: a kölcsönös megértés és megismerés.

Mint mondtuk, a kötet voltaképpen egy-egy kutatási terület állításáról szóló beszámoló, egy-egy aktuális irodalomelméleti könyv megjelenéséhez fűzött reflexióssorozat formájában. A *Problemi della critica contemporanea* enyhén szkeptikus kihangzású összefoglalása a ma ismertebb irodalomelméleti törekvéseknek, a new criticism után A következő tanulmány (*L'industrializzazione della critica letteraria*) voltaképpen az újabb irodalomszociológiai, irodalom és közönség viszonyára vonatkozó kutatások ismertetése, az irodalom tárggyá, áruvá válása története és ennek felismerése a tudományban Tocqueville-től Simmelen át napjainkig. A tanulmány második fele józan ítélettel szól a kritika, irodalomelmélet industrializálásáról, személytelenüléséről, — tolvajnyelvű válásának veszélyeiről, itt J. Gracq és Leslie Fiedler megállapításaira támaszkodik. S a felolvasás végén megismétli saját felfogását: egy a természettudományos szemlélettől megérintett, új tudományos, főleg nyelvészeti eredményekkel gazdagított történeti szemlélet fontosságáról, — s ennek hallatlan nehézségéről. Nálunk kevésbé ismert anyagot tartalmaz, kevésbé forgatott könyveket ismert a *La filologia moderna e la tecniche dell'età industriale*, — első sorban az olasz szövegkritika, textológia, filológia izgalmas, belső elvi vitáiról értesülünk, G. Pasquali és Ettore Romagnoli csatájáról (1920); a hagyományos szövegfilológia modernizálására irányuló törekvések (D. S. Avalle, Herdan, G.-S. Granger) érdemes szemléje sok tanulsággal szolgál. Nagyobb tanulmányban foglalkozik a szerző még az elbeszélő struktúrák kutatásának kérdéseivel és az orosz formalizmus továbbélésének problémájával. Ez utóbbi cikk erénye, hogy felhívja figyelmünket a nyelvészéknél ismert N. S. Trubetzkoy nálunk kevésbé ismert irodalomtörténeti, kritikusi munkásságára, — és az orosz formalistáknak Erlich mellett másik fontos nyugati fel dolgozójára, Dimitre Čisevskijre.

Higgadt előadásmódor, élénk érdeklődés, józan kritika, és kitűnő problémaérzék — ez jellemzi Ezio Raimondi művét — könyve tájékozódás, útkeresés, saját kritikusi fegyverzetének bővítése, — kérdező könyv.

SZABOLCSI MIKLÓS

Nora Krausová két műfajelméleti könyve.

1) *Epika a román* (Az epika és a regény). Bratislava, 1964. (Slov. spisovatel', 168.

2) *Príspevky k literárnej teórii* (Adalékok az irodalomelmülethez). Bratislava. 1967. (Slov. spisovatel', 255.

A jeles szlovák teoretikusnak két önálló tanulmánykötetéről szólunk itt. Egybefogásukat az teszi indokolttá, hogy az egymástól látszólag független, eredetileg más és más helyen megjelent tanulmányok egy lényeges kérdésre keresik a választ: érvényesek-e a ma irodalmában az Arisztotelész óta megállapodott és használt műfaji kategóriák? Igen nagy történeti anyagra támaszkodva, a francia klasszikán (bár ezzel bánik — szerintünk nem egészen indokoltan — aránylag a legmostohábban), Lessing-Goethén-Schilleren, majd Hegelen, Croceán át a mai nyugat-európai teoretikusokon: Emil Steigeren, Käte Hamburgeren, az egzisztencialistákon (Sartre), strukturalistákon (Lévy Strauss) keresztül egészen a marxizmusig, a mai lengyel (Skwareczyńska) és szovjet irodalomtudományig számos elméleti álláspontot megvizsgálva jut el végső eredményéhez: az arisztotelészi hármas felosztás, amelyet véglegesen a német klasszikusok honosítottak meg, végeredményképpen változatlanul érvényes a legmodernebb irodalomra is; akik ezt tagadják, azokat azok a változások zavarták meg, amelyek a társadalmi-történeti fejlődés következtében elkerülhetetlenekké váltak. A tisztánlátás kedvéért itt meg kell jegyeznünk azt is, hogy Krausová éles különbséget tesz a „literárne druhu” (a három főműfaj, vagy hogy Barta János kifejezését használjuk: műnem, az epika, dráma, líra) s az ezeken belül jelentkező „literárne žánre” (a műnemeken belül jelentkező alműfajok, tehát pl. az epikán belül az eposz, a regény stb.) között. Ezzel is hangsúlyozza, hogy a természetes társadalmi-történeti fejlődés következtében az egyes alműfajokon („žánre”) belül is lehetnek és vannak lényeges eltolódások, de a műnemek hármas felosztásától ma sem lehet eltérnünk: „Az irodalmi műnemek valóságos esztétikai kategóriák, amelyek látható kapcsolatban vannak a társadalmi fejlődés történeti korszakával. S éppen ebből a történeti meghatározottságukból következik, hogy nem lehetnek változatlan, statikus kategóriák, amelyeket pontosan meghúzott határok választanak el egymástól. Ma — ezzel ellentétben — éppen azt hisszük, hogy az irodalmi műnemek és műfajok között igen rugalmas a határ, hogy a pontos elhatárolás olyasvalami, amit a nagy irodalmi egyéniségek sohasem vettek különösképpen tekintetbe — vagy legalább-

is saját praxisukban nem —, még akkor sem, ha az elméletük ellenük beszélt (Goethe és Schiller). Történeti meghatározottságukkal függ össze az irodalmi műfajok keletkezése, virágzása és kihalása (pl. az eposz eltűnése és a regény felbukkanása) is, még akkor is, ha kitartunk a három műnem kategóriája mellett, amelyeket Goethével az egész irodalom »természetes formáinak« tartunk, s amelyeket, mint láttuk, nem lehet kettőre redukálni vagy esetleg megsokszorozni. Az új művészetek felbukkanása egyáltalában nincs ellentétben ezzel a harmas műfaji tagolással, bár itt a »lírai«, az »epikus«, a »drámai« eddig nem látott mértékben keveredhet össze vagy kerülhet új viszonyba egymással.” (I. 75—76.)

Ebből a szemléletből kiindulva veti fel Krausová — már első kötetében is, de főleg a másodikban — azokat a problémákat, amelyek az epikával, elsősorban a regény-nyel kapcsolatban a fejlődés utolsó szakaszában felmerültek. Igen érdekes módon tárgyalja a narrátor, általában a narráció kérdését (Ich-Erzählung, Er-Erzählung) is, de a klasszikus értelemben vett regény és a mai, modern regényirodalom viszonyának kérdésére akkor tapint rá a leglényeglátóbban, amikor megkérdi: igazuk van-e azoknak, akik ma a regény válságáról beszélnek? „Lényegében véve arról van szó — adja meg Krausová a választ — hogy vajon a mai modern regény, amelyet pl. Sarraut, Beckett, Robe-Grillet, Butor, Claude Simon, Philippe Sollers művei reprezentálnak, még az arisztotelészi felfogás szerinti epika-e, vagy pedig — mint Sartre mondja — »antiroman«, maguknak a szerzőknek az elnevezése szerint »nouveau roman«, Claude Mauriac szerint »a-littérature«, vagy pedig — ahogy Dnyeprov, a szovjet teoretikus gondolja, új — Arisztotelésznél még ismeretlen irodalmi műneme?” Igaz-e hát, hogy a mai (XX. századi) regény új irodalmi műnem az epika, a líra és a dráma mellett? Lukács György érdemeinek és eredményeinek minden kétséget kizáró elismerése mellett, de részben vitakozva is vele mutat rá a szerzőnő, hogy az új regényben a két első arisztotelészi princípium: a mimézisz eszközei és a mimézisz tárgya — mutatis mutandis — ugyanaz, mint a régi epikus műfajokban, mindössze a harmadik: a mimézisz módszere tér el az előzőktől. Ennek az eltérésnek a következtében csak akkor lehetne az új regény új műfajjává avatni, ha a mai epika rendkívül differenciált, kifinomult, raffinált eljárásait a klasszikus poétika mércéivel mérnők. Tény, hogy a mai regény hősenek viszonya lényegesen megváltozott a regényben foglalt valamennyi egyéb tényezőhöz. De ez azért van így, mert magának az elbeszélő-

nek a pozíciója is megváltozott nemcsak az egyes hősökkel, hanem az egész társadalommal szemben is. A modern regény szociológiai aspektusainak bemutatása — főleg Lucien Goldmann nyomán — épp olyan érdekes a II. kötetben, mint a kritika és a műalkotás viszonyának elemzése „Mimézisz és meta-nyelv” címen (II. 193—210). Amikor mi most éppen a magyar kritika történetének megírására készülünk, nem érdektelen idéznünk Krausová végső következtetését erről a kérdésről: „... a kritikai meta-nyelv helyzete azzal lesz bonyolultabbá, hogy magának a kritikai meta-nyelvnek »kettős« szemiológiai jellege van: mint meta-nyelv (a nyelvi műről alkotott nyelv) tanulmányozza azt a jelentésrendszert, amit irodalomnak nevezünk, de ugyanakkor ő maga is mint szemiológikus rendszer a metakritika vagy a „kritika kritikája” kutatásának tárgya lehet... Tehát a szemiológiai kutatásnak egyszerre alanya és tárgya is...” (II. 205.)

Csak azokat a kérdéseket emeltük ki Krausová anyagából, amelyekre égetően szükségesnek tartottuk felhívni a figyelmet. Rendkívül tanulságos fejtegetéseinek értékéből egy-két apró tévedése sem von le semmit. (Így pl. a Helicon idézésénél — I. 6., II. 11. — nem említi a szerkesztő, Hankiss János nevét, egy megjegyzéséből — II. 15. — azt lehet következtetni, hogy Hankiss nemzedéki hovátartozását sem ismeri.)

Kívánatos volna, ha Krausová két tanulságos könyvét irodalomtudományunk minél több művelője elolvassá.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Turczel Lajos: Két kor mezsgyéjén. Bratislava, 1967. Tatran, 312.

Üttörő feladatra vállalkozott Turczel Lajos, a pozsonyi Komenský Egyetem magyar tanszékének vezetője. „A magyar irodalom fejlődési feltételei és problémái Csehszlovákiában 1918 és 1938 között” — jelzi szándékát érdekes könyve alcímével. A csehszlovákiai magyar irodalom első korszakának eredőit, társadalmi, politikai, gazdasági talaját vizsgálja, azt szeretné élénk rajzolni, milyen közegből fejlődött ki ez az irodalom, hogyan hatott vissza e közegre, s részben azt is, milyen helyet foglalt el a polgári Csehszlovákiában.

Tehát nem szoros értelemben vett irodalomtörténeti módszerekkel nyúl témájához, kiindulópontja az irodalomszociológusé, illetve a sajtó- s a könyvtörténészé. Emellett bőven említ pedagógiai, ezen belül ifjúság-mozgalmi, képzőművészeti stb. problémákat. E vázlatos felsorolással talán jelez-

tük, hogy egy nagyobb szabású munka első állomását vehetjük szemügyre: a rendkívül gondos és alapos anyaggyűjtés első összegezésének vagyunk tanúi.

A csehszlovákiai magyar kisebbség lélekszámát, helyzetét vizsgálja föl először, majd a politikai csoportosulások jelentkezését, kifejlődését mutatja be mint a „kisebbségi önvédelem politikai-világnézeti formái”-t. Külön foglalkozik az iskolákkal, az ifjúsági mozgalmakkal (Sarló!), illetve az iskolán kívüli népműveléssel. S csak ezután tér rá azoknak a feltételeknek vizsgálatára, melyek egy megszűnt és inkább az írók számát, mint értékét tekintve jelentékeny irodalmi élet kialakulásához vezettek. A tudományos-élet, a művészetek s a sajtó szerepét körültekintően méltatja, majd az utolsó fejezetben a folyóiratokról s az egyes folyóiratok köré tömörült írói csoportosulásokról beszél.

Turezel könyvében számos értékes dokumentum mellett néhány finom írói elemzés is olvasható; így igen érdekesen körvonalazza Fábry Zoltán kritikai portréját. Tárnyilagosan állapítja meg tévedéseit is, bár itt a tágabb vizsgálódás (Proletkult stb.) még plasztikusabb aréképet eredményezett volna.

Mégis, mintha Turezelnek nem az esztétikai elemzés, hanem a történeti vizsgálódás lenne az erős oldala. Az 1921—23. között megjelenő Tűz munkatársait részletesen felsorolja, idézi programját, ismerteti az európai kultúra jövőjéről rendezett ankétját, csak éppen izgalmas szépirodalmi-esztétikai anyagának méltatása sikerült somnyásra. Pedig nem lenne érdektelen, ha az avantgarde törekvéseknek is helytadó lap ilyen vonásait szintén méltatná (Szántó György *Munkácsytól a dadaizmusig* című, a modern festészetet lelkesen méltató cikke, Sinkó Ervin újszerűnek ható regénye, Neubauer Pál német Ady-fordításokat bíráló recenziója, mely a műfordítás elvi kérdéseiről is szól stb.). Ugyanígy hiányérzetünk támad a Barta Lajos szerkesztette Új Szó elemzésekor. Hogy Szántó Leninovellát közölt, hogy Barta *Gyárépítők*-je megjelent, annak eszmei merészségén kívül, esztétikai újszerűsége is jelentős.

Másik kifogásunk: a levéltári-kéziratok anyag hiánya. Igaz, Turezel könyvét munkája első állomásának tekintjük csupán. Feltehető, hogy a nyomtatásban megjelent anyag példásan gondos összegyűjtése után kerül sor a kéziratok-levéltári anyag rendszerezésére, s ennek alapján a csehszlovákiai magyarság szellemi s politikai vezetőinek 1918—1938. közötti szereplése még világosabb lesz.

Jelzett kifogásaink mellett ismét hangsúlyoznunk kell, hogy Turezel könyve érde-

kes, hasznos, fontos munka. A feltárt anyag továbbgondolkodásra készíti az olvasót, a szerző stílusa olvasható. Kivánatos volna, ha Turezel továbbmunkálkodna témáján, s kutatási eredményeivel minél előbb megismertetne bennünket.

FRIED ISTVÁN

Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego. (Emlékkönyv K. Górski tiszteletére). Redaktor naukowy Artur Hutnikiewicz, Toruń, 1967. Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 451.

A toruńi Tudományos Társaság filológiai kiadványsorozatában jelent meg a jeles tudós, Konrad Górski professzor tiszteletére szerkesztett emlékkönyv. A lengyel tudományos életben hagyományos és kedvelt műfaj az emlékkönyv-forma. Megfelelő keretnek látszik a még nem lezárt tudós életpálya bemutatására is. A tudományos pálya fölnérésének egyik eszköze a szerzői (és tárgyi) bibliográfia. Ezzel kezdődik a Górski-emlékkönyv is; kronológiai rendben foglalja össze a lengyel tudós széleskörű munkásságát 1913-tól 1965-ig bezárólag. A főhelyet benne a Mickiewicz-életművel kapcsolatos tanulmányok foglalják el; emellett a Słowacki, Żeromski, J. Kaspróicz és mások, modern vagy klasszikus írók értékelésével összefüggő írások találhatóak.

A szerző történeti érdeklődésére jellemző dolgozataival és önálló műveivel párhuzamosan jelentek meg kritikai, verstani, módszertani, műelemző stb. cikkei, s az utóbbi két évtizedben megszáporodtak irodalomelméleti tanulmányai. Sokrétű, eredményekben gazdag, az országhatárokon túltekintő tudományos munkásságról tanúskodik ez a terjedelmes bibliográfia (7—135), melyet mintegy harminc szerző tanulmányai követnek. A hazai irodalomtörténészeket többek között Krzyżanowski, Wyka, Skwarczyńska, Mayenowa, R. Pollak, Żółkiewski és mások képviselik; a külföldi tudósok közül szerepel Lihacsev, K. Krejčí és más szakemberek. A kötet tanulmányanyaga a reneszánsztól a modern lengyel irodalomig terjed, s egészében színvonalas, rangos kötetet alkot.

HOPP LAJOS

Bibliografia przykładów z literatury węgierskiej w Polsce. (A magyar irodalom lengyel fordításainak bibliográfiája). II. 1918—1960. Varsó, 1967. Wyd. Uniw. Warszawskiego, 151.

Annak a jelentős munkának, amely a varsói egyetem magyar nyelvi és irodalmi tanszékén folyik, egyik megnyilvánulása ez

a kötet: azoknak a magyar irodalmi műveknek a jegyzékét tartalmazza, amelyeket 1918 és 1960 között lengyelre fordítottak. Jan Ślaski együttműködésével a tanszék adjunktusa, Andrzej Sieroszewski állította össze, akinek a magyar kultúrát szenvedélyesen terjesztő munkássága nálunk sem ismeretlen. Sieroszewskit egyébként is a gondosság és az alaposág jellemzi, s ez ezen a kötetben is meglátszik: felsorolja mindazokat a gyűjteményes munkákat, amelyek a magyar irodalomból adnak szemelvényeket, majd ABC-sorrendben mutatja be az egyes magyar írókat, illetőleg azokat a műveket, amelyeket tőlük lengyelre fordítottak. A jelentősebb írók esetében külön kiemeli a tőlük publikált antológiákat, majd az eredeti magyar címek ABC-sorrendjében az egyes műveknek jelenleg ismert valamennyi lengyel fordítását. A bibliográfia olvasója így teljes és jól áttekinthető képet kap mindarról, ami irodalmunk, bemutatása terén Lengyelországban illetőleg lengyel nyelven történt.

Örömmel várjuk a vállalkozás I. kötetét, amely a legrégebb időktől 1918-ig megjelent fordításokat fogja tartalmazni. Sieroszewski a kötet előszavában hangsúlyozza, hogy ezeknek a forrásoknak a felkutatása több gondot, utánjárást igényel, s ez az oka, hogy először az újabb anyagot tartalmazó II. kötetet adták ki.

A magyar irodalomtörténet s a kelet-európai komparatiztika szempontjából egyaránt igen tanulságos, hol áll a lengyel közvélemény a magyar irodalom ismerete terén. Ebből a szempontból több helyen örömmel lehet megállapítani, hogy a vártnál lényegesen többet fordítottak lengyelre, más helyen viszont sajnálatra méltó hiányoknak, illetőleg torzulásoknak lehetünk tanúi. Kommentár nélkül soroljuk fel a bibliográfia egy-egy számadatát: Adynak 72, József Attilának 76, Kassák Lajosnak 7, Petőfinek 131 versét fordították lengyelre, de már Radnóti mindössze egy művével, a *Hispania*, *Hispaniával* szerepel. Vörösmartynak a lengyel romantikusokkal is oly sokban rokon költészete összesen 6 címmel van képviselve, ugyanannyival, mint a Reviczkyé. Hogy a magyar irodalom tolmácsolása — különösen a múltban — csak egyes lelkes vállalkozók műve volt s az uralkodó közizlés befolyása alatt állt, tehát nem tervszerű vállalkozásnak volt az eredménye, arról prózáink lengyel utóélete is tanúskodik. Móra 35 lefordított elbeszéléssel aránylag előkelőbb helyet foglal el a listán, mint Mikszáth, aki 8 regénnyel és 5 elbeszéléssel szerepel, vagy éppen Móricz, akinek mindössze *A betyár*, a *Légy jó mindhalálig* és a *Rokonok* c. műveit fordították le, olyan alapvető regényei, mint pl. a *Sár-*

arany, a *Boldog ember* stb., stb. nincsenek meg lengyelül. Ugyanakkor, amikor — örvendetes módon — Kaffka Margit: *Színek és évek* c. regényét, vagy Kosztolányi *Nérvóját*, *Édes Annáját* lefordították, Gárdonyi csak az *Egri csillagokkal* szerepel, de nem fordították le pl. Bötvös József egyetlen nagy regényét sem. Németh László teljesen hiányzik, pedig nemcsak regényei, hanem a kelet-európai tematikát elemző tanulmányai is megérdemelnék, hogy a lengyelek érdeklődjenek irántuk. Petőfi mellett még mindig Jókai a legnépszerűbb: 9 regénye, 10 elbeszélése, 5 verse és egy regényrészlete jelent meg lengyelül. Azt talán mondanunk sem kell, hogy a bibliográfia elég nagy számban tartalmazza a kétes értékű írók annak idején nagy üzleti sikert jelentett műveit is: Bus-Fekete László, Földes Jolán, Körömdi Ferenc stb., csaknem ugyanazt a „rangot” éri el a felsorolásban, mint klasszikusaink. Irodalmunk több alapvető művéből csak egy-egy részletet fordítottak le: így járt pl. a *Toldi*, a *János Vitéz*, a *Csongor és Tünde*, a *Bánk bán* stb.

Antoni Lange, Kazimiera Ilakowiczówna, Tadeusz Fangrat, valamint Andrzej Sieroszewski megérdemlik, hogy kiemeljük őket, mint irodalmunk legszenvédélyesebb lengyel tolmácsolói. Nem rajtuk múlott, hogy az a kép, amelyet a mai lengyel olvasó a felsorolás alapján a magyar litteraturáról alkothat, nem teljes és nem is hű. Ezen a magyar és a lengyel írók, irodalomtörténészek és kiadók összefogásával lehetne segíteni. Fel kellene térképezni a meglévő hiányokat, s kellő szervezéssel, összefogással kellene lefordítani lengyelre azt, aminek a megismerése még jobban elősegítené a két irodalom közeledését.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Studia Litteraria. A Debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetének Közleményei. Tomus I—V. Redigunt: J. Barta és I. Bán. Debrecen, 1963—1967.

A *Studia Litteraria* évről-évre nyolc íven jelenik meg. Az eddig napvilágot látott öt füzet az irodalomelméletnek s az összehasonlító irodalomtudománynak is értékes nyeresége. Tartalmi, műfaji szempontból változatosak, írásaik zöme átlagon felül színvonalú.

Az irodalomelméletet Barta János három tanulmánya képviseli bennük. A *Kifejező*

funkció és kifejező stílus (2. köt.) című írás a valóság művészi visszatükrözésének kétféle, egymással szorosan összefüggő lehetőségeivel, az ábrázolással és a kifejezéssel foglalkozik. A *Líraelméleti alapfogalmak* (1. köt.) a lírai költészet egyes kategóriáinak (lírai alany, lírai szituáció, kifejezés, alakítás stb.) tartalmát, e kategóriák szerkesztését világítja meg. A *Lírai realizmus* (3. köt.) című tanulmány a realizmust korhoz kötött, meghatározott társadalmi és történelmi körülmények között kialakuló irodalmi és művészeti irányzatként mutatja be, azt vizsgálva, hogyan jelentkezik ez az irányzat a líra területén. Megállapításával természetesen lehetne vitatkozni. Az azonban vitathatatlan, hogy elemzése gazdag művészeti anyagra, nagy külföldi és hazai szakirodalomra támaszkodnak, hogy elméletlet mindig művekből bontja ki; s ami a legfontosabb: világos, közérthető stílusban elméleti fogalmak tisztázására, a líraelmélet szilárd fogalmi apparátusának kialakítására törekszik.

Az évkönyveknek a régebbi magyar irodalom egyes problémáit tárgyaló írásai közül megemlítenénk, érdekes stílustörténeti vonatkozásai miatt, Bán Imre *Losontzi István Poétikája és a kései magyar barokk költészet* (2. köt.), valamint Szuromi Lajos *A régi magyar irodalom helyzete a felvilágosodás korában* (2. köt.) című dolgozatát. Ez utóbbi azt taglalja, hogy a felvilágosodás társadalmi, szellemi mozgalma hogyan formálta, módosította az irodalmi hagyomány fogalmát. A XVI. és XIX. századi irodalmunk különböző alkotóival, jelenségeivel foglalkozó tanulmányok mellett néhány a modern magyar irodalom témakörét képviseli. Szeretnénk felhívni az irodalomtudomány iránt érdeklődők figyelmét arra, hogy a Studia Litteraria közölte Horváth János régi magyar irodalomról tartott előadásainak vázlatait (2. köt.), valamint az 1910-es évek elejéről származó Babits-kritikáját (5. köt.); XX. századi irodalomtörténetírásunk értékes dokumentuma mindkettő.

A tudatos és világos szerkesztői koncepció, ennek megvalósulási módjai, valamint az évkönyvek szerző-gárdájának összetétele arra mutat, hogy a KLTE Magyar Irodalomtörténeti Intézeti tudományos műhelyé szerveződtek. Műhelyé, amely a nemzetközi tájékozódás, az irodalomtörténeti kutató munka koordinálása, mind pedig a tehetséges tudósjelöltek, a tudományos utánpótlás nevelése, irányítása terén betölti hivatását, példát mutatva más intézményeknek is.

RIGÓ LÁSZLÓ

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. Tom. VII—VIII—IX, 1965—1967. Redigit G. Tolnai. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Folyóiratunkban már foglalkoztunk az Acta Litteraria indulásának körülményeivel, célkitűzéseivel és első hat kötetével (Helikon VF, 1964. I. sz.). Azóta örvendetes rendszerességgel, figyelemre méltó tartalommal látnak napvilágot az Acta évfolyamai. Tovább bővült a folyóirat tematikája; a modern irodalomtörténet kérdései (Radnóti-tanulmányok, Lukács pályakezde) helyet kaptak a klasszikus problematika mellett. Új, értékes kezdeményezésként könyvelhető el az átmeneti korszakok vizsgálatára szánt IX. kötet. Kiemelkedő helyet foglalnak el a VIII. kötetben közölt Dante-tanulmányok. Mindez hozzájárul, hogy a külföldi szakemberek folyamatosan és megfelelő színvonalon szerezhessenek tudomást a hazai irodalomtudomány eredményeiről.

Különösen jó szolgálatot tesznek ebből a szemszögből a magyar irodalomtörténetírás és modern filológia húszéves fejlődését összefoglaló elemző beszámolók; s a modern filológiai tanulmányok (1945—1964) bibliográfiája. A fölmérés helyes szempontjai a magyar marxista irodalomtudomány összképe kialakításához is segítséget adnak. A magyar irodalomtudomány rangját emelik azok a bírálók (Nemeskürty I., Wéber A., Szauder J., Nagy P., Koczás S.) akik együttesen az új marxista szintézis hat kötetét mutatják be a külföldi olvasóknak. Hozzájárul ehhez a *Littérature hongroise — littérature européenne, s a Littérature et réalité* c. fontos idegen nyelvű kiadványok ismertetése is.

Az Acta könyvrovata színvonalas, de még mindig nem eléggé átfogó. Teljesebb betekintést kellene adnia a kiadványokon keresztül a magyar irodalomtudomány műhelyeibe. Inkább lemondanánk a nem elméleti tárgyú, s magyar vonatkozásokat nélkülöző külföldi könyvek ismertetéséről, hogy több tér jusson a hazai műveknek, s a külföldi magyar és közép-európai vonatkozású kiadványoknak. Az utóbbi három évfolyamban sorrendben a következő szerzők (Sötér I., Klaniczay T., Nagy P., Szauder J., Sziklay L., Köpeczi B., Trencsényi-Waldapfel I.) műveiről jelentek meg igényes kritikák. A jelentős önálló munkákról írt recenziók számát kellene növelni; szerencsére van miből válogatni.

Ha az Acta utóbbi kötetének teljes anyagát tartjuk szem előtt, a folyóirat szerkesztői munkájának egyenletessége, tudományos színvonalának emelkedése állapítható meg. Az Acta Litterariának ebben az év-

ben jelenik meg tizedik évfolyama. Elmondható, hogy az elmúlt évtizedben a folyóiratnak a marxista irodalomtudomány orgánusaként sikerült bekapcsolódnia a nemzetközi tudományosság vérkeringésébe. Az Acta szerkesztőinek megbecsülendő érdeme ez a teljesítmény.

HOPP LAJOS

Lilyan Kesteloot: Anthologie négro-africaine
Verviers, 1967. Gérard et Co., 430.

Robert Pageard: Littérature négro-africaine.
Paris, 1966. Le Livre Africain, 138.

Tanulmány és illusztráció — alapvetően ez kapcsolja össze Pageard és Kesteloot munkáját. A két mű összehasonlítása azonban elsősorban az afrikai irodalomtörténet egyik legfontosabb problémájának szempontjából érdekes és tanulságos.

A közel azonos címek — látszatra azonos tartalmat takarnak. Az alcímek azonban élesen leszűkítik, ill. jelentősen kitérítik a címek értelmét. R. Pageard irodalomtörténeti elemzését az alcím, *Le mouvement littéraire contemporain dans l'Afrique Noire d'expression française* — az egész afrikai irodalom bemutatása helyett a francia nyelvű nyugat-afrikai irodalomra szűkíti. L. Kesteloot kötetének értelemszerű tartalmát viszont a *Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle*” alcím az afrikai irodalom helyett a néger irodalom körére szélesíti.

Kesteloot az antológia bevezetőjének egyik fejezetcímében teszi fel az afrikai irodalom és az irodalomtörténeti kutatás alapkérdését: *Littérature africaine ou littérature nationale?* — s tegyük hozzá az antológia alcíme alapján a harmadik lehetőséget: *Littérature noire?* Ez a hármas kérdés az irodalomtörténeti megközelítés alapvetően eltérő lehetőségeit, s ugyanakkor az irodalom értelmezésének, értékelésének három módozatát fogalmazza meg. *Afrikai irodalom — nemzeti irodalom vagy néger irodalom?* A legtágabb a harmadik értelmezés, s Kesteloot, aki 1962-ben a *Les écrivains noirs de langue française*, az egyik első nagyszabású irodalomtörténeti szintézis szerzőjeként — a *négritude* teoretikusainak szellemében — a „néger irodalom” átfogó érvényessége mellett érvelt, antológiájában is ezt az elvet követi: a kontinentális Afrika európai nyelveken alkotó írói-költői mellé felvonultatja Észak-Amerika és az antillai szigetvilág legnevesebb íróit is.

R. Pageard csak a kontinentális Afrika irodalmát érti „littérature négro-africaine” alatt, de szűkítő szándékát egy gyenge

kísérletnek is értelmezhetjük a nemzeti irodalmak elismerése felé: a földrajzi, történeti és nyelvi kritériumok által meghatározott azonos, vagy legalábbis közelálló problémák, irodalmi stílushasonlóság és az írói csoportok kialakulásának tágabb lehetősége alapján tanulmányát a francia nyelvterületű nyugat- és közép-afrikai irodalom elemzésére korlátozza. Ez az értelmezésbeli eltérés az oka, hogy a címükben hasonló művek — a valóságban egymástól eltérő anyagot tárgyalnak.

Pageard az afrikanisták legfiatalabb nemzedékéhez tartozik. Néhány éve jelennek meg a nyugat-afrikai irodalom részproblémáit, vagy egy-egy angol nyelven alkotó afrikai író elemző tanulmányai, s legújabb kötetét tartva kézben: az előbbieket ehhez a nagyon világos szerkezetű, átfogó és alapos munkához végzett újjgyakorlatnak kell tartanunk. Logikusan összefogni a 3 nagy történelmi korszak hat évtizedében kibontakozó afrikai irodalmat — még a nyelvi megszorítás ellenére is hatalmas vállalkozás. Ennek a nagyon sokrétű irodalomnak a *megközelítésére* három lehetőség kínálkozik. A *történelmi korszakok* szerinti tárgyalás kidomborítaná a nagy, s alapvonásaiban hasonló egységeket, de szükségszerűen figyelmen kívül hagyna olyan írókat, akik — ilyen vagy olyan okból — külön helyet foglalnak el, s működésüket nem lehet az adott korszak általános jellegzetességeihez kapcsolni. A nemzetek szerinti tárgyalás — tehát a nemzeti irodalmak vizsgálata — ma már Szenegál, Kamerun s talán még Kongó esetén is indokolt lenne, ez a rendezési elv azonban ignorálná Mali, Gabon vagy Felső-Volta irodalmát. A műfajok szerinti elemzés az írók többszöri ismétléséhez és több általános jellegzetesség elfedéséhez vezetne. Gyakorlatilag tehát az afrikai irodalom akár csak néhány országra kiterjedő tárgyalásához is ma még nem lehet egységes szempontot találni. Pageard a nehézség áthidalásának kompromisszumos megoldását kísérel meg: vállalva az önismétlés veszélyét — kétszer tekint végig választott témáján: történelmi korszakok és műfajok szerint. Kesteloot műve „kritikai antológia” (köete közel egynegyedét műelemzések és értékelő megjegyzések foglalják el) — nem vállalkozik tehát teljességre, s ezért könyvebbnek látszik rendszerezési elvet is találni. S mégis — a két munka szerkezeti felépítése alapjaiban hasonló. Kesteloot is történelmi korszakolásból indul ki, majd az egyes időszakokon belül műfajonként s még tovább országonként vonultatja fel az irodalom kiemelkedő alakjait. A történelmi időhatárok kijelölése a két műben némileg eltér, s ez nemcsak a szerzők eltérő céljából,

hanem az afrikai történelem korszakolásának bizonytalanságából is következik. Pageard 1920–1946 között a gyarmati idôszak íróiról (az orális irodalom kutatóiról és P. Hazoumê, D. Diallo, S. Diop munkásságáról), 1946–1958 között *L'époque de l'Union Française et de la loi-cadre*-ről (Birago és David Diop, A. Sadjji, J. Malonga, C. Laye s L. S. Senghor műveiről) s 1958-tól a „független nemzetek korszakáról” ír.

Kesteloot először az észak-amerikai néger reneszánsz (1918–1928) nagy íróit, L. Hughes-t, C. McKayt, C. Cullent és S. Brownt, majd a haiti irodalom kialakulásának éveit (É. Vिलाire, R. Dorsainville és J. Roumain munkásságát) — s mint önálló fejlődési állomást, a martinique-i René Marant és a kubai Nicolas Guillént idézi. Az antológia első nagy korszakát a négritude kialakulásának, a *L'Étudiant Noir* (1934) és a *Présence Africaine* (1947) megindulásának, L. G. Damas, A. Césaire és L. S. Senghor működésének értékelése, illusztrálása zárja. Kesteloot — Pageardtól eltérően — 1948-tól 1960-ig számítja az afrikai irodalom második nagy korszakát: az afrikai írók első nagy bemutatkozásának, L. S. Senghor antológiájának megjelenésétől 1960-ig, a „fordulat évéig”, s ezt az idôszakot a *négritude militante*, a harcoss négritude címszavával jelzi. Az antológia harmadik nagy egysége a gyarmati rendszer felszámolásának e jelentős dátumától napjainkig az angol, majd a francia nyelvterület alkotóit — világhírű írók-költők mellett „napjainkban” feltűnt ifjú tehetségek művészetét mutatja be egy-egy — gyakran első közlésű — költeménnyel, próza-részlettel. S a kötetet — figyelmeztető kiáltásként — a gyarmati sorban, vagy üldözések között élő dél-afrikai (E. Mphahlele, D. Brutus), angolai-mozambiki (A. Jacinto, N. de Sousa és C. Soromenho) és amerikai írók (J. Baldwin, A. Césaire) művei zárják.

Pageard csak a már lezárt irodalomtörténeti korszakon tekint át. A szépirók mellett azonban — s ez munkájának egyik nagy értéke — idézi és elemzi a korszak irodalomteoretikusainak (A. Diop, J. Ki-Zerbo) s politikusainak (S. Touré, M. Dia, M. Diop) műveit is. Tanulmányának második része — *Témák és szerzők* — 11 rövid fejezetben a politikai és ideológiai alapok mellé az orális irodalom, az etnográfiai és modern történelmi kutatások legfontosabb eredményeit is idézi, hogy erre a jól meg-alapozott bevezetőre építhesse fel a regény- és novellairodalomról, a színházról és a költészetről szóló fejezeteket, s végül beszélhessen az „irodalom és szabadság” összefüggéséről és a kritika feladatairól is. A tanulmány — jellegét tekintve — irodalom-

történeti vázlat (erre szorítja a rövid terjedelem is), s ezért az elemzést a kritikai irodalom válogatott bibliográfiája és 29 jelentősebb író életrajzának ismertetése zárja.

R. Pageard tanulmányának szerkezete, L. Kesteloot antológiájának válogatása ad lehetőséget kritikai megjegyzésre. A párhuzamos szerkesztésű tanulmány vagy ismétléseket kíván, vagy — s Pageard ebbe a hibába esik — egyetlen fejezetét sem tudja teljessé formálni, mert ami odatartozna, más összefüggésben már korábban elhangzott, vagy a későbbiekben következik. A *Littérature négro-africaine* mindennek ellenére igen komoly, alapos s a felvetett téma minden vonatkozását színvonalasan tárgyaló tanulmány.

Kesteloot antológiájának — mint a világon talán minden szépirodalmi válogatásnak — a kötetből hiányzó neveket vethetjük szemére. A kimaradt írók azonban nem hiányok, csak bővítendők a megrajzolt képet — s ez már önmagában is L. Kesteloot — a kameruni yaoundei egyetem professzornőjének — kitűnő irodalmi érzékét bizonyítja. A kötet fényképanyaga pedig nemcsak a bemutatott írókat hozza emberközelségbe, hanem irodalomtörténeti értéket is jelent (többségük először jelenik meg nyomtatásban).

PÁRICSY PÁL

Barocco europeo e barocco veneziano,
a cura di Vittore Branca. Venezia, 1963.
Fondazione Giorgio Cini, Sansoni, 294.

A „Civiltà europea e civiltà veneziana” elnevezést viselő sorozat első kötetének, a V. Branca professzor gondozásában megjelent tanulmány-gyűjteménynek az az újdonsága a néhány évvel korábban megjelent *La civiltà veneziana nell'età barocca* c. kötethez képest (vö. Helikon, 1966. 367.), hogy még szélesebb történeti keretben, süllyal az európai művelődéstörténettel összefüggésben foglalkozik a velencei barokkal. A kiadvány sokrétű anyaga lényegében a Primo Corso Internazionale di Alta Cultura tudományos ülészak jelentősebb előadásait tartalmazza, s alcímében („Aspetti e problemi”) az irodalom és más művészetek vizsgálatára kiterjedő tanulmányanyag összeállításának szempontjait és a vita problémaköréit is megjelöli.

A művészet alkotásokban igen gazdagnak mondható sajátos velencei barokk fejlődéstörténeti jelentősége — V. Branca bevezető szavai szerint — még nincs kielégítően meghatározva. elmélyült tanulmányozására kevesebb figyelmet fordítottak, mint a barokkot közrefogó nagy korszakok

kutatására. A tisztázatlan kérdések száma éppen ezért viszonylag sokfelé ágazó, s talán remélhető, hogy az európai barokkal kapcsolatos viták, valamint az újabbban föllendült velencei barokk kutatások előbbre viszik minden művészi ágban a barokk-problémák megoldását.

A vitás fogalmi kérdések tisztázódását szolgálják a kötetben megjelent irodalom-elméleti jellegű (*Idea del barocco; Barocco: storia di un concetto; Barocco: con canto o senza canto* stb.), a fogalmi meghatározások kísérletén túlmenő, a barokk művészet mibenlétével, a reneszánszot követő stílusváltás történeti folyamatával, a manierizmus és barokk problematikával, a barokk sokoldalú jellemzésével foglalkozó előadások. Ezekhez jól kapcsolódnak a velencei festészet elnéletére, zenei életére (Cl. Monteverdi), eredeti építészetére (A. Palladio, B. Longhena), színházi és irodalmi kultúrája vonatkozó részletkutatások. Megemlíjtük G. Getto igényes (*Il romanzo veneto nell'età barocca*) tanulmányát a barokk regényről, s emlékeztetünk rá, hogy ugyanő írta a föntebb jelzett kötetben a barokk irodalom és költészetéről szóló fejezetet is. Az általánosabb jellegű, összehasonlító szempontú frások (pl. *Barocco francese — Barocco italiano La critica d'arte*) mellett G. Manacorda hozzájárult a szintézist előkészítő kísérletekhez is. Verso una sintesi del barocco europeo c. vázlatos összegezésével. Idézzük ennek a résznek főbb fejezeteit: I. La crisi religiosa. II. Pensiero filosofico. III. Etica e costume. IV. Politica. A szerző, mint megjegyzni, a téma kidolgozását tovább folytatja.

A Sansoni kiadó értékes kiadványaira folyóiratunkban már több alkalommal felhívtuk olvasóink figyelmét. Ez a kötet a barokk-kutatások szempontjából jelentős; vitaanyagával a művészetek komplex vizsgálatára ösztönöz egy olyan témakörben, melyet a szerkesztő joggal „il tema dibattutissimo”-nak nevezett a megjelenés időpontjában, s annak tartjuk ma is.

HOPP LAJOS

Sensibilità e razionalità del Settecento,
a cura di Vittore Branca. Venezia, Sansoni,
1967. I—II. 775.

A Velence városa és a Fondazione Cini rendezésében immár kilencedszer, hagyományosan az év szeptemberében megtartott konferencia-sorozat (*Corso di Alta Cultura*) a város művészeti, tudományos

és irodalmi múltjának egy-egy maradandó és napjaink tudományos közgondolkodását is érdeklő, aktuális problematikáját, korszakát vizsgálja az egyes témák legjobb hazai és külföldi szakembereinek bevonásával. A konferenciákon elhangzott előadások a Fondazione Cini kiadásában jelennek meg. A jelen kötet, amely az 1965 szeptemberében tartott Corso tanulmányainak gyűjteménye — gondozója Vittore Branca, a Fondazione főtitkára, a padovai egyetem tanára — a XVIII. századi „sensibilrie” és a racionalizmus közötti kapcsolatokat kutatja a velencei kultúra azon európai jelentőségű mozzanatán keresztül, amikor a Serenissima fénykorából már csak művészetének és szellemének fényét őrizte. A barokkból a rokokóba, ill. a preromantikába átívelő korszak — bár Velence már elvesztette tengeri hatalmát és politikai jelentőségét — nem vált belterjessé, a város szoros kapcsolatát tartott fent Európával nagy művészein keresztül, akiknek igen fontos szerepük volt az új európai kultúrcentrumok szellemi vérkeringésének felfrissítésében: így Zenónak Bécsben, Algarottinak Pétervárott, Canalettonak Londonban, Piranesinek Rómában, Tiepolónak Madridban, Bellottónak Drezdában és Varsóban, Goldoninak Párizsban, Da Ponténak Bécsben, stb.

Velence múltjának, a Fondazione szellemének és a rendezők intencióinak megfelelően a tanulmányok a kort több aspektusból tekintik át, nem szorítkoznak egyetlen művészeti ág vagy szűkebb problémakör vizsgálatára, a teljességet, a komplex kutatás igényeit tartják szem előtt, így az eszmetörténeti, esztétikai elemzések mellett megfelelő arányban szerepelnek irodalomtörténeti, művészet- és zenetörténeti előadások, és sor kerül a háttérnek, Velence történetének, sőt a velencei mindennapoknak, az „édes élet”-nek a megrajzolására is, teljes képet adva a lagunák városáról a XVIII. században.

A kötetek felépítése az általánosból halad az egyedi, azaz a filozófiai és eszmetörténeti kérdésektől az egyes irodalmak, műfajok, az egyes alkotók ill. művek tanulmányozása felé. A sort Ernst Bloch (Tübingen, Arkadien und Utopien) és Rudolf Wittkower (New-York; *La teoria classica e la nuova sensibilità*) nyitja meg, majd Marcel Raymondnak (Genf) a francia felvilágosodás egyes korszakait boncolgató előadása után jutunk el Victor L. Tapié (Párizs) igen széles horizontú tanulmányához, amely a rokokót nemzetközi háttér felvázolása segítségével elemzi. Hasonlóképpen H. Kindermann (Bécs), amikor a rokokó színház európai elterjedésével foglalkozik.

Két tanulmány — Ladislao Mittneré, a Cà Foscari kiváló germanista professzor-
 ráé és Szauder József — az összehasonlító
 módszer felhasználhatóságának és jó fel-
 használásának kitűnő példája. Míg Mittner
 a német irodalom klasszikus-romantikus
 korszakának Italia-képét elemzi össze-
 tetten a német romantika szemléletmódjá-
 nak több új forrására felhíva a figyelmet,
 addig Szauder József *Ispirazioni italiane
 nella cultura ungherese del Settecento c.* ta-
 nulmányában a XVIII. századi magyar
 kultúrában tárja fel az olasz ösztönzéseket.
 Két nagy centrumot emel ki az eszterházi
 „tündérbirodalmat” (Goethe) és Csokonai-
 nak, a polgári költőnek arkádiáját. Színes,
 ökonomikusan felépített, a lényegre törő
 elemzésével Szauder a külföldi hallgatók
 számára igen érthetően és érzékelhetően
 ragadja meg a XVIII. sz.-i olasz inspiráció-
 kat. Módszerében újszerű Diego Valeri
 írása, amely Goldoni „velenceiségét” és
 egyetemeségét konfrontálja.

A magyar olvasó számára igen haszno-
 sak a hazai hagyományban szerepet játszó
 Vico, Metastasio, Muratori, Beccaria és P.
 Verri munkásságával foglalkozó tanulmá-
 nyok (Mario Fubini, Ezio Raimondi és
 Arnaldo Momigliano (London)). A zene-
 történeti és képzőművészeti írások közül,
 amelyek mind igen alaposan foglalkoznak
 tárgyukkal, kiemelkednek Giuseppe Fiocco
 és R. Pallucchini Francesco Guardi mun-
 kásságát méltató cikkei, amelyek Guardi-
 ban nemcsak a velencei rokokó utolsó
 hajtását látják, hanem felismerik Guardi
 modern látásmódját is.

A „Civiltà europea e civiltà veneziana”
 sorozat, amelynek 5. kiadványaként jelent
 meg a két kötet, folytatta a kitűnő hagy-
 ományt, gazdagította az értékes sorozatot,
 amely már eddig is nagymértékben hozzá-
 járult ahhoz, hogy Velence és Európa kap-
 csolata újraértékelésének ill. felfedezésének
 reneszánsza bekövetkezhesen.

T. ERDÉLYI ILONA

**Günter Steiger: Ideale und Irrtümer eines
 deutschen Studentenlebens. 1817—1820.**
 Jenaer Reden und Schriften, Jena, 1966.
 Friedrich Schiller-Universität, 144.

A német Burschenschaft-mozgalom,
 amely kezdeti szakaszában, a XIX. század
 második évtizedében a német, irodalmi,
 politikai életben igen jelentős és pozitív
 szerepet játszott csak az utóbbi években
 nyeri el — ellentmondásainak feltárásával
 együtt — elismertetését és helyes értékelé-
 sét. A jénai Urburschenschaft felállításá-
 nak 150. évfordulójára emlékezve adta ki
 a szerző, a jénai egyetemi könyvtár munkatá-
 rása a Wismarból származó Anton Haupt
 „Önvallomását”, amelyben a jénai Bur-
 schenschaftban vállalt szerepét ismertette.
 A Metternich által kierőszakolt „Karlsbadi
 határozatok” nyomában fellépő „dema-
 góg” (azaz hazafi) üldözések idején ugyanis
 a beidézettek (mint a későbbi években
 Heinrich Laube, ill. Kemény Zsigmond,
 Kazinczy Gábor, stb. hasonló művei)
 írásban igyekeztek magukat tisztázni a vá-
 dak alól. Steiger azonban Haupt „Önval-
 lomása” mellett a kihallgatásokról készült
 jegyzőkönyveket is közli, amelyek nemcsak
 és nem elsősorban Haupt jellemzése vagy
 a jénai ifjúság tevékenységének ismertetése
 szempontjából tanulságosak, hanem a ki-
 hallgatást végző tisztviselők bemutatásán
 keresztül a metternichi korszak reakciójá-
 ról és — per analogiam — a magyar re-
 formkori üldöztetésekről is hiteles képet
 adnak.

A terjedelmes előszó igen alapos; egy ki-
 fogásunkat azonban nem hallgathatjuk el.
 Kár, hogy Steiger, a kor alapos ismerője
 túlságosan is Hauptra koncentrált a kuta-
 tásait, szívesen hallottunk volna a kor
 fontosabb alakjairól, elsősorban a gieszeni
 „Feketék”, a radikális fiatalok szervező-
 jéről és vezérééről, Karl Follenről. A kis
 kötetet valóban értékes és gazdag jegy-
 zetanyag, szép képmellékletek egészítik
 ki. Az igen alapos előszó és a jegyzetappa-
 tatus egyaránt felülmúlta várakozásunkat,
 amelyet a „forráskiadvány” megjelölés és a
 könyv igénytelen külseje ébresztett.

T. ERDÉLYI ILONA

GYERGYAI ALBERT 75. születésnapját ünnepelte ez év elején az irodalmi, kritikai és tudományos élet. A jeles tudós, nemzetközi rangú kritikus és kiváló műfordító egyszemélyben szuggesztív „világirodalmi figyelő” és termékeny alkotó. A Helikon szerkesztő bizottsága tisztelettel adózik Gyergyai Albert professzornak, úgy is, mint a folyóirat hasábjain mindig szívesen látott tiszteletbeli „munkatársának”.

Intézetünk két munkatársa részesült az elmúlt esztendőben jelentős külföldi kitüntetésben. RÁBA GYÖRGYnek 1967. okt. 17-én nyújtotta át Olaszország budapesti nagykövete a Premio Romá-t, Róma város aranyplakettjét az olasz irodalom magyarországi népszerűsítésében végzett úttörő munkájáért. KÉPES GÉZÁnak 1967. dec. 6-án adta át a Finn Köztársaság magyarországi nagykövete a finn-magyar kapcsolatok ápolásában kifejtett munkájáért a Finn Országlánrend elsőosztályú lovagkezes-tjét.

A Ford-alapítvány és a Kultúrkapcsolatok Intézete megegyezése alapján intézetünk másodízben részesült Ford-ösztöndíjban. SZILI JÓZSEF után 1967 szeptemberétől KOVÁCS JÓZSEF utazott kilenc hónapra az Egyesült Államokba.

A La Nouvelle Critique c. francia folyóirat 1967. 3. (áprilisi) számában ismerteti a Magyar Tudományos Akadémia kiadásában megjelent *Littérature et Réalité* c. kötetet. A rövid ismertetés után *Littérature et réalité en Hongrie* címmel teljes terjedelemben közli KÖPECZI BÉLÁnak a kötethez írt előszavát. (57—59.). — A The Times Literary Supplement 3.396. száma ugyancsak ismertetést közöl a könyvről.

A Yearbook of Comparative and General Literature 1967. évi 17. kötetében (94—96.) EMERY E. GEORGE elismerő hangú kritikát írt SÓTÉR ISTVÁN: *Aspects et parallélismes de la littérature hongroise* c.

kötetéről. A Zagadnienia Rodzajów Literackich c. lengyel folyóirat 10. számában (147—149.) STEFANIA SKWARCZYNSKA kritikáját olvashatjuk a könyvről.

A French Studies c. oxfordi folyóirat legutóbbi évfolyamában (1967. 220—228) *Lettres persanes et Lettres de Turquie* címmel HOPP LAJOS tanulmányát közli. — Ugyancsak az elmúlt év végén jelent meg HOPP Lajosnak egy Rákóczi-val foglalkozó nagyobb dolgozata a Rocznik Gdański (XXV. évf. 115—159) c. lengyel szakfolyóiratban. Címe: *Pobyt Ferenca Rákoczezo II. w Gdańsku w latach 1711—1712.*

A Sensibilità e razionalità nel Settecento c. Firenzében 1967-ben megjelent tanulmánykötet SZAUDER JÓZSEF *Ispirazioni italiane nella cultura ungherese del Settecento* c. tanulmányát közli (215—225).

KLANICZAY TIBOR: *Niccolò Zrinyi, Venezia e la letteratura della ragion di stato* c. tanulmányát közli a *Mélange de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmér* (Warszawa, 1967. 265—273.) c. kötet. — Az Umjetnost Riječi c. Zágrábban megjelenő folyóirat 1967. 1. száma (57—70.) *Nekoliko osnovnih principa sistematizacije povijesti književnosti* (Az irodalomtörténet rendszerezésének néhány alapelve) címmel, a Ruszszkaja Literatura, 1967. 2. száma (25—35.) pedig *Neszkolko zamecanij k analizu sztilej* (Néhány megjegyzés a stílus-elemzéshez) címmel közli KLANICZAY TIBOR tanulmányait.

Két kötetben megjelent az A. I. L. C. 1964. évi fribourgi kongresszusának teljes anyaga: *Actes du IV^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée — Proceedings of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association*, Fribourg, 1964., rédigés par François Jost. Den Haag/Paris (Mouton and Co.) 1966. 1—2. vol. XXXII, 1459. A kötet magyarországi munkatársai: Bán Imre,

Hankiss Elemér, Hopp Lajos, Klaniczay Tibor, Nyíró Lajos, Süpek Ottó, Vajda György Mihály.

A Yearbook of Comparative and General Literature évenként megjelenő kötetei jelentős nemzetközi komparatista bibliográfiát közölnek. A bibliográfiát szerkesztő bizottság magyar tagja: Bor Kálmán. A legutóbbi kötetben többek között Hopp L., Köpeczi B., Lukácsy S., Nyíró L., Rába Gy., Sötér I., Szabolcsi M., Szauder J., Vajda Gy. M. stb. cikkei szerepelnek.

A Fédération Internationale des Sociétés et Instituts pour l'Étude de la Renaissance két év óta önálló kötetben adja ki az európai reneszánszkutatás éves bibliográfiáját. 1967. végén jelent meg az 1966. év anyagát regisztráló kötet (*Bibliographie internationale de l'Humanisme et de la Renaissance. II. Travaux parus en 1966*. Genève, 1967. Droz. IX, 514). A kötet magyarországi munkatársa V. Kovács Sándor.

Az UNESCO kiadásában ez év elején jelent meg a fordítások nemzetközi repertóriumának 19. kötete (*Index Translationum 19. Répertoire international des traductions — International Bibliography of Translations*. Unesco. Paris, 1968.) A kötet az 1966. év folyamán a világ 70 országában megjelent 39267 fordítás címét tartalmazza alfabetikus rendben, a nemzetközi tizedes osztályozásnak megfelelő csoportosításban. A fordító országok élén a Szovjetunió áll (3968 tétel). Tizenhárom ország publikált ötszáznál több fordítást, közöttük van Magyarország is (949 tétel), amely Brazíliával együtt a legnagyobb előrehaladást mutatja 1964-hez viszonyítva.

A Német Tudományos Akadémia Szláv Intézete által rendezett nemzetközi konferencián (1966 december) VAJDA GYÖRGY MIHÁLY a magyar komparatiztika feladatairól és módszertani problémáiról, ILLÉS LÁSZLÓ a szocialista irodalmak fejlődésének nemzetközi kapcsolatairól tartott előadást. SZIKLAY LÁSZLÓ az Intézetben készülő nemzetközi tanulmánykötetek tervezetét ismertette.

A Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes 1966. évi strassbourgi nemzetközi kongresszusának fő témája: *Valóság az irodalomban és a nyelvben*. A résztvevők három szekcióban a következő kérdéseket vitatták meg: az időszűrés szerepe az irodalmi alkotásban; a történeti szemantika és a szövegek érthetősége; kulturális cserék és a nyelv. A kongresszuson magyar részről KÖPECZI BÉLA, NYÍRÓ LAJOS és VAJDA GYÖRGY

MIHÁLY vett részt és szólalt fel. A kongresszus munkáját a *Revue de Littérature Comparée* c. folyóirat 1967. 1. számában (155—159.) D.—H. Pageaux ismerteti.

A moszkvai Gorkij Intézetben A Nagy Októberi Szocialista Forradalom és a világ-irodalom" címmel rendezett ülészakon (1967. szept. 4—7.) Intézetünk Illés László és B. Szabó István képviselték. ILLÉS LÁSZLÓ *A Nagy Októberi Szocialista Forradalom hatása a szocialista magyar irodalom fejlődésére* címmel tartott előadást.

A hollandiai Mikes Kelemen Kör 1967. szept. 24. és okt. 3. között „Korunk mérlegén” címmel konferenciát rendezett Amersfoortban, melyen ötagú magyar delegáció vett részt. SZABOLCSI MIKLÓS *Hogyan tovább a magyar irodalomtudományban?* címmel tartott előadást.

1967. nov. 14. és 20. között hatodszor rendezte meg a Marxista Tanulmányi és Kutatási Központ a Marxista Gondolat Hétét. A vitauléssorozat színhelye a párizsi Mutualité-palota volt. Az eszmecsere résztvevői között volt — s a vitaest elnökségében is részt vett — KÖPECZI BÉLA. Arról beszélt, hogy milyen szerepe van a kultúrának a szocialista világban, különösen Magyarországon. Összegezte azokat a tapasztalatokat, amelyeket a lenini értelemben vett kulturális forradalom során szereztünk.

A Ruch Literacki, a Lengyel Tudományos Akadémia krakkói folyóirata (1967. 6. 363—364) beszámolót közöl HENRYK MAR-KIEWICZ tollából az A. I. L. C. 1967. évi belgrádi kongresszusáról. A tematika és az előadások ismertetése után kitér a magyar delegáció által előterjesztett, az európai irodalom történetére vonatkozó tervezetre is. — Ugyancsak a kongresszus munkásságáról számol be V. M. ZSIRMUNSKIJ az Izvesztija Akagyemii Nauk SzSzSzR 1968. évi 1. (89—92.), ERWIN KOPPEN az *Aradia* c. nyugatnémet folyóirat 1968. 1. (99—103), Leonhard Maria Fiedler pedig a *Revue de Littérature Comparée*, 1967. 4. számában (640—650.).

A Centre d'Études Supérieures de la Renaissance elmúlt évi tours-i konferenciáján (Dizienne Stage International d'Études Humanistes) a „Philosophie, littérature et civilisation de la Renaissance” című komplex témát vitatták meg. Az 1968-ban megrendezésre kerülő Onzième Stage nemzetközi érdeklődést keltő témája: „Renaissance, manierisme, baroque”. A vita-indító főelőadást VICTOR TAPIÉ professzor tartja. PIERRE MESNARD professzor, a rene-

szánsz kutatási központ igazgatója az idén újra vendégül lát magyar résztvevőket is.

(Összeállította: Jávori Jenő)

Venezia e il Levante fino al secolo XV.

Venezia e il Levante fino al secolo XV. 1968 június 1–5 között rendezték meg Velencében a I. Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana nemzetközi ülésszakot a „Venecia és Levante” tematikával a Cini-alapítvány hagyományos rezidenciájában.

A nemzetközi tudományos találkozó védnöki tisztét ITALO SICILIANO professzor töltötte be, aki a Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini elnöke s a Ca' Foscari egyetemi Intézet rektora. A szervező bizottság tagjainak együttese jól tükrözi a tematikával kapcsolatos tudományterületek komplexitását: VITTORE BRANCA professzor az alapítvány főtítkára és a Centro di Cultura e Civiltà igazgatója mellett a Fondazione Cini intézeteit az igazgatók GIUSEPPE FIOCCO (Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte), GIANFRANCO FOLENA (Dir. dell'Istituto di Musica Lettere e Teatro), AGOSTINO PERTUSI (Dir. dell'Istituto Venezia e l'Oriente e Reggente dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano) képviselték. A szekciók fölépítése a mediévalisztikai és a reneszánsz kutatások komplex-összehasonlító igényéről tanúskodik. Néhány általános jellegű előadás és együttes ülés után a szekciók (I Sezione: Storia. II Diritto ed economia. III Linguistica Letteratura e Musica. IV Storia religiosa e Liturgia. V Storia dell'arte) alkották az eszmecsereket kereteit. Az egyes szekciókban elhangzott délelőtti (2–3 kb. egy órá) előadást vita követte. Délután pedig kb. 15 perces kiselőadások sorozata következett.

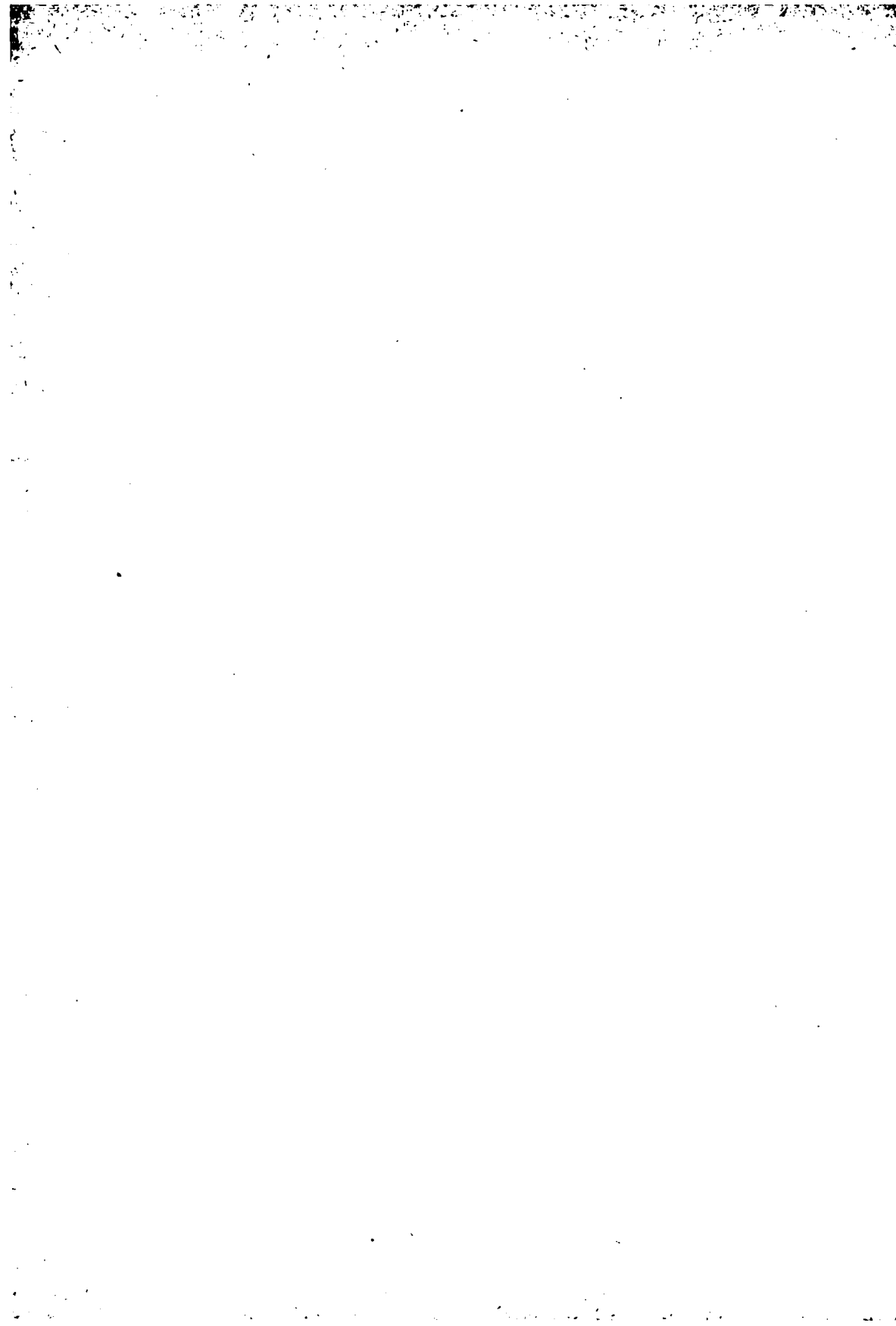
Az öt szekció közül részben az első, de főleg a harmadik és az ötödik szekció munkáját kísértük figyelemmel. A tematika Velence és az adriai (horvát, dalmát) partvidék, s más balkáni (szerb, bolgár, görög, török, albán) és földközi-tengeri terü-

letekre és szigetekre (Kréta) terjedt ki. A tág földrajzi keretbe foglalt keleti (bizánci, iszlám, arab) kultúrák és művészetek s a velencei fejlődés kölcsönhatásainak tanulmányozásáról szóló előadások jellemzője volt, hogy túlnyomórészt tárgyyszerű, konkrét elemzésekre és tényföltárára épültek. Többben foglalkoztak pl. a velencei művészet hatásának vizsgálatával a krétai (ikon)festészetre és katedrális építészetre, valamint a dalmáciai középkori miniatúrákra, falfestészetre, mozaikművészetre, szobrászatra és építészetre. Minderről általában vetített (színes) képes előadások számoltak be, akárcsak a gótikus velencei építészet balkáni emlékeiről vagy a bizánci hagyományok és a velencei festészet s az adriai partok román stílusú szobrászatának összefüggéseiről. Az irodalmi témáknál is az összehasonlító szempont érvényesült, pl. a bolgár irodalom fejlődése és a középkori velencei költészet, a dalmát-raguzai irodalom és Velence vagy a jugoszláv epikus költészet francia-velencei eredete c. témák előadásakor.

A nagy számú olasz előadógárda mellett a legnépesebb a jugoszláv küldöttség volt, de szép számmal voltak bolgárok, görögök, franciák, csehszlovákok, románok s erősen csökkenő létszámban német, amerikai, lengyel, török, ciprusi, izraeli, angol stb. résztvevők.

A velencei kezdeményezésnek nagy eredménye: a középkori és reneszánsz, olasz és keleti kultúrák együttes, sokoldalú (gazdaságtörténeti, társadalmi, művészeti) tanulmányozása, vizsgálati területeinek kibővülése, részletelemzések összegyűjtése, új emlékek fölfedezése és közzététele. A különféle kutatási módszereket ismertető eszmecserek fokozzák a fölfedező kedvet, ösztönzik az elszigetelten dolgozó kutatókat, vitákat váltanak ki, s nemzetközi távlatot adnak az értékes egyéni kutató munkának. Az öt napos színvonalas tudományos ülésszak lehetőséget nyújtott e kutatások új irányainak megismerésére. Csak köszönettel gondolhatunk a rendezést és szervezést irányító A. Pertusi professzor és munkatársainak eredményes tevékenységére és vendégszeretetére.

HOPP LAJOS



Tartalom

<i>V. M. Zsirmunszkij</i> : Az irodalmi áramlatok mint nemzetközi jelenségek	183
<i>R. Weltek</i> : A szimbolizmus elnevezése és fogalma az irodalomtörténetben	202
<i>C. de Deugd</i> : A romantika mint nemzetközi mozgalom egysége	221
<i>H. Levin</i> : A realizmus elterjedése	241
<i>Köpeczi Béla</i> : A szocialista realizmus mint nemzetközi irodalmi irányzat	252

DOKUMENTUM

Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története
(A vita összefoglalásával) *Vajda Gy. M.*

SZEMLE

<i>Karel Krejčí</i> : Preromantikus tendenciák a XVIII. és XIX. századi nemzeti felújulás irodalmában	275
Beszámoló az A. I. L. C. 1967. évi belgrádi kongresszusáról: <i>Hankiss Elemér</i> : Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek	281
<i>Voigt Vilmos</i> : A szóbeliség és az írott irodalom	284
<i>Sziklay László</i> : A szláv irodalmak és azok értelmezése a többi irodalomban	285

KÖNYVEK

Lichatschow, D. S.: Die Kultur Russlands während der osteuropäischen Frührenaissance (<i>Székely Tiborné</i>) ...	289
Boleslaw Taborski: Nowy Teatr Elzbietański (<i>Pályi András</i>)	289
Le baroque au théâtre et la théâtralité du baroque (<i>Gyenes Vilmos</i>)	290
Węgiński bądź Dacki Simplicissimus (<i>Hopp Lajos</i>) ...	291
Goethe—Almanach auf das Jahr 1967 (<i>György József</i>) ...	292
Goethes Leben und Werk in Daten und Bildern (<i>György József</i>)	292
Walther Victor: Goethe im Gespräch (<i>György József</i>)	293
Sziklay László: Adam Mickiewicz (<i>Csapláros István</i>) ...	293
Richard Lettis—William E. Morris: A Wuthering Heights Handbook (<i>Szegedy-Maszák Mihály</i>)	294
Henri Lemaître: La Poésie depuis Baudelaire (<i>Ferenzi L.</i>)	294
B. Кирпотин: Достоевский в шестидесятые годы (<i>Bakcsi Gy.</i>)	295

Bonner Mitchell: Les manifestes littéraires de la belle époque. 1886—1914. (<i>Pór Péter</i>)	296
H. Guillemin: Éclaircissements (<i>Rába György</i>)	297
Pierre Martino: Parnesse et Symbolisme (<i>Rába György</i>)	297
Az orosz és szovjet kultúra a szegedi lapokban. 1890—1944. (<i>Sziklay László</i>)	888
Советское литературоведение и критика (<i>В. А. Лубман</i>)	299
Многонациональный советский роман (<i>Székely Tiborné</i>) ...	301
Ф. Гладков: Воспоминания современников (<i>Urbán N. Rozália</i>)	301

*

J. M. Cohen: Poetry of this Age. 1908—1965. (<i>Kodolányi Gyula</i>)	302
Werner Mittenzwei: Bertolt Brecht. Von der „Massnahme“ zu „Leben des Galilei“ (<i>Vajda Gy. Mihály</i>)	303
Ezio Raimondi: Tecniche della critica letteraria (<i>Szabolcsi Miklós</i>)	303
Nora Krausová két műfajelméleti könyve Epika a román; Prísperky k literarnej teórii (<i>Sziklay László</i>)	304
Turczel Lajos: Két kor mezsgyéjén (<i>Fried István</i>)	305
Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego (<i>Hopp Lajos</i>)	306
Bibliografia przekładów z literatury węgierskiej w Polsce (<i>Sziklay László</i>)	306
Studia Litteraria (<i>Rigó László</i>)	307
Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae (<i>Hopp László</i>)	308
Lilyan Kesteloot: Anthologie négro-africaine (<i>Páricsy Pál</i>)	309
Robert Pageard: Littérature négro-africaine (<i>Páricsy Pál</i>)	309
Barocco europeo e barocco veneziano (<i>Hopp Lajos</i>)	310
Sensibilità e razionalità del Settecento (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	311
Günter Steiger: Ideale und Irrtümer eines deutschen ... Studentenlebens 1817—1820. (<i>T. Erdélyi Ilona</i>) ...	313

HÍREK

Содержание

<i>В. М. Жирмунский</i> : Литературные течения как международные явления	183
<i>Рене Веллек</i> : Символизм, его название и понятие в истории литературы	202
<i>Г. де Дуг</i> : Единство романтизма как международного движения	221
<i>Гарри Левин</i> : Распространение реализма	241
<i>Бёла Кепеш</i> : Социалистический реализм как международное литературное явление	252

ДОКУМЕНТЫ

Сравнительная история литератур на европейских языках (дискуссия и обобщение, Д. М. Вайда)	258
--	-----

ОБРАЗОВАНИЕ

<i>Карел Крейчи</i> : Преромантические тенденции в литературе национального возрождения, XVIII и XIX в. ...	275
Отчет о У конгрессе AILC, Белград, 1967 год	281
<i>Элемер Ханкиш</i> : Литературные течения как международные явления	281
<i>Вильмош Войт</i> : Устная и письменная литература ..	284
<i>Ласло Сиклаи</i> : Связи славянских и не-славянских литератур	285

КНИГИ

Sommaire

<i>V. M. Girmounski</i> : Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux	183
<i>R. Wellek</i> : Le terme et la notion du symbolisme dans l'histoire littéraire	202
<i>C. de Deugd</i> : L'unité du romantisme comme mouvement international	221
<i>H. Levin</i> : L'expansion du réalisme	241
<i>B. Köpeczi</i> : Le réalisme socialiste en tant que courant littéraire international	252

DOCUMENT

L'histoire comparée des littératures de langues européennes (avec un résumé de la discussion, <i>Gy. M. Vajda</i>)	258
---	-----

REVUE

<i>K. Krejčí</i> : Tendances préromantiques dans la littérature du renouveau national des XVIII ^e et XIX ^e siècles	275
Compte rendu du V ^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée à Belgrade (1967).....	281
<i>E. Hankiss</i> : Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux	281
<i>V. Voigt</i> : Littérature orale et littérature écrite	284
<i>L. Sziklay</i> : Les littératures slaves et leurs interprétations dans les autres littératures	285

LIVRES

NOUVELLES

MAGYAR
BUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Ára: 10,— Ft
Előfizetés egy évre 32,— Ft

INDEX: 25.380



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

AZ IRODALOM ÉS A TÁRSMŰVÉSZETEK

Tanulmányok és dokumentumok az összehasonlító művészet tudomány kérdéseiről, az irodalom, a színház, a képzőművészet, a film és a zene kapcsolatairól

✱

KÖNYVEK

✱

HÍREK

1968 | 3-4

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő Bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel : 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1968/3–4. XIV. ÉVFOLYAM

Megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HIR-
LAPIRODÁNÁL, Budapest V., József nádor tér 1
és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám egyéni:
61.257, közületi: 61.066. MNB egyszámlaszám: 8.
Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon: 111-010. Csekkbefizetési száma
05,916,111-46. MNB egyszámlaszám: 46.
az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN: Budapest
V., Váci utca 22., Telefon: 185-612.
Előfizetési díj egy évre 32,— Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Merkly László
A kézirat nyomdába érkezett: 1968. IX. 5.
Példányszám: 1300
Terjedelem: 23.45 (A/5) ív
68.06235 Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György
Index: 25.380

Az irodalom és a társművészetek

Ez a szám arra vállalkozik, hogy lehetővé tegye legalább a bepillantást az irodalom és a társművészetek viszonyába. Ha széttekintünk ama néhány kísérlet között, amely ezt a viszonyt igyekszik tisztázni, legtöbbször azt tapasztaljuk, hogy irodalomtörténeink a kultúrtörténeti háttér egy-egy részletét látták a társművészetekben. Pedig ez éppúgy kevés a kapcsolat természetének megjelölésére, mint a társadalomtörténeti háttér a társadalmi összefüggések bemutatására. Mert az irodalom és a társművészetek viszonyát nem csupán az egyidejűség és az egymásmellettség hozza létre, hanem egy mélyebb összefüggés. Képletesen szólva: míg az irodalomtörténet az időbeni összefüggéseket vizsgálja, addig az összehasonlító művészettudomány — az összehasonlító irodalomtudománnyal együtt — a térbelieket. Ha elismerjük az irodalom történeti és társadalmi meghatározottságát, abból kell kiindulnunk, hogy egy adott korszak minden művészi terméke lényegében azonos erők függvénye. Az irodalom és a társművészetek viszonyában tehát nem mindig a közvetlen hatás a lényeges, hanem az a mély összefüggés, melyet a közös kor-determináció hoz létre, s amely olykor egymástól távol eső, sőt egymással ellentétes jelenségekben is megnyilatkozhat. E viszony vizsgálatában tehát éppúgy fontosak a közvetlen hatások és a világosan látható párhuzamosságok, mint az esetleges fejlődési ritmuskülönbségek, elkésések stb. S következésképpen e kérdések vizsgálata nem csupán az összehasonlító művészettudomány számára hasznos és szükséges, hanem az egyes művészeti ágak története, így az irodalomtörténet számára is. Két okból is: hiszen minden történet kötelessége követni az összefüggéseket, amíg azok emberileg felmérhetők; s másrészt ha egy jelenség a társművészetek valamelyikében tisztábbán és kifejtettebben bukkan fel, mint máshol, ennek törvényszerűségei a lappangó rokonjelenség hitelesebb leírását is segítik.

Mindennek szellemében számunk mindenekelőtt az összehasonlító művészettudomány nehézségeit és lehetőségeit elemzi, s bőséges dokumentumanyagot közöl azok munkásságából, akik az irodalom és a társművészetek viszonyával összefoglaló igénnyel foglalkoztak. Szemle rovatunkat a részletkérdések — főleg az egyes művészeti ágak egymás közti kapcsolata — vizsgálatának szenteljük.

A Szerkesztő bizottság

Le présent numéro a l'intention de permettre au lecteur de jeter au moins un coup d'oeil sur les rapports de la littérature avec les autres arts. Les liens entre la littérature et les arts ne s'expliquent pas par les seules simultanéité et coexistence, mais par un rapport plus profond. L'histoire de la littérature étudie les corrélations dans le temps, l'histoire comparée des arts—tout comme la littérature comparée—les corrélations dans l'espace. Si nous reconnaissons que la littérature est historiquement et socialement déterminée, il nous faut considérer toutes les productions artistiques d'une époque comme étant essentiellement fonctions des mêmes forces sociales et historiques. Ce n'est pas l'influence directe de la littérature sur les arts qui nous préoccupe mais leur correspondance profonde, déterminée par l'époque. Cette analogie peut se manifester parfois même sous des formes élcignées et opposées. Il nous est donc aussi important d'étudier les influences directes et les parallélismes évidents que les éventuels décalages, retards, etc. Par conséquent, l'étude de ces problèmes est utile et nécessaire non seulement pour l'histoire comparée des arts, mais également pour l'histoire de chaque branche de l'art, par exemple pour l'histoire littéraire. Cela pour deux raisons: d'une part l'histoire de chaque branche de l'art est obligée d'étudier les interférences avec les autres branches aussi exactement que possible, d'autre part, il arrive qu'un trait caractéristique de l'époque se manifeste plus nettement, d'une façon plus accusée dans un art que dans un autre, ce qui peut nous aider à faire une description plus authentique des aspects latents de la branche étudié.

Notre numéro analyse surtout les perspectives et les difficultés d'une étude scientifique comparée des arts et publie une documentation abondante sur les rapports de la littérature et des arts. La rubrique *Revue* est consacrée aux problèmes d'interférences des différents arts.

Le Comité de Rédaction

ЛИТЕРАТУРА И СМЕЖНЫЕ ИСКУССТВА

В этом номере мы намереваемся дать хотя бы краткий обзор отношений между литературой и смежными искусствами. Если рассмотрим те несколько работ, имеющих по этому вопросу, то мы увидим, что историки литературы видели в смежных искусствах детали историко-культурного фона. Хотя это даст нам с точки зрения знания об этих связях столь же мало, как общественно-исторический фон при анализе общественных взаимосвязей. Ведь не просто одновременность и расположенность друг подле друга, а гораздо более глубокие взаимосвязи вызывают к жизни связи между литературой и смежными искусствами. Говоря фигурально: в то время как история литературы анализирует связи во времени, сравнительная история искусств вместе со сравнительной историей литературы анализирует связи в пространстве. Если мы признаем историческую и общественную определенность литературы, то мы должны исходить из того, что каждое художественное произведение данной эпохи по сути дела прирадок тех же самых сил. В отношениях литературы и смежных искусств таким образом часто существенным является не непосредственное влияние, а та глубокая взаимосвязь, которую создает детерминированность времени и которая может проявляться в отдаленных и даже противоположных друг другу явлениях. В рассмотрении этих отношений, стало быть, столь же важны непосредственные влияния и ясно видные параллели, как и возможные ритмические различия в развитии, задержки и т. п. Вследствие этого анализ подобных проблем полезен и необходим не только для сравнительного искусствоведения, но и для истории отдельных отраслей искусства, а также и для истории литературы. По двум причинам: во-первых, обязанностью каждой истории является прослеживание взаимосвязей до тех пор, пока они измеримы человеческими силами; во-вторых, если какое-нибудь явление существует в каком-либо из смежных искусств в наиболее чистой и развитой форме, то закономерности, из него выведенные, помогут более достоверному рассмотрению родственных явлений, еще не вышедших на поверхность.

Мы помещаем в этом номере материалы, в которых анализируются прежде всего трудности и возможности сравнительного искусствоведения. Мы даем также большой документальный материал о деятельности тех, кто занимается рассмотрением отношений между литературой и смежными искусствами. В обозрении мы помещаем статьи, посвященные частным вопросам этой проблемы.

Редколлегия

Az összehasonlító művészettudomány nehézségei és lehetőségei

Az összehasonlító művészettudomány, vagyis az a tudomány, amely az egyes művészeteknek egymáshoz való viszonyával, egymáshoz való viszonyukban megmutatózó sajátos vonásaival és különbségeivel, azonosságaival és párhuzamaival foglalkozik, van is, meg nincs is. Önálló tudománnyá legfeljebb az esztétika területének filozófiai rendszerként való feldolgozását elutasító esztétikánál lett, de azért az esztétika általánosító, elvont szférákban mozgó vizsgálataitól az egyes művészetekkel foglalkozó és minden művészettudomány területén fellelhető elemzésekig gyakran találkozunk olyan kutatásokkal, amelyek témakörének valamelyikével foglalkoznak. Sőt, összefoglaló munkákat is ismerünk, amelyek ennek a „virtuális” tudományszaknak teljes területét kívánják áttekinteni, módszeres vizsgálatait megalapozni, rendszerét körvonalazni. Az esztétika a maga elvont filozófiai szintjén foglalkozik a művészetek egységes rendszerével, közös vonásaival és elvi különbségeivel. Az irodalomtudományban nem ritka az egyes korszakok irodalmának és többi művészetének párhuzamos bemutatása, különösen olyan korszakok esetében, amikor ez a párhuzamos fejlődés vagy kölcsönös hatás szembetűnő; egyes művészekről szólva pedig főként abban az esetben, amikor a költő más művészettel is foglalkozott — ha csak műkedvelői szinten is (Blake-tól Jókaiig sorolhatjuk a festegetőket, Aranytól Hans Henny Jahniig a muzsikálgatókat stb.) vagy műkritikusként (Baudelaire, Zola stb.). A művészettörténetben speciális kutatási ág az ikonográfia, ennek legfőbb forrása és alapja éppen az irodalomtörténet által feldolgozott és szállított anyag (ha az nem is mindig költészet a szó szorosabb értelmében), mert a képzőművészetek témáinak, motívumainak eredete és konkrét magyarázata többnyire az irodalomban található meg. Bizonyos művészet- és irodalomtörténeti irányzatokra különösen jellemző a művészetek egymásra hatásának és összefüggő fejlődésének a szemlélete: a szellemtörténet teremtette meg a stílustörténetet, annak alapfogalmait és típusait; éppen ez az egységes szemlélet az alapja például a Wölfflin típusait az irodalom történetére alkalmazó Strich tipológiájának s a nyomában felvirágzó stílustörténeteknek. Az újabb művészettudományok közt a filmtörténet található nagyon gyakran a témájául szolgáló művészet és az irodalom kapcsolatával, minthogy a filmművészet igen sok alkotásának forrása vagy nyersanyaga irodalmi mű.

Az alábbiakban három témakört mutatok be az összehasonlító művészettudomány területéről. A minden egyes művészeti ágnak az elhatárolásához, a másiktól való megkülönböztetéséhez szükséges felosztás, illetve rendszerezés fő állomásait tudománytörténeti áttekintésben vázolom fel. A mai rendszerezések, jobban mondva deskriptív összefoglalások problematikáját egy

mai kézikönyvön mutatom be. Végül egy új szintézis lehetőségeit vizsgálom meg a kommunikáció-elmélet tanulságai alapján.

1.

A művészetek vagy művészeti ágak megkülönböztetését a művészeti, általában a társadalmi gyakorlat régóta szentesítette. Az ókori esztétikai írások ritkán foglalkoznak az összes művészetekkel. Ebben az időben még nem is számít a művészetek körébe minden ma művészetnek értelmezett megnyilatkozás; nem művészet az építészet, iparművészet, gyakran vitatott a tánc helye, kézművesség a festő és a szobrász mestersége (bár ez alól sokszor akad kivétel).

Mégis az ókori filozófusoknak köszönhetjük az első olyan osztályozási kísérleteket, amelyeknek szempontjai ma is értékeseknek bizonyulnak. Arisztotelész *Poetikájában* találjuk leginkább maradandó formában ezeket az elveket: „Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithürambosz-költészet s a fuvola- és lantjáték nagy része, egészben véve mind utánzás. Három tekintetben különböznek egymástól: más eszközökkel, mást és máshogyan — tehát nem ugyanazon a módon — utánoznak. Amiképpen ugyanis színnel és vonallal sok dolgot utánoznak egyes festők (kik mesterségbeli tudás, kik megszokás útján), más művészek viszont hanggal, ugyanígy van az említett művészetekben is: valamennyien utánoznak ritmussal, nyelvvel és dallammal, vagy külön alkalmazva vagy vegyítve ezeket. A fuvola- és lantjáték például csupán a dallamot és ritmust használja, s vannak más ilyen jellegű művészetek is, mint például a sípjáték; magával a ritmussal, dallam nélkül utánoz a táncosok művészete, mert hiszen a ritmusok alakításával ők is utánozzák a jellemeket, szenvedélyeket és tetteket.”¹ Továbbá: „...három különbség van meg tehát az utánzásnál, amint már bevezetőnkben is mondtuk: abból fakadnak e különbségek, hogy milyen eszközökkel, mit és hogyan utánoznak. Eszerint például Szophoklész egyrészt utánzó, mint Homérosz, mert mindketten értékes embereket utánoznak, másrészt meg olyan, mint Arisztophanész, mert cselekvő és tevékenykedő embereket utánoznak mindketten.”²

Ebben a felosztásban ott van a jele annak az együttélésnek, amely ebben a korban a költészetet és a zenét jellemzi, amint Platón dialógusainak a szóhasználatában is ott van még egyrészt a művészeteknek a tudományokkal (pl. az orvostudománnyal), mesterségekkel való rangbeli azonossága, másrészt a szónak magának általánosabb értelme (mesterség vagy ügyesség jelentése).³

A középkoron keresztül egészen a felvilágosodásig a görög mitológiai hagyományhoz kapcsolódó kilenc múzsa kilenc művészete, vagy a középkorban kialakult „septem artes liberales”, a társadalmilag előírt műveltség és oktatás tárgyai adtak — rendszerező elv helyett, amelyre nem volt igény, — praktikus felosztási sémát. Ezekben a korokban a művészek, mesterségek már különváltak az irodalom (ekkor az egész írásbeliség) által művelt művészetektől és tudományoktól. A reneszánsz-kori viták, amelyek a művészetek

¹ ARISZTOTELÉSZ: *Poétika* (ford. Sarkady János). M. Helikon, 1963. 5—6.

² Uo. 9.

³ PLATÓN: *A lakoma* (ford. Telegdi Zsigmond). M. Helikon, 1961. Vö. még: *Összes Művei*, I. köt. Bp., 1943. Az állam, stb.

közi elsőség körül folytak, éppen ennek a társadalmi munkamegosztásnak, az írástudók, költők és tudósok, valamint a mesterségek alacsonyabb rangon álló képviselői (szobrászok, festők stb.) ellentéteiből erednek. Petrarca költőkirályiá váló koronáztatásakor beszédében azt vallja, hogy a költészethez isteni adomány is kell, a többi művészethez, a festészethez, a szobrászathoz csak szorgalom és tanulás.⁴ Leonardo da Vinci, aki azzal kezdi feljegyzéseit, hogy „nem vagyok tanult ember”, a festészet előbbvalósága, magasabb rangja mellett tesz hitet. Érveit — a festészet nyelve nemzetközi, hatása egységes és egyidejű (szemben a költészettel), többet nyújt a szobrászatnál, mert színes — csupán korai előzményeknek tekinthetjük azokhoz a módszeres fejtegetésekhez, amelyek a felvilágosodás korától kezdve a művészetek határait, egymáshoz való viszonyát, egyáltalán a művészetek rendszerét vizsgálják.^{4/a}

Az enciklopedisták lényegében az érzékszervek szerint rendszerezik a művészeteket, természettudományos érdeklődésük és racionalizmusuk jegyében. D'Alembert szerint: „A festészet, a szobrászat, az építőművészet, a költészet, a zene és különböző fajai alkotják a harmadik általános osztályt, amely a képzeletből születik, és amelynek alkotórészeit együttesen szépművészetnek nevezzük.”⁵ Diderot számos értékes megfigyelést tett az egyes művészetekkel és egymáshoz való viszonyukkal kapcsolatban (különösen a zenével és a színjátszással, továbbá a festészettel kapcsolatban is).⁶ Mégis, a módszeres vizsgálat terén a történelmi érdem a német felvilágosodás esztétikusáé, Lessingé.

A *Laokoon*-ban Lessing, lényegében az Arisztotelésztől származó mimézis-elvevet véve alapul, azt állapítja meg, hogy az egyes művészeti ágak különbségét az utánzás tárgya határozza meg; ezt a gondolatot a költészet és a festészet viszonyára vonatkozóan vizsgálja behatóan: „Homérosz kétfajta lényt és cselekvést ábrázol: láthatót és láthatatlant. A festészet ilyen különbséget nem tud tenni: nála minden látható és egyféle módon látható.”⁷ A látható és láthatatlan (azaz: képzeletbeli) ábrázolásának különbsége mellett a térbeli és időbeli ábrázolás különbségét is hangsúlyozza: „. . . ha a festészetnek a maga jeleihez vagy utánzó eszközeihez képest, melyeket csak térben tud egybekapcsolni, teljességgel le kell mondania az időről: akkor folyamatos cselekmények, mint folyamatosak nem tartozhatnak tárgyai közé, hanem be kell érnie csak egymás melletti cselekményekkel vagy pusztá testekkel, amelyek helyzetük által cselekményre engednek következtetni.”⁸ Ebből fejti ki azután, hogy „a költészet tulajdonképpen tárgy a cselekmény”, de a festészet is, a költészet is ábrázolhat cselekményt is, testeket is. A festészet például úgy utánozhat cselekményt, hogy testek útján céloz rája, a legkifejezőbb pillanatot választja, melyből az előzőket is, a következőket is a legjobban lehet megérteni; a költészet viszont úgy ábrázolhat testeket, hogy azoknak egyetlen, legérzékletesebb képet keltő tulajdonságát választja.

Félreértés ne essék: amit Lessing az utánzás tárgyaként jelöl meg, az nem a művészet tárgya, hanem az ábrázolás témája (másképp: közvetlen tárgya); továbbá: a megkülönböztetés tulajdonképpen kritériuma nem, mint ő

⁴ Petrarca koronázása 1341-ben volt.

^{4/a} LEONARDO DA VINCI: Válogatott írások. Művelt Nép, 1953.

⁵ D'ALEMBERT: Discours préliminaire.

⁶ DIDEROT szócikke A francia enciklopédiában (Bp. Gondolat, 1962. 230.)

⁷ LESSING: *Laokoon* — Hamburgi dramaturgia (A *Laokoont* ford.: Vajda György Mihály). Bp. Akadémiai K., 1963. 116.

⁸ Uo. 127.

mondja, az utánzás tárgya, hanem a művészetek eszközei, jelei: „... a festészet a maga utánzásaihoz egészen más eszközöket vagy jeleket használ, mint a költészet — amaz tudniillik térbeli alakokat és színeket, ez pedig időben tagolt hangokat. . .”⁹ Lényegében tehát ugyanazon elv szerint különböztet meg, csak differenciáltabban, mint a francia enciklopedisták. Ebben az időben ezeket az alapelveket nem vizsgálják még tüzetesebben, megelégszenek a köztudatban levő, konvencionális kritériumokkal s ezek következményeit veszik szemügyre: ebben van Lessing munkájának érdeme is, még inkább a sokat vitatott és még többször félremagyarázott, Horatiustól származó kifejezésnek — „Ut pictura poesis. . .” — a detronizálásában; ugyanis ezzel igyekeztek a korabeli műtisztek a festészetet a költészetet szolgáló illusztráció szintjén tartani.¹⁰

Az esztétika tulajdonképpeni megalapítójának Baumgartent szokás feltüntetni. Ha egy név nem is, a század mindenestre tekinthető annak: a XVIII. században indulnak meg a nagy rendszerező kísérletek. Baumgarten mellett Winckelmann (akinek a felfogása ellen, többek között, írta Lessing a *Laokoont*), majd pedig Kant tevékenysége a legfontosabb az esztétikai rendszerezés tekintetében. Kant, aki az esztétikát a filozófiai rendszer betetőzőjének tekintette s ezzel a tiszta filozófiai tudomány rangjára emelte, elsőnek különböztette meg határozottan a művészetet és a kézművességet, ezzel a művészet területén jelentkező, bizonyos társadalmi feltételekhez kötött munkamegosztást és szakadást abszolutizált, úgy, hogy még a mai marxista esztétikai szemlélet is alig tud szabadulni tőle. „A művészetet a kézművességtől is megkülönböztetjük. Az előbbit szabadnak, az utóbbit bérművészetnek is nevezhetnénk. Az elsőt úgy tekintjük, mint ami csakis mint játék, azaz önmagáért kellemes foglalkozás járhat célszerűen eredménnyel (sikerülhet); a másodikat pedig úgy, hogy ez mint munka, azaz mint foglalkozás, amely önmagában kellemetlen (terhes), csak kihatásában (pl. a bérben) csábító, ennélfogva csak kényszerként vethető valakire. Hogy a céhek ranglistáján az órás művésznek számítandó, a kovács viszont kézművesnek, az a megítélésnek egészen más szempontját igényli, mint amit itt elfogadtunk, nevezetesen a tehetségnek megosztását, aminek egyik vagy másik foglalkozás alapjául kell szolgálnia.”¹¹ Többek között ezért is, a „szabad szépség” és a „kísérő szépség” kettősségének felállításaért is szokás Kantot formalizmussal vádolni. Ezen az elvi alapon tovább haladva megkülönbözteti a szó művészeit (taglejtés és hang), a képzőművészeteket és a tisztán érzéki játékot nyújtó művészeteket (akár mimikus, akár kolorisztikus jellegűek). Kant maga a felosztásnak már nem tulajdonít nagy jelentőséget;

⁹ Uo. 128.

¹⁰ A HORATIUS-idézet szövege magyarul:

Ugy van a verssel, akárcsak a képpel: van, mi közről
 megragadóbb, másnak távolról szebb a hatása.
 Ennek előny a homály, az teljes fényt szeret, és nem
 fél, hogy a műértő éles szeme rajta hibát lel;
 Egyszer tetszik ez, és tízszer sem tetsz be amazzal.

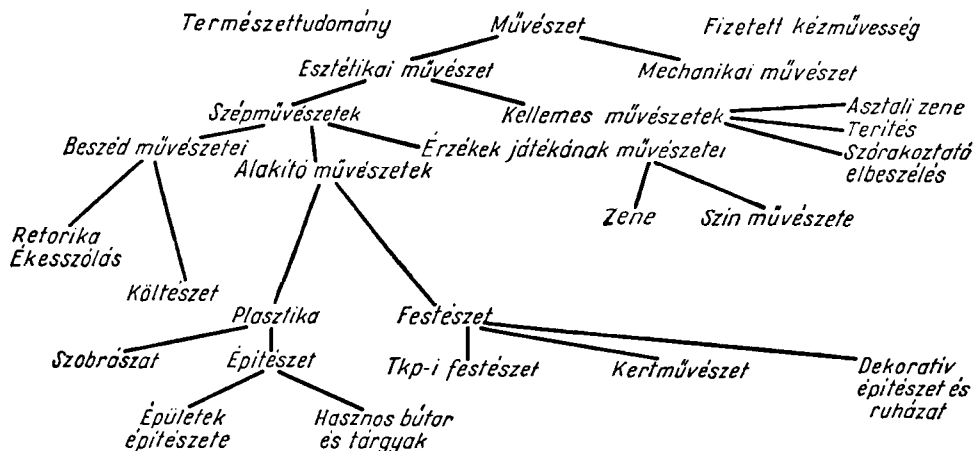
De arte poetica. 361—65. (Muraközy Gyula ford.)

Vö. még:

Mindenkor akármit
 merhettek költők s festők, megvolt a joguk rá! Uo. 9—10.

¹¹ KANT: Az ítélőerő kritikája (Ford.: Hermann István). Bp., Akadémiai K., 1966. 271.

a művészetek tulajdonképpeni felosztását az érzékelés, szemlélés és elképzelés képességei — a szép észlelésének szubjektív feltételei — elkülönítése alapján végzi el: az érzékelésnek a zene, a szemlélésnek a plasztikus művészetek, az elképzelésnek — amelyet a legtökéletesebbnek tart — a költészet felel meg.



1. ábra

A legnagyobb jelentőségű klasszikus esztétikai rendszert Hegel alkotta meg, tőle származik a művészeteket egységes szempont szerint rendező rendszer történeti aspektusú felépítése is. Ennek a történetiségnek az előzményei már megvannak a XVIII. század esztétáinál is, például Richard Hurdnál, Giambattista Vicionál (aki szerint Homérosz az első történetíró, mert mint megállapítja, a költészet és a történettudomány eredetileg azonosak), Schellingnél és másoknál. A Herbart-tanítványoknál, elsősorban Hegel kortársánál, Solger-nál már megjelennek a hegeli terminológia elemei; az egyetemes művészetnek tekintett költészet mellett megkülönbözteti a szoros értelemben vett művészeteket, ezek a szimbolikus szobrászat és az allegorikus festészet, a fogalmak és testek egységét alkotják, az építőművészet maga a testiség fogalom nélkül, a zene viszont maga a fogalom anyag nélkül. Ezeknek a törekvéseknek betetőzője, a történeti gondolat legkövetkezetesebb érvényesítője Hegel rendszere.

Hegel szerint a művészeti ágak egy-egy meghatározott történeti fokot is jelentenek az érzéki megnyilvánulások különböző formáiban jelentkező eszme megismerésében. A szimbolista fok az ókori Kelet építésze, a realista fok az ókori görög szobrászat, a romantikus fok a közép- és újkor (európai) festésze, zenéje és költésze. A történetiség azonban nem konkrét történetiség, hanem a szellem önfejlődésének a története: az építészetben az anyag uralkodik még a szellem felett, a szobrászatban az eszme főkéletesen, teljesen adekvát, konkrét-érzéki formában jelenik meg. A festészetben az eszme még bizonyos mértékig érzéki-szemléletes formában jelentkezik, a zenében és még inkább a költészetben megszűnik az érzéki-szemléletes forma s az eszme legtisztább, szellemi formájában jelenik meg. A költészetben, a beszéd művészetében a hang, mint a külső anyag végső eleme, önmagában jelentés nélküli jel;

a költészet anyaga tehát nem pusztán a hangzás, hanem a hangzás mint értelem, mint a képzelet jele. Ez az anyag zenei-ritmikai törvények szerint formálódik összefüggő beszéddé. A költészetben egyesül, mintegy megismétlődik a többi művészet.

Hegel esztétikája tehát, szemben Kantéval, tartalmi esztétika: felosztásának alapja, szemben Kant szubjektív feltételeivel, a művészetek tartalma. Csakhogy Hegel számára a művészet tartalma az eszme, az eszme formája pedig az érzéki képekben való megtestesülés; a formák különbözőségét éppen az eszme és külső alakjának viszonyai adják; a művészetek anyaga tehát Hegel számára az eszme függvénye és semmi több. Ezért lesz rendszere erőltetett, merev, csak belső logikájában következetes, történetisége pedig nem igazi, hanem idealista, absztrakt történetiség.

A Hegel utáni esztétika a művészetek felosztása, rendszerezése terén többé nem jut el ilyen következetes, zárt rendszer felépítéséig, igaz, hogy nem is kap többé olyan nagy szerepet, mint a Lessingtől Hegelig terjedő időszakban. Az utódok, például F. T. Vischer esztétikájában már a XIX. századi tudomány eredményei hagytak nyomot, elsősorban a lélektan és a nyelvtudomány. Vischer a képzelet három alakja szerint (alakító, érző és „költői” képzelet) különböztet meg tárgyi művészetet (építészet, plasztika, festészet), alanyi művészetet (zene) és tárgyias-alanyi művészetet (költészet).¹² N. Hartmannál két nagy csoport van, az elsőbe tartoznak a percepciók művészetei (térbeli vagy látható művészetek, mint szobrászat, festészet; időbeli vagy hallható művészetek, mint az instrumentális zene, a nyelv mimikája és a kifejező ének; időbeli-térbeli vagy mimikai művészetek, mint a pantomim, a tánc, a színművészet, az opera). A második nagy csoportba a képzelet művészetei tartoznak, azaz a költészet. Az alkalmazott, az ő szóhasználata szerint „nem szabad” művészetek, amelyek közé a prózát is besorolja, nem tartoznak bele rendszerébe.¹³

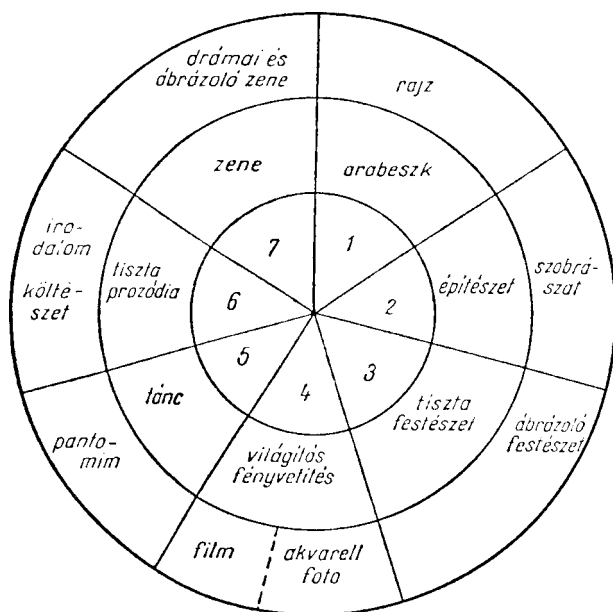
A XX. századi polgári esztétikák és művészettudományok, amennyiben egyáltalán foglalkoznak a művészetek felosztásával, többnyire beérik az empirikus csoportosításokkal. T.M. Greene művészettudományi szintézisében lényegében empirikus alapon különböztet meg nagy és kis művészeteket. Nagy művészeteknek (major arts) azokat nevezi, amelyek a kifejező erő különös fokával rendelkeznek, amelyekben a művész elsődleges szándéka és tárgya az emberi tapasztalat valamely jelentős mozzanatának művészi kifejezése (nem pedig a hasznosság vagy a díszítés, mint a kis művészetek esetében), végül, amelyek művészi önállósággal, függetlenséggel rendelkeznek. Hozzáteszi, hogy a két művészet között nincs abszolút különbség, a gobelin például lehet kis vagy nagy művészet alkotása is. Ezen felosztás mellett és ezzel egyidejűleg, megkülönböztet tiszta és kevert művészeteket is: egy művészet akkor tiszta, ha egyetlen általános elsődleges közeghez (generic primary medium) tartozik, például az instrumentális zene (szemben az operával, amely kevert művészet). A művészeteket ezekből az empirikus szempontokból kiindulva hat alapvető — nagy és tiszta — művészetre osztja: zene, nem mimikus tánc, építészet (ezek az absztrakt művészetek), szobrászat, festészet (ezek az ábrázoló művészetek), költészet (ez a szimbolikus művészet). Ez az eklektikus empirizmus, amely ugyan magában hordja a relativizmus veszélyét, a gyakorlatban

¹² F. T. VISCHER: *Aesthetik*, III. 1851. Die Theilung der Kunst in Künste.

¹³ N. HARTMANN: *Philosophie der Schönheit*.

alkalmas arra, hogy árnyalt szempontok érvényesítésével, finom megfigyelésekkel gazdagítsa a részletekre vonatkozó tudásunkat.¹⁴

A másik végletet az olyan merev osztályozások képviselik, amilyen a formális szempontokat abszolutizáló É. Souriau sémája. Ez a séma nem igényel sok kommentárt, mindenki észreveheti első pillantásra is, hogy a spekulatív osztályozás ellentmondásokhoz és enyhén szólva, furcsa következtetésekhez vezet: a képzőművészetek különböző ágainak és technikáinak az a szét-darabolása és hagyományos összefüggéseiből való kiszakítása, amelyet nála látunk, s amely a hagyományos szemlélet kritikája kíván lenni, a gyakorlattól, a konkrét történetiség tapasztalataitól való teljes elszakadás következtében



2. ábra

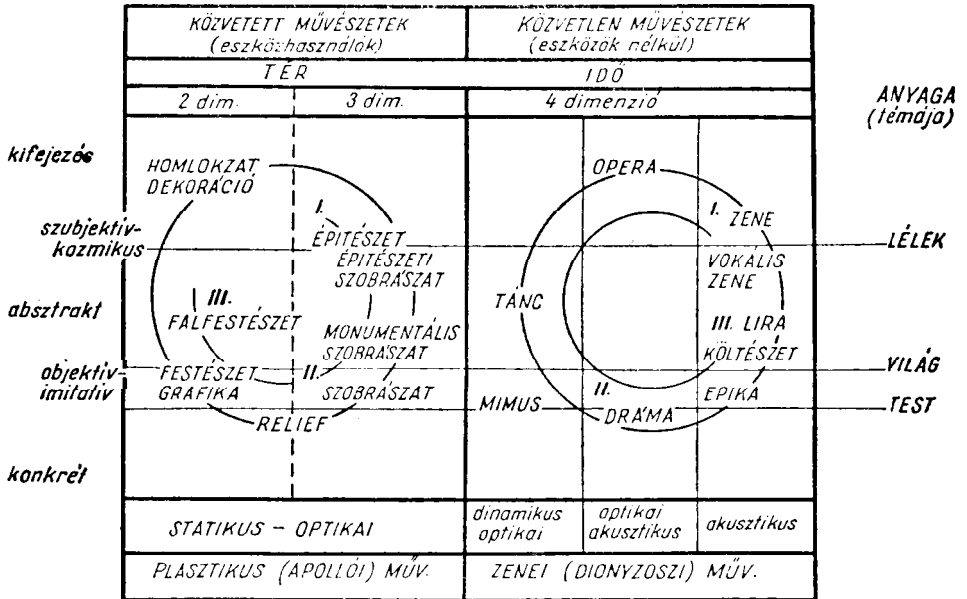
komikus és értelmetlen relációkat teremt. Az ad abszurdum vitt formális elv annyira szemben áll a valóság tényeivel, hogy Souriau nem is tudja rendszerét, másképp kikerekíteni, mint „csak elvileg létező” művészetekkel (ilyen nála a „tiszta prozódia”, az arabeszk): másrészt olyan, különböző és esztétikai, szociális, praktikus funkcióikban egyaránt heterogén jellegű és értékű művészeteknek (vagy inkább technikáknak) az egyenjogúsításával, amilyen a foto, a neon-reklám és az akvarell.¹⁵

Az ilyen formális osztályozásoknak leginkább átgondolt, több szempontot is figyelembe vevő, éppen ezért nem tanulság nélküli példányát L. Adler vá-

¹⁴ T. M. GREENE: The Arts and the Art of Criticism. Princeton, 1940.

¹⁵ E. SOURIAU: La correspondance des arts. Paris, 1947.

zolta fel egy tanulmányában.¹⁶ Ez viszont rendkívül konzervatív (vagy inkább arisztokratikus) tárgyának körülhatárolásában; a gépi művészetek, mint a foto és a film, az iparművészet vagy az alkalmazott művészetek teljesen hiányoznak rendszeréből. Itt megközelítési szempontjainak árnyaltságáért idézzük s megjegyezzük, hogy a hiányolt művészetek aránylag könnyen beépíthetők ebbe a rendszerbe. (A „közeg” rovatba a „test” alá felvehetünk még egyet, a „gép” rovatát, ennek vonalába fog esni a térbeliek külső körében a foto, az időbeliekében a film stb.) Adler sémájának értékét éppen ez a továbbfejlesztési lehetősége mutatja.



3. ábra

¹⁶ L. ADLER: On the System of the Arts. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XVII (1923), 3. 258–261. — Adler sémájában felismerhető MAX Dessoirnak, az általános művészettudomány „megalapítójának” a rendszere, amelyet Dessoir még 1906-ban (a folyóirat megalapításával egyidőben megjelent művében — Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1906. 310) adott meg:

Térbeli művészetek
(nyugalom és együttes létezés művészei)
SZOBORÁSZAT
FESTÉSZET

ÉPÍTÉSZET
Plasztikus művészetek
(affektív eszközök — térbeli kép)

Időbeli művészetek
(mozgás és egymás után következő művészei)
MIMÉZIS
KÖLTÉSZET

ZENE
Költői művészetek (affektív eszközök — hang, taglejtés)

Utánzás, meghatározott asszociációk és reális formák művészei
Meghatározatlan asszociációk és irreális formák szabad művészei

Az összehasonlító művészettudomány rendszerezői napjainkban nem filozófiai rendszer keretében vetik fel a problémát, nem is egységes szempont alkalmazásával kísérleteznek, hanem inkább a gyakorlati élet kérdései felől közelítik meg és több szempontból, akár azok eklektikus alkalmazásával is, nem annyira rendszerezik, mint inkább felsorolják a művészeteket. Deskriptív definíciók és lehetőleg teljes taxonomia: ez a modern összehasonlító művészettudomány két fő jellegzetessége (már csak ezért sem érdemli meg az esztétika elnevezést). Példaként Thomas Munro könyvét mutatnám be (*The Arts and Their Interrelations*, New York, 1951. — első kiadása: 1949).

Munro, mint könyvének címe is mutatja, nem esztétikát kíván adni, hanem a művészeteket akarja bemutatni kölcsönös viszonylataikban. Könyvét három fő részre osztja, az elsőben a művészetek (közös) természetével, a másodikban a művészetek közötti viszonyokkal, a harmadikban pedig az egyes művészetek individuális tulajdonságaival foglalkozik. Már a felosztásból sejtethető, hogy sok ismétlés lehet a terjedelmes munkában (hatodfélszáz oldal): a legtöbb problémát többszörösen, több megközelítéssel is szemügyre veszi (pl. az osztályozás szempontjait az első részben tudománytörténeti aspektusban vizsgálja, a második részben az összehasonlítás alapfogalmaiként stb.), ezeket az ismétléseket azonban elkerülhetetlenné teszi a teljesség igénye.

A művészetek megkülönböztetésének szükségességét gyakorlati életből vett jogi példával (egy, a húszas években Amerikába bevitt absztrakt Brancusi-szobor elvámolásának bírósági ügyévé növekedéséről van szó), a múzeumok, könyvtárak és az oktatás (egyetemi diszciplinák és tanszékek) osztályozási feladataival s a lexikonok, enciklopédiák tudományrendszerezési gondjaival illusztrálja. Azután áttekinti a szépművészetek (fine arts, beaux-arts) fogalmának kialakulását; ennek fejlődésében az antik „ügyesség” előbb intellektuális vagy morális jelentésnek adja át helyét, végül (a XVIII. századtól) a gyakorlattal szembenálló, hedonisztikus jelentés irányába fordul. A III. fejezetben összefoglalja a „művészet” szó jelentéseit. A szótári definíciók alapja (jegyezzük meg, a magyar nyelvben is!) az „ügyesség”, de a szónak az extenzitása sokkal több területre kiterjedhet, az ügyességen kívül fedheti a szépséget, a tetszést; az ügyesség értelmében vett szó a művészre vonatkoztatva a képesség különböző területeit fedi: az utánzását, a képzeletét, a kifejezését (pl. a nyelvhasználatát). A különböző értelmezések történetileg is igen változatosak, fő típusaik: a művészet mint kommunikáció (Tolsztojnál pl. emóciók közlése), mint szépség (Aquinoi Tamásnál pl. „id cuius ipsa apprehensio placet”), mint tapasztalat (pl. Deweynél); ezeket még tovább színezi a vallási, morális és politikai szempontok érvényesülése (az indiai művészetfelfogás pl. határozottan elutasítja az epikureus jellegű művészetfelfogást, mégpedig vallási és morális okokból).

Munro megkísérli összefoglalni a különböző szempontokat egy eszményi definícióban; össze kell itt foglalnia a művészet fogyasztójának, alkotójának (a művésznek) s végül a szociológiai érdekeknek a nézőpontjait. Legáltalánosabb értelmében a művészet „*ügyesség*, amely esztétikai tapasztalatot létrehozó dolgot vagy tevékenységet produkál” (másképp — s ezzel az „esztétikai tapasztalat” lehetőségeit jelzi — „ügyesség egyéni vagy társadalmi, múltbeli emóciók vagy tapasztalatok kifejezésében vagy közlésében”); másodszer a művészet lehet *terméke* ilyen ügyességnek; harmadszor a művészet egyúttal

az *emberi kultúrának* egyik osztálya is, s mint ilyen *szociális jelenség*, ill. azoknak egyik csoportja. Jellemző példája ennek a jelentésbeli sokféleségnek a zene: amely ügyesség is, tevékenység is, egyben sajátos (közlési) közeg, s végül termék is.¹⁷

A művészet fajtáinak a megkülönböztetésében a szépművészetek és a hasznos (alkalmazott) művészetek a leggyakrabban előforduló osztályok. Emellett a funkcionális megkülönböztetés mellett a gyakorlat nem nélkülözheti az érzékelési szférák szerinti (vizuális, plasztikus stb.), a technikák szerinti (pl. a kézi és a gépi kivitelezés), az anyagok szerinti stb. osztályozásokat sem. Múzeumban pl. gyakran osztályozzák a tárgyakat anyaguk szerint (pl. bronz, lakk, porcelán stb.). Vannak határterületek is, elsősorban a kultúra más szférái, amelyek időnként belekerülnek a művészet fogalmába (pl. a sportok, játékok, amelyeket a folklór gyakran ide sorol vagy bizonyos vallási szertartások stb.). A Munro által adott lista (amely egy későbbi cikkében még tovább bővült)¹⁸ itt kerekén 100 művészetet sorol fel. Ettől azért nem kell nagyon megütközni, mert olyan, vagy időben, vagy helyileg korlátozott létű és jelentőségű „ügyességeket” is felsorol, amilyenek az egyiptomi hullalbalzsamozás, a japáni virágrendezés vagy a mai kirakatrendezés és az elektromos fényreklám.

A könyv második részében Munro a művészeteket először anyaguk vagy közegük (medium) szerint hasonlítja össze; ehhez az összehasonlításhoz Greene „elsődleges közegei” szolgáltatják az alapot. Greene elsődleges közege részben vagy teljesen érzéki s a művész ezt közvetlenül munkálja meg. Az építészet közege a három dimenziós tömeg, a festészeté a két dimenziós felület, az irodalom elsődleges közegét a jelentés-viszonyokban elhelyezkedő *szavak* alkotják. Ehhez társul a másodlagos közeg, ez pedig nem más, mint az a téma-anyag, amelynek tolmácsolását a művészi kifejezés közvetve, az elsődleges közeg szervezésével végzi el. Az irodalom számára ezt az egyedül vagy kombinációkban használt szavak *jelentései* alkotják. „A szavaknak a témára vonatkozó jelentései informálnak bennünket bizonyos típusú tárgyakról, amelyek, összességükben, az irodalom potenciális téma-anyagát, másképp másodlagos közegét képezik. Ez a közeg sokkal kiterjedtebb és változatosabb, mint bármely más művészeté. . .”¹⁹

A művészeteknek a művészi eljárások, illetve technikák szerinti felosztása főként az interpretátorokat alkalmazó művészetekben, a zenében, színművészetben stb. nélkülözhetetlen. A gyakorlatban az élet más területein is megmutatkozik az ilyen megkülönböztetés: a jogi és más célú foglalkozási osztályozások, a művészek szervezetei sokat foglalkoznak ilyen kérdésekkel.

A művészet élvezője, fogyasztója szempontjából a legfontosabb a „termék természete” szerinti osztályozás; a termék pedig vagy az eljárással vagy a közeggel határozható meg. Tipizálható azonban a termék kifejezetten esztétikai szempontokból is, ezekhez tartozik a mimétikus — nem mimétikus fő-típusokra osztás (bemutató és sugalmazó, közvetlenül és áttételesen ható formák típusai stb.). De osztályozhatjuk a művészet termékét elemi komponensei (lélektani szempontból), és az elemek szervezettsége (téri, időbeli, okság stb.), valamint kompozíciós módja szerint is (hasznosság, ábrázoló, értelmező, dekoratív stb.). Az irodalom vonatkozásában kétségtelennek látszik az a vo-

¹⁷ I. m. 108.

¹⁸ T. MUNRO: Four hundred Arts and Types of Art. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1957. September.

¹⁹ I. m. 255.

nása, hogy minden más művészetnél több szuggesztív és expresszív eszközzel rendelkezik. (Comte szerint a költészet a legkomplexebb és legátfogóbb művészet — a másik véglet az építészet; csak hogy ezek a múlt századi megállapítások nem sokat törődnek az olyan kombinált művészetekkel, amilyen már akkor is volt az opera és az illusztrált könyv, vagy amilyen a mai film, televízió és magazin.) Végül: ezek a típusok — amint már Hegel hangsúlyozta — a stílusokkal is kapcsolatba hozhatók, s valamely stílus valamely művészettel kapcsolódva, a korszak jellegzetességét adhatja.

Könyve harmadik részében, ahol az egyes művészetek egyedi sajátosságait veszi sorra Munro, először is gondosan vizsgálja a definiálás követelményeit. A határok megállapítása nem lehet feladata a definíciónak, mondja, mert a művészetek valóságos életére a folytonos és többszörös egymásba való átmenet és érintkezés jellemző. Itt különösen kell ügyelni arra, hogy a definíció konnotatív oldala (az absztrakt definíció) megfeleljen denotációjának (a konkrét alkalmazásnak), másképp: az intenzionális tartalma megfeleljen extenzionális tartalmának; továbbá arra, hogy nem minden művészet genusa a „művészet”, mert az építészeté pl. a „tudomány”. Az egyes definíciókat ilyen elvek szellemében fogalmazza meg. Ezeket itt nem részletezem, csupán a „ma és holnap fontosabb” művészeit bemutató fejezetének a tételait sorolom el.²⁰ A tanulságos lista a következő:

1. Szobrászat
2. Festészet
3. Grafikai művészetek: rajz, tipográfia, kereskedelmi grafika
4. Építészet
5. Táj-építészet: kert- és parktervezés
6. Várostervezés: városépítészet, mélyépítészet
7. Ipari forma (közlekedés, bútor; használati tárgy, fegyver, könyv, ruházat, textil, műanyag, kerámia, belsőépítészet)
8. Zene
9. Irodalom
10. Tánc és balett
11. Dráma és színház
12. Mozgóképek: film, rajzfilm
13. Rádió és televízió
14. Színmozgatás: tűzijáték, fényreklám stb.

Az irodalomról szólva Munro megállapítja, hogy azok a definíciók, amelyek az irodalmat a költészettel azonosítják, napjainkban nem felelnek meg a valóságos helyzetnek: a próza szerepe mindenütt megnövekedett. Az irodalom definiálásának a nehézségei elsősorban közegeből, a mindenható szóból erednek; míg sok művészetet meghatároz maga a közege, az irodalmat a több célra használatos nyelv nem határozza meg. Azok a definíciók, amelyek az irodalmat termékként akarják megközelíteni, két dolgot hangsúlyoznak: részint a forma előre elhatározott szabályosságát (amely nem feltétlenül metrikai), részint az olvasó (vagy hallgató) szellemi-emocionális felemelkedését eredményező hatást. A nehézséget itt az okozza, hogy felemelkedést csupán a nagy költészet biztosít, a többi (más kritériumok szerint ide sorolandó, költészeti) termék nem. De ha alaposan meggondoljuk, azt is látnunk kell, hogy az irodalmi termékben foglalt, kulturálisan megalapozott jelentések (a sugalmazott eszmék, ké-

²⁰ I. m. 451.

pek, vágyak, emóciók) sokkal lényegesebbek, mint a formai kötöttségek. Vannak, akik ezek helyett a jegyek helyett a költészet szuggesztív erejét hangsúlyozzák (Dewey szerint pl. a költészet a leghipnotikusabb erejű művészet), mások is állítják, hogy az evokatív erő (mágikus erő), amely a szótári jelentés többleteként járul a szavakhoz, adja a költészet legfőbb megkülönböztető jegyét.

Nehézséget okoz a próza és a vers megkülönböztetése is. Egyesek szerint a prózát a köznyelv használata jellemzi (Webster), mások negatív definíciót adnak (próza mindaz az irodalom, ami nem költészet) stb. Dewey a próza jellegzetes vonásának azt tartja, hogy – ellentétben a sűrítő és tömörítő költészettel – halmoz, kiterjeszkedik, viszonylatokat épít ki.²¹ Mások a prózát egyrészt a verssel, másrészt a költészettel állítják szembe. Az eljárás, ill. technika különbségei az irodalom esetében egyébként sem megkülönböztető értékűek (sem a verselés, sem a drámai technika nem megkülönböztető jellegű, csupán az eljárás variánsa). A termék fő típusai leginkább a tudományos és más, pl. gyakorlati célú nyelvi terméktől való megkülönböztetésre alkalmasak. Végül a következő absztrakt definíciót adja: az irodalom „írott vagy kimondott szavak és jelentéseik kombinációjának és elrendezésének a művészete, amely kombináció és elrendezés által azok általában esztétikai hatást eredményeznek vagy legalább kívánnak eredményezni”. Ezt az extenzionális vizsgálattal egészíti ki, amelyben az irodalomnak az egyes nyelvek szerinti osztályozását (nyelvi, ill. nemzeti irodalmak), a termékforma szerinti osztályozását (költészet, vers és próza) és ezeknek az alosztályoknak a definícióit adja.²²

3.

Az összehasonlító művészettudomány igazi feladata az lehetne, hogy megalkotja a művészetek szintetikus történetét; ez azonban első pillantásra is olyan munkának tetszik, amelyet nem csak megalkotni, hanem végigolvasni is sziszifuszi teljesítmény lenne. Ha csak az imént idézett példákra gondolunk

²¹ J. DEWEY: *Art as Experience*. New-York, 1934. 241.

²² A definíció szövege:

„*Literature* . . . can be defined as the art of combining and arranging written or spoken words and their meanings in ways which commonly produce, or are intended to produce, an aesthetic effect. As to linguistic medium, it is divided into English literature, Latin literature, etc. As to form of product, it is divided into poetry, verse, and prose, which are overlapping categories. Poetic prose and non-poetic verse are intermediate between them.

Poetry is a kind of literature, usually composed in lines or verses, with some regularity (metrical or otherwise) in its arrangement of word-sounds, in addition to comparatively concentrated emotional suggestiveness through emotive images, and a tendency to psychic release in expressions of desire, emotion, and fantasy. It is often ambiguous, suggesting analogies through metaphor and symbol, and expressed in distinctive, appropriate types of language and sentence structure called poetic diction . . .” „*Prose* is literature composed in a form which resembles that of ordinary discourse in lacking metre, division into lines or verses, or obvious regularity of word-sounds. It is commonly written in continuous paragraphs. Its emotional suggestiveness, if any, tends to be diffuse and gradual rather than concentrated. It is often unimpassioned, matter-of-fact, and in accord with the practical and logical conventions of ordinary thought and speech; but is not necessarily so, and often goes to opposite extremes. It is highly flexible, and adapted to either fantasy or conscious realism and rationalism. Among the principal types of prose literature are the novel, short story, prose drama, essay, and treatise . . .” I. m. 492.

Munro listájából, nyomban belátjuk, hogy olyan szintétikus munka, amely éppúgy tartalmazza a japán tea-ceremónia, mint a tibeti rituális színjáték, éppúgy az azték szobrászat és az olasz filmművészet, miként az összes irodalmak történetét, legfeljebb enciklopédikusan rendszerezheti anyagát, de már ebből kiválogatni az egymással kapcsolatba kerülő jelenségeket s feltárni a köztük levő kapcsolatokat és hatások törvényszerűségeit és mozgásirányait, a lehetlennel határos — a teljesség igénye esetén. Még kevésbé elképzelhető, hogy ezt a hihetetlenül bonyolult és heterogén anyagghalmazt valaki is képes volna áttekinthető rendszerben ábrázolni.

Mégsem látszik teljesen haszontalannak az olyan kísérlet, amely a teljességet eleve elutasítva, csupán tipológiai csoportok alkalmazásával, s a konkrét történetiség részletproblémáit átlépve, pusztán a fejlődés fő tendenciáinak vázolására törekedve kísérelné meg legalább szemléletileg egységbe foglalni a művelődéstörténet, a folklór és a művészettörténetek által felhalmozott anyagot. Voltaképp megeselekedte ezt eddig is minden zárt filozófiai rendszer keretében létrejött esztétika. Ma legtöbbet emlegetett közös hibájuk ezeknek a zárt rendszereknek, hogy lezárt és korlátozott (többnyire európacentrikus) történeti anyaggal dolgoztak; az utolsó nagyhatású ilyen rendszer Hegelé volt, a mából nézve korlátai és lezártsága teljesen érthető. Ma egyesek szerint éppen azért nem lehetséges már esztétikai rendszert létrehozni, mert az általánosítás alapjául figyelembe veendő tényanyag hihetetlen méretűvé terebélyesedett.²³ Ugyanakkor ennek a tényanyagnak a ma kulturális életébe, az eleven szellemi életbe való bekerülése és szüntelen jelenléte kimondatlanul is az eligazítást, az áttekintést váró igényt fogalmazza meg. A régmúlt rekonstruált zenéje, távoli kulturák hangjai és az egykor keveseknek szolgáló muzsika ma elvileg mindenkihez eljut a rádió, a lemezek és a magnetofon útján; a képzőművészet legtávolabbi, időtlen mélységekből előkerült vagy csak nehezen hozzáférhető alkotásai lesznek mindenki kincsévé a reprodukciók, fotók és filmek (könyvek és képeslapok, valamint televízió) útján; az irodalom legritkább alkotásainak hozzáférhetősége is szüntelen növekedik a műfordítás egyre kiterjedtebb tevékenysége révén. Eligazodni viszont ebben a mindenkihez eljutó és végtelen zene-, kép- és szöveganyagban csak nagyon kevesen tudnak. Ez azért is sajnálatos, mert az eleven művészet is egyre gyakrabban fordul ehhez a kibővült és bővülő forráshoz stilisztikai és jelképi fordulatokért, de — a tájékozódás nehézségei miatt — a nagyközönséghez ezzel nem kerül közelebb, ellenkezőleg, gyakran még távolodik tőle.

4.

A művészet és általában a kultúra mai demokratizálódási folyamata különösen kényszerítő erejű kérdésekként ható helyzeteket teremtett a szocialista társadalmakban. Mégis azt kell megállapítanunk, hogy a szocialista irodalom- és művészettudomány érdeklődési köréből eddig lényegében kimaradtak ezek a problémakörök. A szovjet esztétika is más, általa fontosabbnak ítélt kérdések megválaszolására fordította legtöbb erejét, az összehasonlító művészettudomány esztétikai vonatkozású kérdéseit érdemben nem vetette fel. Csupán a legutóbbi időben olvashattunk ilyen stúdiumokat — elsősorban

²³ Vö. A. PLEBE: *Processo all'estetica*. Firenze, 1959. 210—13.

irodalomtudományi kiindulású esszétet — szovjet folyóiratokban.²⁴ Bár az újabb esztétikai monográfiák (Burov és Vanszlov munkái például) érintették ezeket a kérdéseket, lényeges előrehaladást ezeket illetően nem tapasztalhattunk náluk sem; az összefoglaló esztétikai kézikönyvek pedig többnyire az empirikus csoportosítások ismertetésével róják le idevágó feladataikat.²⁵

Van azonban a marxista esztétikának egy olyan műve, amely — bár csak a legáltalánosabb szinten, a filozófiai megközelítés elvont szférájában kifejtett, és ezért nem közvetlenül hasznosítható — értékes tanulságokat tartalmaz a művészetek egymáshoz való viszonyának tanulmányozására, ez pedig Lukács György esztétikája.²⁶

Lukács az esztétikai mimézis problémái között, a „műalkotások saját világa” elemzésében veti fel a rendszerezés, osztályozás elvi feltételeit. Mindezekelőtt az esztétikai szféra alapvető sajátosságaként jelöli meg diszkontinuitása és kontinuitása dialektikáját: az általánosságban vett művészet, illetőleg azon belül a műfaj kontinuitásában, folytonosságában helyezkedik el az egyes műalkotás, mint pontszerűség, diszkontinuitás, abban az értelemben — többek között —, hogy minden jelentős műben újjászületik a műfaj. Még inkább abban az értelemben, hogy „minden egyes műalkotás önmagát hordozza, normatív hatása számára egyetlen más műalkotás sem nyújthat segítséget, kiegészítést” — ezt nevezi más összefüggésben Lukács az esztétikai visszatükrözés pluralitásának. (I. m. I. 620). Az egyes műnek és a műfajnak, valamint az általánosságban vett művészetnek a viszonyát lényegében az inherencia jellemzi: a művek a műfajnak, a műfajok az általánosságban vett művészetnek nem alfajai vagy példányai, hanem ellenkezőleg, „az általánosságban vett művészet elválaszthatatlanul, szervesen összekapcsolódva tételeződik minden egyes műfaj különösségével, és éppen ezzel, akárcsak . . . minden egyes műalkotás tételezésével.” (I. m. I. 583.) Ez érvényes akkor is, ha a művek objektív természetéről van szó, de akkor is, ha az azokkal kapcsolatos alkotói vagy befogadói magatartásról van szó: az egyedi művet és a műfajt, sőt a művészetet is, amelyhez tartozik, szükségszerűen uno actu tételezik. (I. m. I. 592.)

A kontinuitás egyik alapvető tényezője (bár legigazibb megvalósulásával éppen a diszkontinuitásban, a műben találkozhatunk) a művészeti ág meghatározója: a konkrét egynemű közeg, (pl. a képzőművészetek tiszta láthatósága, a zene tiszta hallhatósága stb.) Fontos megállapítás az, hogy az egynemű közeg „nem az emberek tevékenységétől függetlenül létező objektív valóság, mint egy természeti vagy társadalmi tény vagy összefüggés, hanem tárgviasságoknak és kapcsolataiknak egy különös formálási elve, amelyet az emberek gyakorlata külön hozott létre”. (I. m. I. 593.) Bár az emberi élet és gyakorlat eleme konkrét természete (hallhatóság, láthatóság, nyelv, taglejtés) révén, mégis különválik, kiemelkedik a valóság folyamatából. A szubjektumhoz kapcsolódásából következik, hogy differenciálódása nem csak az ábrázolt tárgyi világ természetének következménye (mint a tudományoké), hanem az emberi magatartásmódoké is, amelyek lehetővé teszik a különböző megközelítési aspektusokat. Egyneműsége a valóság visszatükrözésének bizonyos beszükkítését jelenti, de ez csak eszköz arra, hogy az így létrehozott sajátos módon a művész a világ specifikus és ugyanakkor totális aspektusát rögzítse; az egynemű közeg

²⁴ Vö. Voproszű Lityeraturü, 1964. 3. sz.

²⁵ Pl. a magyarul is megjelent „A marxista — leninista esztétika alapjai.” c. kézikönyv. Bp. Kossuth, 1961.

²⁶ Az esztétikum sajátossága, I—II. Akadémiai K., Bp. 1965.

feltétele és lényegi célja az, hogy általa az adott világ mélyebben, átfogóbban és részletesebben megragadható legyen, mint a mindennapi életben (i. m. I. 595, 615.).

Az egynemű közeg irányító szerepe megnyilvánul a kompozícióban is, a típusalkotásban is (minden műalkotás intonációja a befogadás első pillanatától jelzi — a közeg minősége által — a várakozás és a beteljesedés pólusai közötti feszültség lehetséges mozgásterét, felidéz egy bizonyos légkört stb.). Még fontosabb azonban az, hogy éppen az egynemű közeg segítségével jön létre a művészetben az ember természetes környezetének, a térnek és az időnek az állandó jelenléte: bár minden egynemű közegnek egészen vagy túlnyomórészt vagy térbeli, vagy időbeli jellege van, ez az egyneműség nem zárja ki a másik megjelenítését és nem állítja mereven szembe a másikkal — a kvázi-idő és a kvázi-tér állítja elének ezt a „másik” kategóriát. A festői közeg térbeli-vizuális egyneműsége nem foglalja magában a térbeliség és időbeliség merev, metafizikus szembeállítását. Hiszen minden ábrázoló (tehát nem-dekoratív) művészetnek főkövetelménye, hogy egy „világot” alkosson, totális képmást nyújtson; ezt ugyan minőségi és mennyiségi kiválasztás útján cselekszi, de úgy, hogy az egynemű közegben rá kell lennie az ellentmondás megfelelő megszüntetésére: a láthatóságban úgy kell ábrázolnia a mozgást, hogy a „honnán” és a „hová” a pillanatnyiság szétrombolása (pl. a futurista technika) nélkül közvetlenül átélhetővé, felidézés módján érzékletessé váljék. (I. m. I. 655.)

Ennek lélektani mechanizmusát tárja fel a jelzőrendszerekkel kapcsolatos elemzés. A képzőművészetek és a zene egynemű közegében a 2. jelzőrendszerre való törekvésnek közvetlen szándéka nincsen meg, de képzeteket (bár szemléletes képzeteket) hoznak létre. A szavak művészetében más a helyzet, itt az egynemű közeg alapja a 2. jelzőrendszer; itt az történik, hogy az 1'. jelzőrendszer (a szemlélet és képzet átmeneti szakasza) pozitív, alkotó tényezőként áll szemben a gondolkodás és a beszéd 2. jelzőrendszerének absztraháló, dezantropomorfizáló tendenciáival szemben — épp az képviseli az élet gazdagságát, a tárgyak emberekkel való konkrét kapcsolatát. „A költői nyelv lényegét az a kettősség adja, hogy megszünteti a dezantropomorfizáló absztrakciót és ezzel egyidőben megőrzi az objektív valóság igazi visszatükröződésének képességét”. (I. m. II. 153.)

Lukács György gondolatai, ismétlem, elvont természetük, általános és általánosító jellegük miatt csakis megfelelő konkretizálás útján hasznosíthatók a marxista irodalom- és művészettudomány számára. Ennek a konkretizálásnak, amelynek szükségképp, együtt kell járnia az irodalomtudomány vagy a művészettudomány sajátos kérdésfeltevései és elemzései útján történő kiélezéssel, esetleg korrekcióval, még a kezdetén sem tartunk.²⁷

5.

Részint a mai élet gyakorlati feladatai, részint az esztétikai, illetve irodalomtudományi önfejlődés sajátos, benső igényei bíztatnak arra, hogy az összehasonlító művészettudomány mint határterület felől is kíséreljük meg a művészetek kölcsönös viszonyának s az ebből adódó lehetőségeknek vizsgálatát. A marxista esztétika alapvető szempontjai itt is termékenyeknek bizonyulnak, de

²⁷ Magyarul egyedül GYERTYÁN ERVIN érdekes gondolatokat tartalmazó népszerűsítő jellegű műve jelent meg ebből a témakörből: A műzsák testvérisége. (Összehasonlító esztétikai vázlat.) Gondolat, Bp. 1966.

fel kell használnunk más, a mai fejlődés által rendelkezésünkre bocsátott eljárásokat, szemléleti eszközöket is.

A marxista esztétika alapvető szempontja a történetiség. Ennek korlátai egy összehasonlító szintézisben nyilvánvalóak. Mégis, bizonyára volna értelme egy szintetikus áttekintésnek; ha nem is pótolhatja az enciklopédikus magyarázatot, jól kiegészíthetné, s talán betetőzhetné. Ehhez azonban olyan rendező elvre is szükség volna, amely a fejlődés és a differenciálódás-integrálódás folyamatának világos áttekintését lehetővé teszi. Ilyennek kínálkozik (többek között) a közlésmódok története.²⁸ A filozófia és a nyelvtudomány határán elhelyezkedő mai, viszonylag új tudomány, az általános szemantika nézőpontjából a művészetet közlésnek, kommunikációnak tekintjük, a műalkotást pedig üzenetnek fogjuk fel; mindegyik művészeti ág sajátos jelrendszerben formálja meg és helyezi bele a közlési folyamatba az üzeneteket. Ezeknek a jelrendszereknek a természete, sajátosságai és fejlődése adhatja azt (az egyik) sémát, amely a művészet ma ismert hatalmas anyagában eligazodni segít. (Ismétlem, csak az egyiket, mert ezt a szemantikai vagy kommunikáció-elméleti nézőpontot történetiség bemutatására feltétlenül ki kell egészíteni egy másikkal, amelyet és funkcionális nézőpontnak neveznek: a kommunikáció a művészetnek csak legáltalánosabb, s a többit is magába olvasztó funkciója: a sajátos funkciók egész sora van ennek alárendelve, illetve ebbe belefoglalva.)

Elgondolásunk kiindulópontját egy marxi gondolat szolgáltatja: „... csak az emberi lény tárgyilag kibontakozott gazdagsága által képeződik ki és részben csak ezzel jön létre a szubjektív *emberi* érzékiség gazdagsága, a zenei fül, a forma szépsége iránt fogékony szem, egyszóval emberi élvezetekre képes *érzékek*, olyan *érzékek*, amelyek emberi lényegi erőkként igazolódnak. . . . Az öt érzék *kiképeződése* az egész eddigi világtörténelemnek munkája.”²⁹ Két viszonylatot veszünk tehát tekintetbe: egyrészt az embernek a természettel való viszonyát (ez fogja adni a jelrendszerek természetes anyagát, azt az érzéki-anyagi közeget, amelyben és amelyből az ember létrehozta ezt a bizonyos jelrendszert), másrészt az embernek emberhez való, azaz társadalmi viszonyát (ez fogja adni a közlés-viszonyt, amely a jeleknek jelentéssel való ellátását szükségessé teszi s a jelentéseket meghatározza). A közeg mint közeg (anyag + érzék) és a benne létrehozott jelrendszer egyaránt az ember alkotása. Egy művészetnek a közegét és a jelrendszerét együttesen az illető művészet közlésmódjának nevezzük. A közlésmódok története adja a művészetek összehasonlító történetének szintetikus és csak elvileg teljes (azaz mindig teljessé tehető) vázát, sémáját, s mint ilyen egy összehasonlító művészettudomány lehetséges rendszerét.

Három nagy korszakot különböztethetünk meg: 1. Az *egységes* közlésmódok korszaka. Ez lényegében megfelel az ősközösség, a társadalom kialakulása korszakának. A közlésmódokat itt főként az jellemzi, hogy organikus, eredeti egységük a közvetlen cselekvésben jelentkezik s hogy lényegében a mágikus vagy prelogikus³⁰ társadalmi tudat megjelenési formájának tekinthe-

²⁸ Vö.: „... the concrete medium has its own history, frequently very different from that of any other medium.” R. WELLEK and A. WARREN: *Theory of Literature*. Penguin kiad. 1963. 129.

²⁹ K. MARX: *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Bp., 1962. 73.

³⁰ A prelogikus szót itt nem szakkifejezés értelemben használom, ahogyan Lévy-Brühl használta; pusztán olyan gondolkodást jelzek vele, amelyben a logika elemei, amelyek az emberré válás óta megvannak és az emberi gondolkodás alapvető formáit alkotják, még nem alkotnak tudatos rendszert.

tők. — 2. A *differenciált* közlésmódok korszaka. Ennek tulajdonképpen a munkamegosztás és az osztálytársadalmak (rabszolgaság és keleti despotizmus, feudalizmus és kapitalizmus) kora felel meg. A közlésmódokat itt az jellemzi elsősorban, hogy differenciálódásuk a közvetítés önálló formáinak (írásbeliség, önálló műtárgy stb.) kialakulása, majd hatóságuk kiszélesedése (könyvnyomtatás, reprodukálás) jegyében megy végbe; a művészet itt lényegében a logikus (formális logikai rendszer értelmében vett logikus) társadalmi tudat megjelenési formája. — 3. Végül a *szintetikus* közlésmódok korszaka, amely már a jövő tendenciájának tekinthető: alapja a közelmúlt ipari forradalma és a szocialista világ léte. A közlésmódokat itt az jellemzi, hogy egy új típusú magasrendű, tudatos egységre, a közvetlen cselekvés új formájára való törekvés jelentkezik, s ez az egység a dialektikus-logikai társadalmi tudatnak lehet majd a megjelenési formája.³¹

Ezeknek a korszakoknak a további részletezését itt nem vállalhatom. Az alábbiakban csak jelezni kívánom, hogy milyen fontosabb kérdésekkel szükséges foglalkozni.

[1.] Az első korszaknál az egység eredeti, organikus volta csak feltételezett. A hipotézis a művészet és a munka közös genezisére vonatkozóan azonban több egyszerű hipotézisnél. Követni természetesen csak az egység bomlását tudjuk. Fontos mozzanatnak látszik itt a természet, illetve a kollektíva felé irányuló tevékenység különválása. Ezt felfoghatjuk a tulajdonképpeni *termelés* és a (termelés szolgálatában álló) tulajdonképpeni *közlés* (mint a tudomány, vallás, jog, morál és egyfajta művészet komplexuma) elkülönülésének is, az anyagi és a szellemi javak termelésében jelentkező munkamegosztásnak (a varázsló megjelenése). Később két nagy csoportja lesz a közlésmódoknak: a művészeti alkotásoknak, illetve tevékenységeknek a csoportjai (ez a közlés, közegeinek első, eredeti differenciálódása); az egyik az *eszköz* formálása köré szerveződik (szerszám, fegyver, használati eszköz, lakóház készítése és díszítése — festéssel, felületmegmunkálással, illesztéssel, kivájással stb.); a másik (inkább tevékenység) az *emberi test* szerveinek nyomában rendeződik (beszéd, érintkezés, gesztus, tánc, ének stb.) Utóbbiban az ember a maga testi, fizikai valóságában, az előbbiben az emberen kívüli „idegen” külvilág szolgálatja a közlés közegét.

A közeg további differenciálódási folyamatában már megjelennek a majdani önálló művészetek csirái. Az eszközformálást ebben a szakaszban helyesebb már *tárgyformálás*nak nevezni; megjelenik a tárgyak három fő csoportja: az építmény (előbb üreg, majd a növényi és ásványi anyagból emelt épület — lakás, temetkezés és közösségi-vallási funkciójú épület), az eszköz (tömbformálással, üregvájással, felületmegmunkálással, pl. rovátkolás stb. — elhatárolással és illesztéssel — pl. nyél stb. — szilárdítással — pl. égetett agyag stb. — alakított különböző nyersanyagokból készült tárgyak: szerszámok, fegyverek, maszkok, ékszerek, edények, használati eszközök) és az ezeken alkalmazott festői díszítés (vonalkázás, színezés), amelynek elkülönülése az egyre jelentősebb helyet és méreteket elfoglaló festett síkfelületekben jelentkezik.³² A cselekvés művészei közül fokozatosan kiválik a tánc és az ének-költészet, amelyek mellett valószínűleg alárendelt szerepet játszik a hangszeres zene (ezt éppen a tárgyformálás fejlődése teszi lehetővé: megalkotja a zene-

³¹ Vö.: R. GARAUDY: Structuralisme et „Mort de l'Homme”. La Pensée, No. 135.

³² Vö.: L. MOHOLY-NAGY: Vision in Motion. Chicago, 1956. III. feje.

szerszámokat, amelyek sora minden bizonnyal az ütőhangszerek, dobfajták kezdetleges elődeivel nyílik meg).

Itt, és csakis itt, az egységes közlésmódok korszakában, illetve a differenciálódásnak ezen a legelső fokán lehet beszélni plasztikus vagy térbeli és cselekvésjellegű vagy időbeli megjelenésű művészetekről (hangsúlyozva, hogy csak az uralkodó jellemvonást emeli ki az elnevezés); ennek a felosztásnak az abszolútizálása azonban helytelen volna: csupán egy történeti stádium jellemzése lehet.

[2.] Az osztálytársadalmak korának kezdeti szakaszába az anyagi-érzéki szférák további differenciálódási folyamata vezet át. (Ez az egész korszak a művészetek történetének legjobban kidolgozott része: hatalmas mennyiségű tényanyag áll rendelkezésre, ennek gondos átvizsgálása árán lehet csak kidolgozni ennek a szakasznak a jellegzetességeit). Mindenesetre döntő és sokáig, a kezdeti szakaszon túl is jellemző jelenséget hoz létre az újfajta közlésmód, az írásbeliség megjelenése. Ez idézi elő a költészet és a próza elválását, s az utóbbi esetében az irodalom elszakadását a zenétől. (A zene rögzítésére is alkalmas írás a zene életében is változást hoz.) A festészet ekkor önállósul falak, felületek természetesen (élekkkel), majd mesterségesen (keretvonallal) határolt díszterményévé (templomi és más falfestmény, vázafestmény, illusztráció). A tárgyformálásban megjelenik az *önálló dísz tárgy* (az ékszer még nem volt az!), az önálló (határolt) dombormű és körplasztika és az önálló, dísztermény jellegű kultikus épület (templom stb.).

Az újabb, második szakaszt a jelrendszerek önállósulása jellemzi. Külső változást jelent a könyvnyomtatás és reprodukálás az irodalom közlésmódja történetében: az egyszerű helyett a többszörözött alakban megjelenő műalkotást hozza létre. A festészetben ebben a szakaszban alakul ki a keretbe helyezett, önállósult táblakép (Távol-Keleten tekercskép), szobrászatban a köztéri díszítésre szolgáló szobor, összhangban az építészet egyre nagyobb területre és szélesebb körre való alkalmazásával (kertépítés, városépítés stb.).³³ A színművészet az egykori költészet és tánc, mimikus játék integrálódásából jön létre, majd ismét differenciálódik prózai színházra, táncos (balett) és opera-színházra; itt a színpadforma változásai is érdekes tanulságokkal szolgálhatnak (amfiteátrum, a nyílt színpad, a doboz színház, stb.); a scenika, a díszletek és kosztümök változásai). A tárgyformálást is az jellemzi, ami az építészetet, hogy ti. egyre nagyobb lesz a hatóköre (ruha és butor) és hangsúlyozott a dísztermény jellege (a használhatatlan használati tárgyak — dísz tárgyak).

Ebben a szakaszban fontos továbbá a *népművészet* és a *hivatásos* (vagy írástudó, klerikus stb.), illetve *magas művészet* elszakadása: ezek a közös közlésmódon belül alkotnak sajátos jelrendszereket. De a stílusok, mint sajátos, viszonylag önállósult jelrendszerek váltakozása is ebben a szakaszban vizsgálendő.

További problémák: a primitív népek és a gyermekköltészet helye; a korszak elején kialakult és lényegében változatlanul megőrződött közlésmódok, illetve régi közlésmódok felélesztésének, valamint ezeknek és a változóknak a viszonyai; végül a hivatásos szórakoztató iparként jelentkező, művészinél deklarált produktumok kérdése.

[3.] A harmadik korszakhoz átvezető folyamatnak tekintem századunk művészetének jelenségeit. A legfeltűnőbb itt az újfajta, technikai művészetek

³³ Vö.: J. DAVIDOV: Munka és szabadság. Kossuth, 1965. 123—30.

által hozott új közlésmódok megjelenése (fénykép, film, rádió, televízió); ezeknek az új jelrendszereit a hagyományos művészetekre emlékeztető, de azokat a kor technikai vívmányai által nyújtott lehetőségekben megismétlődő, megújuló leszármazottainak is lehet tekinteni (a fénykép a festmény, a rádió az egykori közvetlen szóbeliség új, technikai formája stb.). Ezek újfajta népművészeteket is létrehozhatnak (fényképezés, a magnetofon lehetőségei stb.).³⁴

Az olyan integrálódási jelenségek, amelyeket a szépirodalomnak a tudományos irodalomhoz való újszerű közeledése, az építészetnek és a tárgyformáló művészeteknek (iparművészet, illetve ipari formatervezés), valamint festészetnek, szobrászatnak tervszerű, összehangolt *környezetformáló tevékenység*gé alakulása jelent, valami olyan szintézis felé mutatnak, amelyet Marx jóslatával jellemezhetünk: „Kommunista társadalomban nincsenek festők, hanem legfeljebb emberek, akik egyebek között festenek is.”³⁵

Ami az irodalmat illeti, azt kell mondani, hogy sajátos helye van a művészetek között, lényegében a verbális közeg miatt. Bizonyos ugyan, hogy az irodalom helye a művészetek fejlődésében nem állandó, változik mind szerepét, mind mértékét, mind hatékonyságát tekintve. Kétségtelennek látszik, hogy szerepe több korszakban is fontosabb a többi művészeténél; ennek fő oka abban van, hogy az emberréválás folyamatában döntő jellegű közlési mód, a tagolt beszéd a közege; s ez a közlésmód fontos szerepet játszik az emberiség eddig ismert történetében mind a mai napig; a jelrendszer megújulása (írás, nyomtatás) mindig új alkotói erőhöz is juttatta; a napjainkban végbement megújulása (rádió, film, magnetofon stb.: új szóbeliség) is új életteret jelent számára, amely azonban – ez ma már tényekkel bizonyítható – eddigi, hagyományos lehetőségeinek korlátozását is magával hozta. „Az írott nyelv elvesztette felsőbbrendűségét. Az ember századokon keresztül magáévá tette az írott nyelvet s elhanyagolta a beszélt nyelvet, amely most új minőség hirtokába jut; megsokszorozható, miképpen az írott nyelv volt megsokszorozható azelőtt.”³⁶

Ez természetesen csak egy lehetőség a sok közül az összehasonlító művészettudomány bonyolult összefüggéseinek rendezésére és áttekintésére.

³⁴ Vö.: Korunk szóbeli irodalmi. Kritika, 1967. 12.

³⁵ MARX—ENGELS: A német ideológia. (Id. a MARX—ENGELS: Művészetről, irodalomról. Szikra, 1950. 34.)

³⁶ V. CHLOVSKI: Carnet de notes. Oeuvres et Opinions, 1963. 3. sz.

LUKÁCS GYÖRGY

Az esztétikai szféra (mű, műfaj, általánosságban vett művészet) kontinuitása és diszkontinuitása

Amikor a művészetet mint az emberiség fejlődésének öntudatát határoztuk meg, akkor a kontinuitás, a folytonosság mozzanatát állítottuk középpontba. Egyrészt azért történt ez, mert az „általános emberi” statikus, idealista feltételezése csak így kerülhető el: nem egy (eszmeileg) apriori adott humanitás megvalósításáról van szó, és nem is egy ilyen „eszme” dialektikus kibontakoztatásáról, aholis, mint a hegeli rendszerben, a vég mint konkrét beteljesedés mindent magában foglal, ami elvont formában már kezdetben is megvolt. Annak a folytonosságnak, amire itt gondolunk, nincs ilyen teleológiai jellege. E kontinuitás — a szó szoros értelmében — tényszerűen megtett valódi fejlődés, a maga valódi hullámzásaival, valódi elágazásaival, nekilendüléseivel, visszaéléseivel stb. Másrészt számításba kell vennünk azt is, hogy itt elsősorban az emberi nem öntudatának folytonosságáról van szó, tehát ha nem is partikuláris-egyedi, de szubjektív nézőpontjáról annak, ami ténylegesen megtörtént. Előző elemzéseink remélhetőleg elég világosan mutatták meg, hogy az öntudat, a hegeli „belsővé tevő emlékezet” szubjektív mozzanata nem jelent szubjektívizmust, a valódi folyamattól való idealista módon elképzelt „függetlenséget”, és egy akármilyen szubjektum demiurgoszszerű, alkotó tevékenységét sem. Inkább ilyen öntudat elengedhetetlen feltétele, hogy a szubjektum a tudattól függetlenül létező valóságot helyesen tükrözze vissza, hogy elmerüljön e valóságban. A szubjektivitás tehát, mint láttuk, arra szorítkozik, hogy a visszatükröződés így létrejövő képét, az objektív valóságot az emberre (tevékenységére, viszonylataira stb.) vonatkoztatva reprodukálja. Az emberiség fejlődésének folytonossága minden ilyen tükröződés végső alapja, tehát minden egyes tükröképnek valamiképpen tartalmaznia kell, noha többnyire mindegyik magáért véve, közvetlenül egy adott pillanat konkrét hic et nuncját tételezi a tárgynak.

Ezzel adva van a kontinuitás és diszkontinuitás (pontszerűség) normális dialektikája. Minden valódi vagy geometriailag elvont vonalnál beleütközünk ebbe a megismerés számára szerfölött termékeny, feloldhatatlan ellentmondásba. Természetesen az emberiség objektív fejlődésének szemügyre vételekor is ez történik; a történelemtudomány feladata, hogy eme ellentmondás két pólusának konkrét megjelenési formáit feltárja, és törvényszerűségét ábrázolja, így hát nekünk itt ezzel nem kell foglalkoznunk. A mi esetünkben fellépő dialektika azonban túlhalad ezen. Ismételten utaltunk már az esztétikai létezésnek arra a sajátosságára, hogy eredeti formája csak az egyes művész legnagyobb fokú pontszerűsége (és ennek a befogadó egyedi szubjektuma által történő felvétele) lehet. Minden általánosító összefoglalás, pl. egy korszak művészete, műfaj stb. fogalmivá változtatja, tehát egy másik, számára új szférába helyezi ezt az eredeti és hamisítatlan jellegzetességet. Csak művünk második részében, az esztétikai magatartás tipológiájának tárgyalásakor bizonyíthatjuk be filozófiai pontossággal, hogy egy ilyen eljárás nem szükségszerűen vonja maga után az igazi esztétikum meghamisítását vagy eltorzítását, ámbar ez is gyakran előfordul. Annyit mindenesetre már most is elmondhatunk, hogy az ilyen

állítások annyi igazságot tartalmaznak, amennyit tárgyak esztétikai struktúrájából csorbítatlanul és torzítatlanul át tudnak fordítani a fogalom szférájába. Ez első hallásra magától értetődnek, sőt triviálisnak tűnik. Hiszen minden, egyes fogalom (ítélet, következtetés stb.) igazságtartalma elé hasonló követelményt kell állítani. De ahol az objektív valóságot tudományosan tükrözik vissza, ott a fogalmi formulázásnak általánosító módon túl lehet és túl kell mennie a tárgyiasság közvetlen szerkezetén; miközben a viszonylatokat, vonatkozásokat, törvényszerűségeket stb. helyesen fejezi ki, az egyedire vonatkozóan csak az a probléma merül fel, hogy vajon mindenkor hiba nélkül alárendelhető-e az általános összefüggésnek. Bonyolultabb feltételek mellett a társadalomtudományokban is ez a helyzet.

Egy eredeti esztétikai tényállás általánosításának azonban a mindenkor meglevő mű egységén csak úgy szabad túlmenni, hogy ez az egység, fogalmilag megszüntetve, a lehető legsértetlenebbül megőrződjék. Ez a követelmény sokkal többet foglal magában, mint az egyéb természet- és társadalomtudományok leíró-alaktani általánosításai. A különbség főokára felhívtuk már a figyelmet: az igazi műalkotás — és csak ez lehet egy termékeny történelmi vagy esztétikai általánosítás alapja — egyúttal kitágítja és elmélyíti azokat az esztétikai törvényeket, amelyeket betölt; szó sem lehet itt arról, hogy egyszerűen alárendeljük az egyedit az általánosnak, az „esetet” a törvénynek. Természetes minden egyes tudományos általánosítást jellemez, hogy a törvényről vissza lehet térni az egyedi esethez. Ennek tényleges megtétele azonban nagyon gyakran értelmetlen vagy fölösleges, mint például ha valaki a népességtudományi statisztikák tendenciáiból kiindulva azzal kezdene foglalkozni, hogy miért éppen Péter vette el Máriát. De például a reneszánsz-kori festészet történetének általánosított fogalmát úgy kell megalkotni, hogy ez konkrétabb tegye és elősegítse Raffael vagy Tizian (vagy tetszés szerinti képük) sajátosságának megismerését.

Az általánosításnak ezt a szerkezetét azért kellett jelezniünk, hogy a folytonosság és pontszerűség itt működő dialektikájának sajátos lényegét tisztázzuk. Amikor most ismét visszatérünk az eredeti esztétikumhoz, akkor egyrészt azt látjuk, hogy a pontszerű elv képviselője, a mű nem csupán a fejlődés többé-kevésbé elvont „pontját” jeleníti meg, hanem hogy ez a „pont” annak a döntő meghatározásokat magában foglaló „világnak” minőségileg sajátos, zárt rendszere, amelynek közvetlen-intenzív, konkrét-elmélyült átélése az esztétikai magatartás lényegét teszi ki. Másrészt a folytonosság elve a művekben és befogadásukban csak indirekt, többnyire szerföltött indirekt módon nyilvánul meg. Akár Homérosz, akár Defoe *Moll Flandersa* vagy Giorgione castelfranciói Madonnája vagy Van Gogh egyik tájképe stb. az esztétikai élmény tárgya, a hangsúly azon van, hogy maradéktalanul felvegyék és elsajátítsák azt, ami e konkrét műben — és csakis ebben — konkrétan kifejeződik, amit és ahogyan ez az objektív valóságból megismételhetetlen módon visszatükröz. Látszólag tehát teljesen eltűnt a közvetlen szerkezetből és a mű ennek megfelelő hatásából a folytonosság mozzanata. Ez azonban csak a maga közvetlenségében rögzített felszín látszata. Egy ilyen élmény pusztá ténye ugyanis semmiképpen sem valósulhat meg a „nostra causa agitur” mozzanata nélkül. És ebben — mind egy, hogy az alkotó vagy a befogadó tud-e róla — az emberi fejlődés folytonosságának mozzanata is tételezve van. E folytonosság intenzívebb és elpusztíthatatlanabb, mint a történelem szokásos folytonossága, de ugyanakkor rejtettebb is, nem olyan közvetlenül nyilvánvaló. Magában véve ugyanis az összefejlődéstől módszertanilag el lehet különíteni egy adott történelmi szakaszt, hogy egyedül önmagáért a vizsgálat tárgyává tegyék. Ez természetesen sokfajta tévedés forrásává válhat, de gyakran elkerülhetetlen, ha bizonyos részleteket egészen pontosan kell felrögzíteni. A valósággal kapcsolatos eredeti esztétikai vonatkozásban és felidézéssel közvetítésében azonban ez a történelmi folyamat kontinuitásához fűződő viszony objektíve — de persze nem feltétlenül tudatosan — mindig jelen van.

Tudatossá válásának — ha esztétikai akar maradni — a spontaneitás mozzanatát a „nostra causa agitur”-ban nem szabad átugornia; a folytonosság éppen e közvetlen el-sajátítás mélységéhez kapcsolódik. Felszínes benyomásra, amikor a mű térben, időben és társadalmilag távol eső anyaga exotikus jelleget szokott felvenni, létrejön esetleg egy tárgyilag nem helytelen helyzet-megállapítás; ez azonban magán- és nem számunkra-valóságában tartalmazza a folytonosságot, és e folytonosság magáértvalóságának eléréséről még kevésbé lehet szó. Itt különösen világosan mutatkozik meg a „valamiről való tudat” és a „valaminek az öntudata” közti ellentét, amelyet már többször hangsúlyoztunk; az exotikum esetében olyan valósággal állunk szemben, amelyhez minden érdeklődésünk és esetleges tudásunk ellenére — ahol még az áthidalhatatlan idegenség tudata is uralkodik — nincs bensőséges emberi kapcsolatunk, míg az öntudat — még ha a tárgyi tudás hiányzik is — épp egy ilyen bensőséges viszonyon alapul. Ez nem jelent azonosulást, hiszen az átélt tárgy és az átélő szubjektum tartalmi, szerkezeti stb. különbözősége az öntudatot előidéző vonatkozások egyik feltétele, de ennek ellenére vagy éppen ezért a humanitás központja a legmélyebben találva érzi magát mintegy olyasvalamitól, ami valahogyan a saját múltjához tartozik vagy aminek szubjektumával valamiképpen közeli rokonságban van. Tehát olyasmi is válhat bizonyos körülmények között az öntudat elemévé és megfordítva, ami pusztán egzotikusnak tűnik. Az ilyen átcsapás lehetősége mindenekelőtt a feldolgozás művészi szintjétől függ, de az objektív történelmi fejlődés, a kultúra ezzel összefüggő elterjedése és elmélyülése stb. itt természetesen szintén tekintélyes szerepet játszik. Az első leglényegesebb szempont ismét megmutatja, hogy milyen központi helyet foglal el az emberiség ügyének mozzanata az esztétikum lényegében.

Ezzel azonban még csak az esztétikai szférára jellemző kontinuitás és diszkontinuitás dialektikájának küszöbére jutottunk el. Mert ha el is tekintünk az imént vázolt alapvető konstellációtól, minden egyes műalkotás, éppen döntő esztétikai sajátosságát illetően annak a művészeti ágnak, annak a műfajnak a kontinuitásában helyezkedik el, amelyhez tartozik. Ha fentebb a törvényről és az esztétikumban végbemenő beteljesítésének sajátos módjáról beszéltünk, akkor ezt elsősorban ennek az összefüggésnek az értelmében kell felfognunk, mint pl. egy tragédiának a dramaturgia törvényeihez való viszonyát. Nem ismételtük elég gyakran, hogy egy műnek műfajával és törvényeivel kapcsolatos viszonya itt sem szorítkozhat soha arra, hogy az egyedi esetet egy lényeges általánosság alá rendelik, és hogy minden egyes olyan mű létrejöttével, amely ezt a nevet esztétikailag megérdemli, a reá érvényes törvények tartalma és formája legalábbis módosul, ha ugyan nem következik be döntő, forradalmi átváltozásuk, mint ez korszakalkotó műveknél szokott. Ehhez természetesen azt is hozzá kell fűzni, hogy a műfajok — legaláltalánosabb, alapvető elveik tekintetében — alá vannak ugyan vetve a történelem változásainak, de ebben a változásban megőrződnek, és az ilyen „forradalmakban” belsőleg mint műfajok gyarapodnak és elmélyülnek. (Lessing nagy elméleti érdeme, hogy ezt az antik drámával és Shakespeare-rel kapcsolatban fogalmilag kifejtette.)

A folytonosságnak és pontszerűségnek ez a dialektikája azonban — magasabb fokon — az esztétikum összterületén is hatékony. Az egyes műfajok egymáshoz képest sokkal önállóbbak, mint az egyes tudományok a valóság dezantropomorfizáló visszatükrözésében, sokkal zártabb, egymástól függetlenebb területeket alkotnak, mint ez ott lehetséges. Természetesen ezt az ellentétet sem szabad metafizikusan megmerevíteni és eltorzítani. Egyrészt ugyanis az egyes tudományok — viszonylagos — önállósága is vitathatatlan tény. Ezt elsősorban anyagi szubsztrátumuk — viszonylagos — önállósága határozza meg; az egyes tudományok differenciálódása tehát az objektív valóság differenciálódásán alapul. Ez azonban szükségszerűen viszonylagos csak. Ahogy a tárgyi különbözőségek az egyes tudományok módszertani eltérésnek alapjai, úgy alkotnak ismét a tudo-

mányok közötti sokrétű kölcsönhatások és kölcsönös vonatkozások újfajta kapcsolatokat. Végső soron azután a világ anyagi egysége szükségszerűen mindig újból létrehozza az egységes tudomány eszményét. Még ha ez nem is valósulhatott meg, az egységesítési tendencia, főként az egzakt természettudományokban, hatalmas lépéseket tett előre; olyan területeket, amelyek évszázadokon keresztül önállóaknak számítottak, sokkal közvetettebbek lettek az ismeretek szerzésére azáltal, hogy közvetlenül divergens jelenségeket egységes elvekre vezettek vissza. Ez nem zárja ki a kutatás területeinek — immár tudatosan viszonylagos — önállóságát, de az objektív valóság magánvaló anyagi egységéhez közeledve fokozódik minden értelmesebb, a dolgok lényegéből fakadó integráció. E tendencia tudományos helyességét éppen az a — részlegesen — ellentétes irány igazolja, amely felé a XIX. század sok társadalomtudománya megindult. Pl. a közgazdaságtan, a szociológia, a történelem stb. — társadalmilag meghatározott — „tisztá” szétválasztása rengeteg kárt okozott mindezeknek a tudományoknak. Összetartozásuk, amelyet szintén szubsztrátumnak egysége feltételez, a szigorúan specializált kutatást ugyan nem zárja ki, de e tudományok egyetlen lényeges problémája sem oldható meg kielégítően, ha nem vesszük szakadatlanul és részletekbe menően figyelembe a közös anyagból adódó összefüggéseket. A tudományok így létrejövő egységes rendszerében — ez a forma veszi fel az egységes tudomány eszméjét — csak ott mutatkoznak meg — szintén nem abszolút — ugrásszerű szétválások, ahol magukban az anyagi alapokban szintén ugrások mutathatók fel (szerves és szervetlen stb.), de ezek is viszonylagosak, és bővelkednek az átmenetekben. A rendszerező tagolás szintén a gondolatilag lemásolt magánvaló sajátosságából adódik. Csak zűrzavar támadt, amikor a XIX. század tudományelmélete a szubjektív idealizmus hatására a szubjektív érdeklődésből kiindulva akarta a módszertant felépíteni (különösen nyomatékosan törekedett erre Windelband és Rickert iskolája). A szubjektivisták megalapozásnak ezt az elutasítását nem cáfolja meg az sem, hogy létezik egy úgynevezett alkalmazott tudomány is, amelynek módszerei részben teleológiai módon vannak meghatározva. Hiszen pl. a műszaki tudományok gazdasági célkitűzései éppolyan objektívek, éppannyira egy reális szubsztrátumon nyugszanak, mint azok a (fizikai, kémiai stb.) ismeretek, amelyeket közben alkalmaznak vagy akár tovább is fejlesztenek.

Mindezt legalább futólag jeleznünk kellett, hogy világosan láthatóvá váljék: a művészetnek különböző művészeti ágakká, műfajokká stb. való „differenciálódása” minőségileg más, mint a megismerés valódi differenciálódása a különböző tudományokban. Ezek minden differenciálódás ellenére a megismerést illetően tárgyi egységet alkotnak, míg a művészet általánosságban véve összefoglalja ugyan azt, ami az egyes művészetekben közös, az egyes művészetek és az általában vett művészet közti összefüggés módja azonban, mint nemsokára látni fogjuk, minőségileg különbözik attól, ahogyan az egyes tudományok és az egységes ösztudomány összefügg. A „differenciálódás” szót azért tettük idézőjelbe, mert — mint már korábban kifejtettük — az idealista esztétikák káros előítélete az, hogy a művészetek rendszerét az „esztétikai eszmény”, „szépség” stb. „differenciálódásának” fogják fel. Valójában minden művészet, sőt minden műfaj magáért való világ, eredeti esztétikai elven alapul, amely egy másik művészet vagy műfaj egyetlen elvével sem azonos, sőt sok tekintetben minőségileg különbözik tőlük. Ezt a felismerést, amely maguknál a művészeknél gyakorlatilag és saját tapasztalataik elméleti megfogalmazásában már régen közismertté vált, a XIX. század második felében gyakorlta az esztétikai megismerés alapjává tették. Idéztük már Conrad Fiedler ide vonatkozó — nagyon elterjedt — nézetét, amely szerint nincs művészet, csak egyes művészeti ágak vannak; később ennek hatására az esztétika mellett létrejött az úgynevezett általános művészettudomány. Módszertani alapjait itt nem kell behatóan megbírálnunk. Csak annyit jegyzünk meg, hogy míg eközben az esztétikát a régi idealista módon fogták fel, és a művészettudományt metafizikusan elválasztották tőle, ennek, általá-

nos esztétikai elvek híján empirikus-pozitívista jelleget kellett kapnia, így hát az esztétika összterülete két módszerrel különmemű részre hullott szét.

Amikor az egyes művészeteknek, műfajoknak stb. ezt az önálló létezését megállapítjuk, akkor ehhez — hogy a folytonosság dialektikáját e téren tovább konkretizáljuk — még néhány megjegyzést kell fűznünk. Mindenekelőtt történelmileg megmutatkozik, hogy egyes művészetek olykor olyan folytonos, mondhatni logikai fejlődést mutatnak fel, amelyben a megoldások a korábbi problémákról nőnek ki, így hát az ember könnyen arra a téves következtetésre juthat, hogy belső, művészi problémáikban lássa mozgásuk hajtóerejét; erre csábíthatna pl. a XIV—XV. század firenzei vagy velencei festészete, a XIX. század francia vagy orosz regénye stb. Behatóbb vizsgálatnál azonban kitűnik, hogy ilyen jelenségek csak viszonylag rövid időre merülnek fel, és hogy — a világosság kedvéért tudatosan túlozva fejezzük ki magunkat — olykor egy művészi semmiből származnak, vagy egy ilyen semmibe torkoltnak. Ez egyrészt azt bizonyítja, hogy történelmileg itt is a kontinuitás és diszkontinuitás dialektikája működik, de másrészt magát ezt a dialektikát társadalmi-történelmi tényezők határozzák meg: e dialektika valódi alapelve a kontinuitás, az, hogy a társadalmi problémák szervesen nőnek ki egymásból, és az egyes műalkotások létrejöttére — mint társadalmi megbízás — folytonos hatást gyakorolnak. (Nem elemezhetjük itt azokat az eközben hatékony objektív jellegű ellentmondásokat, amelyek a társadalmi fejlődésből adódnak, és az erre reagáló személyiségek magatartásában megnyilvánuló, szintén hatékony szubjektív ellentmondásokat sem.) Ilyen esetekben persze a mégoly „logikusan”, a mégoly „történetfilozófiailag” kibontakozó művészeti ág vagy műfaj többnyire éppen a korszak uralkodó reprezentatív műfaja. Ennek alapja is objektív: a termelőerők fejlődésén alapuló összfejlődés és oka annak, hogy miért játszik az egyik korszakban az egyik művészeti ág vagy műfaj ilyen uralkodó szerepet, a másokban pedig egy másik. Ez a társadalmi-történelmi meghatározottság olyan erős, hogy még bizonyos műfajok (pl. műeposz) elhalásához, vagy újak (pl. regény) születéséhez is vezethet. A kontinuitás és diszkontinuitás dialektikájának tehát az esztétikai szféra e területén önálló arculata van, de csak az általános társadalmi-történelmi dialektika keretei között érvényesülnek.

Bármilyen fontos az az ezúttal is megállapított tény, hogy létrejöhetnek új és eltűnhetnek régóta meghonosodott műfajok, ha a művészet fejlődésmenetének egészét vesszük szemügyre, ez a komplexum új szemszögből mutatkozik meg. Kitűnik ugyanis, hogy a művészeti ágak rendkívül stabilak. Természetesen — mint már kimutattuk — nem létezik olyan egységes művészet egységes genezise, amely azután később differenciálódott volna, hanem a különböző művészetek és műfajok egymástól történelmileg függetlenül jönnek létre, ahogyan a konkrét társadalmi-történelmi szükségletek meghatározzák és életre hívják őket. De éppolyan vitathatalan tény, hogy ha már egyszer megszerveződtek, igen nagy szívósságról, maradandóságról tanúskodnak, és egyúttal arról is, hogy alapvető elveik rendkívül fejlődésképesek. Az irodalom, a képzőművészetek, a zene, a tánc és a színművészet alkotja időtlen idők óta azt a világot, amelyet a „művészet” szóval szoktunk összefoglalni. Sőt a művészeti ágakon belül a műfajok is elpusztíthatatlanul életképesek. A lírán, az epikán és a drámán kívül nem jött létre új irodalmi műfaj, a festészen, a szobrászaton és az építészen kívül nincs új képzőművészet stb. (Az egyetlen valóban új művészet a film.) Ez a megállapítás nem cáfolja meg azt a korábbi, amely szerint minden jelentős műben újjászületik a műfaj. Ellenkezőleg. Minket most éppen ez a tény érdekel, hogy a dráma mint műfaj az Aischylostól Csehovig, Brechtig és O'Neillig tartó szakadatlan változásban fenn tudta tartani magát. Épp itt válik kézzelfoghatóvá a kontinuitásnak és a diszkontinuitásnak az esztétikai szférában megnyilvánuló eleven dialektikája. Ha minden nagy történelmi fordulaton egy teljességgel új műfaj jönne létre, vagy ha az esztétikai forma olyan stabil volna, mint — az összes új felfedezés ellenére — az

euklidesi geometria, akkor nem állnánk egy minőségileg újfajta probléma előtt. E problémát úgy fogalmazhatnánk meg, hogy azok a valósággal kapcsolatos magatartásmódok, amelyek a művészeti ágak és műfajok sajátosságát meghatározzák, az elvek stabilitásának és a lényeges, valamint felszínes meghatározások végtelen fejleszthetőségének ezt a dialektikus egységét mutatják fel.

Itt kettős esztétikai probléma merült fel. Először is magának ennek a dialektikus egységnek a lényegét kellene megérteni és kielmezni, mégpedig ismét kettős, de éppen e kettősségében összetartozó szempontból. Egyrészt mint olyan szükségletekre való szükségszerű reagálást, amelyeket a társadalom fejlődése és az embereknek egymással és a természettel kapcsolatos viszonylatainak stb. e társadalmi fejlődés által meghatározott előrehaladása hozott létre. Másrészt — erről már beszéltünk — mint olyan specifikus esztétikai kategóriák kialakulását, amelyek mint e szükségletek kielégítésének optimális eszközei esztétikailag zárttá és önállóvá fejlesztik az egyes magatartásmódok sajátos esztétikai jellegét és a művészi gyakorlattá való átváltozásuk során létrejövő műveket is. E tények és összefüggések felkutatásában tudományunk még a kezdet kezdetén áll. Igaz, vannak már egyes olyan — olykor ragyogó — kezdeményezések, amelyek pontosan meg akarják ragadni az ilyen magatartásmódok műfaj-meghatározó jellegét. Itt mindenekelőtt Schillernek és Goethének az utóbbi által összefoglalt közös teljesítményére kell emlékeztetnünk, arra, hogy a rapszodoszok és a mimusok alakjában példásan vázolták fel azokat a magatartásokat, amelyek az epikai, illetve drámai „világok” művészi létrejötté szempontjából elengedhetetlenek.¹ Ide tartoznak a Marées-körnek (Fiedler, Hildebrand) a képzőművészetekre vonatkozó erőfeszítései, egy s más a zene elméletéből stb. De eltekintve attól a szűkkörűségtől, amelyet Fiedlernél bíráltunk és még bírálni fogunk, meg kell mondani azt is, hogy ilyen vizsgálódások többnyire pusztán a magatartásmódok — művészeti ágakkal kapcsolatos — esztétikai lényegével foglalkoznak, és hogy a társadalmi szükséglet rendszerint hiányzik vagy legfeljebb rendkívül elvont, színehagyott formában jelenik meg. Ez nem csoda. Hiszen először a marxizmus hozta a valóság valamilyen visszatükröződésének sajátos módját a társadalom fejlődésével összefüggésbe. Hegelnek, aki az érvényesség és a történelmiség hasonló összefüggéseit kereste, az elsőt az azonos szubjektum-objektum mítoszára kellett alapoznia, a másodikat pedig olyan általánosan kellett megragadnia, hogy követőinek — amennyiben ilyenek voltak — a szellemtörténet zsákutcájában kellett kikötniük. Ehhez járult, hogy Marx zseniális ösztönzéseinek továbbfolytatása során hosszú ideig olyan módszer uralkodott, amely megelégedett ideológiai jelenségek társadalmi (sőt „szociológiai”) levezetésével, anélkül, hogy ezt a genézist specifikus jellegének stb. tárgyi vizsgálatává bővítette volna. Csak Leninnél válik a dialektikus és történelmi materializmus szétválaszthatatlan együvé tartozása és együttműködése a marxista módszer egyik központi kérdésévé. Olyan okokból kifolyólag, amelyek taglalása túlon túl messzire vezetne témánktól, ez a Lenin-követelte egység ismét feledésbe merült, és azután túlon túl gyakran illesztettek szervesen a genézis vulgárisan „szociologikus” kifejtéséhez szubjektív-dogmatikus esztétikai ítéleteket.

Mindebből szükségszerűen következik, hogy az összefüggések itt szóban forgó komplexuma még csaknem teljesen feltáratlan. De csak ezen az úton oldható meg kielégítően az a probléma, amely az esztétika történetében mint a művészetek rendszere szokott felmerülni. Ez az esztétika egyik valódi, sőt központi problémája volt és marad, mivel az egyes művészetek csakugyan összefüggnek, gyakran kiegészítik egymást vagy kölcsönös vonatkozásba lépnek egymással stb., és mivel e megfelelések és kapcsolatok nem véletlenszerűek még abban az értelemben sem, ahogyan a merőben történelmi jelenségek olyan

¹ GOETHE Schillernek, 1797. XII. 23-án. Melléklet: Über epische und dramatische Dichtung.

elméleti rendszerrel szemben, mint amilyen az esztétika, többé-kevésbé véletlenszerű jelleget mutathatnak fel. Az összefüggés lényegét tekintve szisztematikus, csakhogy principium differentiationis-a nem az esztétikai „eszméből” (a szépségből) vezethető le, hanem azoknak a — végső fokon — társadalmi szükségleteknek a rendszeréből, amelyek az egyes művészetek létrejöttét és létezését determinálják. E rendszer persze nem egyszerűen az ember antropológiai lényegéből, hanem társadalmi-történelmi fejlődéséből származtatható. A művészeteknek ez a rendszere tehát történelmi-szisztematikus jellegű. A műfajok társadalmi-történelmi keletkezése és elmúlása ezért nincs ellentétben azzal, hogy ilyesféle rendszert alkotnak; annál is kevésbé, mivel sok esetben bebizonyítható, hogy a keletkező és az eltűnő műfajok — ismét a regényre és a műeposzra utalunk — a döntő elvi kérdésekben szorosan kapcsolódnak egymáshoz: ebben az esetben például mindkét meghatározandó magatartásmód könnyedén visszavezethető a goethei rapszodoszéra.

A második fontos kérdés, amely itt felmerül, az esztétikum egységének problémája. Ez az egység azoknak a közvetlenül oly rendkívül különféle szükségleteknek a világos és lényeges konvergenciáján alapul, amelyek nélkül művészet nem jöhetne létre és nem válhatna hatékonyá. A művészet genetikus, tartalmi és formai sajátosságának megvilágítása felé vezető út egyúttal szükségképpen tisztázza ennek az egységnek az elveit is. Itt mindenekelőtt két tartalmi kérdésről van szó: egyrészt minden egyénileg, valamint műfajilag differenciált művészi reakció ugyanarra a valóságra reagál, és ezt nemcsak általában vett realitásnak kell értelmeznünk, hanem olyasvalaminek, ami a társadalmi-történelmi fejlődés, időpont, hely, körülmények stb. rendkívül konkrét mozzanatát foglalja magában. Másrészt minden ilyen reagálást olyan emberek (és olyan emberekért) hajtják végre, akiket az éppen adott valóság formált, és akiknél a gondolkodás, az érzélem, az élmény stb. minőségei számtalan szállal kapcsolódnak ehhez a valósághoz, belőle származnak és belé torkollnak újra. Ezzel nem tagadjuk és nem is mossuk el a gyakran rendkívül éles különbségeket, sőt ellentéteket. Senki sem vonja kétségbe, hogy például egy gazdag vidéki arisztokrata másképpen élte át a nagy francia forradalmat, és másképp is gondolkodott róla, mint egy párizsi, külvárosi szankülot. Ezeknek az eseményeknek a visszatükröződése azonban mindkettőjüknél sokféle közös vonást is felmutat, amelyek — anélkül, hogy az osztályszerű és egyéni különbözőségeikben kárt tennének — onnan származnak, hogy egyazon társadalom dialektikus egysége és totalitása egyazon pillanatban pszichológiájukra óriási hatást gyakorol ebben az irányban. Ez a társadalmi és magánélet összes megnyilvánulásaira vonatkozik, tehát azokra a szükségletekre is, amelyek egy adott társadalomban, egy adott időpontban új művészi produkciót hívnak életre, amelyek az egyes művészeti ágak és műfajok jellegét, túlsúlyát, háttérbe szorítását stb. elősegítik vagy gátolják, amelyek időben és térben távol eső műalkotások, irányzatok stb. időszerűvé és hatékonyá-válásához szükséges mindenkori kiválasztást meghatározzák. E tételt nem cáfolja az a tény sem, hogy a különféle osztályok művészete egyazon társadalomban igen különféle jellegzetességeket mutat fel. Ugyanis a társadalom egysége, amely az ellentmondásos-egységes gazdasági alapon nyugszik, ebben az ellentmondásosságban is érvényre jut. Arról már nem is beszélünk, hogy az osztályokat nem lehet egymástól oly módon hermetikusan elzárni, hogy a különböző kölcsönhatások teljességgel megszűnjének. Már az éles harc pusztá ténye is közös területeket követel, közös „nyelvet”, hiszen egyetlen osztály sem nélkülözheti győzelmét, ahhoz, hogy más osztályt a maga hatalmának alávetessen, a befolyásolás ideológiai eszközét. Ez nemcsak az irodalomban, hanem az építő művészet vagy a zene hatásában is pontosan követhető.

Ezzel csak persze annyit mondtunk, hogy a különböző művészetek alapjaiban valami általánosságban vett közösség mutatkozik. És ha erre gondolunk, hogy mindegyik — természetesen különböző módon — ugyanazt az objektív valóságot tükrözi vissza,

mind olyan reakciók, amelyeket a valóság emberekre gyakorolt behatásai váltanak ki, továbbá, hogy a különböző művészetek ezeket a reagálásokat abból a célból rögzítik és alakítják, hogy (ugyanazokra) az emberekre — persze különböző fajtájú — felidéző hatásokat gyakoroljanak, akkor ez a közösségük mindenekelőtt egy természetes, de fölöttébb szűkös absztrakciónak tűnik. Az elvontság természetesen megszüntethetetlen tény. Ahhoz a gazdag, áttekinthetetlen, tartalmi-formai teljességhez képest, amely az esztétikum területén a konkrét műalkotásban nyilvánul meg, már a műfaj is, nem beszélve az általánosságban vett művészetéről, ösztövré általánosításnak látszik. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy az itt napfényre bukkanó általánosság nem egyszerűen közös vonások, tulajdonságok, összefüggések stb. fogalmi rögzítése, tehát nem jelenti azt, hogy közvetlenül kiléptünk vele az esztétikai szférából, hogy a logikai-tudományos absztrakció szférájába jussunk el. Vagyis az általánosításban nem egyszerűen az történt, hogy egy esztétikai tartalmat fogalmiba fordítottunk át — ez minden általánosításban bekövetkezik, és egyik sem lehet helyes, ha a jelenségek valóban közös vonásait stb. nem őrzi meg, hanem maga az általánosítás az esztétikumából indul ki, a mű szerkezete, valamint a vele kapcsolatos esztétikai magatartás immanensen tartalmazza; logikai-fogalmi formája nem több, mint védelem a dialektikátlan ellentmondásokkal szemben; igazságtartalma azonban merőben az esztétikumon alapul.

Ezt az első pillanatban paradoxnak látszó tényt előbb negatív módon világítjuk meg. Az akadémikus esztétika a leíró természettudomány mintájára dolgozta fel anyagát, arra szorítkozott, hogy a közös tulajdonságokat, mondhatnánk à la Linné, katalogizálja. Ennek következtében azonban az esztétika valamennyi döntő műfaji kérdését figyelmen kívül hagyták: jelentős művészi teljesítmények kívül rekednek az általuk megszabott kereteken, viszont az ismérvek katalógusában kimondott összes követelményeket alkotások töltik be. Pozitív módon ezt a tényt így közelíthetjük meg: minden olyan esztétikai szubjektivitás, amely — esztétikai értelemben — tudatosodik, tehát a pusztán benyomás, a merőben felidéző befolyás átélésének spontaneitása fölé emelkedik, az egyedi műalkotás felvételekor egyúttal azt is átéli, hogy ez egy meghatározott műfajhoz tartozik; nem csak az egyes képre nézve áll ez, hanem ennek konkretizált képszerűségére, festői lényegére, festészethez való tartozására is; az irodalomban, a zenében stb. ugyanez a helyzet. Azért neveztük ezt a tudatosságot esztétikainak, mert érzéki általánosításon és nem fogalmi elvonáson alapul; semmiképp sem jelent eltávolodást az adott egyedi mű élményétől (tehát a művet nem mint egy nem példányát szemléli). Csak annyiban haladja meg a spontán felidéző befolyás hatását, hogy a művészi megformálás felidéző ereje ebben megelegszik a művészi tartalomnak mint olyanak a megelevenítésével, míg az esztétikai tudatosságnál a megformálás esztétikai jellege, esztétikai hatékonysága a művészi felidézett élmény fontos mozzanatává válik. Ezért e tudatosság nem távolodik el az egyedi műtől, hanem ellenkezőleg, még jobban megközelíti, mint a merőben spontán élmény, objektív szerkezetét, a benne működő dialektikus dinamikát szervesen bevonja az esztétikai élménybe. Ennélfogva az esztétikai tudatosság magának a műnek a lényegében gyökeredzik. Éppoly erendően esztétikai, mint a spontán élmény, csak hogy egyúttal jobban megközelíti azt az objektív forma-tartalom-komplexumot, amelyet a mű ábrázol.

(Lukács György: Az esztétikum sajátossága, Budapest, 1965. I. köt. 571-583.)

Az élet elébe

(A művészetek szintézise — tegnap, ma és holnap)

A különböző művészetek nem idegenekként állnak egymással szemben, Hajdan a múzsák szerettek körtáncban összefonódni. E triviális gondolat mindjárt nem is annyira elcsépelte, ha emlékezetünkbe idézzük, hogy néhány évszázad leforgása alatt az egyes művészeti ágak természetes specifikumai, a közöttük fennálló természetes különbségek szinte áthághatatlan akadályokká merevültek. Igaz, a teoretikusok nem minden siker nélkül tárták fel a különböző művészetekben a közöset, mutattak rá az esztétikai felfogás, a gondolkodásmód általános törvényeire, de a gyakorlatban a művészetek között mind csekélyebb volt az érintkezés és végeredményben mindegyikük az autonómia felé törekedett.

Köztudott, hogy mindez a kapitalizmus korszakában ment végbe. A művészetek szinte lezárt elkülönítettsége, amely már-már a kaoszhoz, a kölcsönös értetlenséghez vezetett, valamint a XIX. századbeli fejlődésük végletes egyenetlensége (gondoljunk csak arra, hogy egyes művészetek, mint pl. az irodalom, kimagasló csúcsokat értek el, míg mások, például az építőművészet, teljes hanyatlásba süllyedtek), mindez a kor művészeti élete széthullásának, díszharmóniájának tünete. A művészeti tevékenységben nemcsak hogy jelen volt valamiféle belső egység, hanem, ami a legfontosabb, éppen az embermilliók mindennapi életével való egysége volt az, ami megbomlott, és pedig annak ellenére, hogy a XIX. század művészetében a társadalom élete addig soha nem látott teljességgel és élességgel tükröződött. A tragikus paradoxon abban áll, hogy a kor művészeti aktivitása — míg minden addigit felülmúló mértékben merített a kor életének mélységeiből — a közvetlen és egyetemes életjelenségek körén kívül esőnek bizonyult. Ez a tény kivétel nélkül minden igazi művész alapélményévé lett és szükségszerűen elvezetett a művészet belső válságához.

Amikor a szocialista művészet számára oly nagy aktualitással jelentkezik a feladat, hogy megvalósítsa a művészeti kultúra szintézisét és egységét, áthidalja az egyes művészeti ágak elkülönültségét, nem téveszthetjük szem elől, hogy e feladat a művészeti tevékenységnek az élettel való egységéből ered. Mégpedig közvetlen és egyszerű értelemben vett egységéből — azaz abból, hogy mennyire szervesen képes összenőni a köznapi „dolgokkal és időkkel”. Csak ebből a talajból sarjadhat ki a különböző művészeti ágak igazi „összebarátkozása”.

A művészetek története megmutatja, hogy a művészeti kultúra belső egysége mindig is annak „köznapiságával” függött össze. A történeti folyamat során voltak olyan periódusok, amelyekben szintetizálódott a művészeti élet — igaz, csak tökéletlen, fejletlen, kezdetleges formákban. Talán nem lesz haszontalan, ha még egyszer emlékeztetünk ezekre.

*

Elképzeléseink a távoli múlt művészetéről elkerülhetetlenül tökéletlenek és egyoldalúak. Nemcsak azért, mert annak alkotásai közül kevés maradt ránk épségben, hanem

főképp annak következtében, hogy visszaidézhetetlenül eltűnt az élet- és művészi jelenségeknek az az együttese, amelynek keretein belül nyilvánult meg a művészet, amely magában foglalta a művészet valódi értelmét. Ezt az együttest megkísérelhetjük rekonstruálni — a reális megközelítés oly valószínűségi fokával, mint amilyenel a paleontológus a kiásott csontmaradványokból rekonstruálja a teljes leletet, mint amilyenel a régész a fennmaradt romokból rekonstruálja az egész épületet. Igaz, ha ezt a tudományos módszer szigorúságával végezzük és megfosztjuk magunkat attól, hogy feltételezéseink szerint is dolgozzunk, akkor a kapott kép homályos lesz és száraz, érezzük, hogy az eredeti valahogy gazdagabb, érdekesebb volt. Ha pedig szabad teret engedünk a képzeteknek, nincs biztosítékunk, hogy az nem tér el a történelmi valóságtól, hiszen a mi fantáziánk a jelen, és nem a múlt életfeltételei között alakult ki.

Így vagy úgy, de föl kell idéznünk ezt az együttest, ha csak megközelítőleg is, a modernizálás veszélyével is — ez az egyetlen mód, hogy élettellenesen érzékeltessük a múlt művészetét, hogy elkerüljük azt az unalmat — bármennyire is kelletlenül tegyük e beismerést —, amit a múzeumok vitrinjei árasztanak, ahol üveg alatt porosodnak a kiállított korszok, ibrikék, gyöngyök, torzók, ócska szövetfoszlányok, mindenféle bizonytalan rendeltetésű cserépdarabok.

Természetesen őszinte gyönyörűséget okozhatnak még ezek a cserepek is — a kialudt élet tűzének szikrái, elnémult hangok ekhói — azoknak, akik értenek nyelvükön. De mit jelent ez: „érteni a nyelvükön”? Nem annyit-e, hogy töredékek alapján megrajzolni az egészet, az egyes holt maradványokból kiérezni az élő szervezetet, amelynek valaha azok részei voltak?

A kapitalizmust megelőző időkben nemcsak az úgynevezett alkalmazott művészetek — a házi, az iparművészet — szerepeltek az életforma teljességének természetes, funkcionális részeként, hanem minden művészet, köztük a szó művészet is. Azt is mondhatnók, hogy az összes művészetek bizonyos mértékben alkalmazott jellegűek voltak, hogy valódi természetük — a valóság ábrázolása és tükrözése valamely esztétikai eszmény fényében — éppen mindennapos szerepük betöltése során nyilvánult meg. S ezen nem változtat az sem, hogy a funkciók gyakran kultikusak, lényegileg illuzórikusak voltak. Az ó- és a középkor emberének szemében a valláskultusz élő dolog volt, a mindennapi lét egyik formája, amely összefonódott a többivel. A művészet pedig szolgálta mindezeket a formákat, anyagiakat és szellemieket egyaránt, nem ragaszkodott a tőlük való függetlenséghez.

Amikor a XIX. században a „tisza művészet” koncepciójának hívei felpanaszolták a korabeli művészeti irányzatok utilitarizmusát, szövetségesül idézték meg az antikvitás korának nagy árnyait, amely korban — szerintük — a művészet „tisza”, mindenről független volt. De nagyon is tévedtek. Az antikok a művészetet annyira utilitáriusnak nézték, hogy számukra a gyakorlati tevékenység többi fajtájától azt elválasztó határok bizonytalanoknak és meg nem állapítottak tűntek. Valamely művészeti alkotás társadalmi hasznosságának mértéke alkalmazási szerepének praktikumától és megbecsülésétől függött.

Az ó- és középkor művészeti kultúrájának történetét nem hiába oly nehéz elválasztani az anyagi kultúra, az ipar, a kézművesség, valamint a vallás, a filozófia és az írásbeliség történetétől. Sőt, e korszakok mindenfajta köznapi „realitásaitól” sem. Hiszen tulajdonképpen mi például *Danyil Zatocsnyik könyörgése*? Egyszerűen kérvény, mai nyelven szólva „beadvány”, amelyet egy panaszos ember intézett egy herceghez, hogy az keljen védelmére. De a *Könyörgés* az ó-orosz irodalom történetében mint műalkotás szerepel. És a többi ó-orosz emlék? Szentek legendái, intelmek, történelmi elbeszélések (krónikák, mondák) — mind meghatározott didaktikus feladatot szolgálva. S ilyenek az ikonok is, amelyek előtt imádkoztak; a korszok, amelyekből ittak; a függők, amelyeket

a fülükre akasztottak. Mindegyiküknek megvolt a maga rendeltetése. Ennek következtében a művészet nem az élet *mellett* létezett, mint elébe állított tükör, hanem azon *belül*, és erjesztette, katalizálta a legkülönbözőbb életfolyamatokat.

A középkori európai költészet műfajait a városok és feudumok struktúrája határozta meg; szemmel láthatólag semmilyen fontos esemény nem történelmet és költészet nélkül — sem a lovagoknál, sem a harmadik rend körében. Dalban fordultak szerelmükhez, dallal hívtak a csatába, és dallal kárhoztatták a háborút. Voltak munkadalok, „asztali” énekek, körtánc-, lakodalmi-, temetési- és bölcsődalok, költészete volt a mágiának és ráolvasásnak. Minden, ami az emberek életének során történt, megtalálta a maga költészeti öltözetét: az élettapasztalatok oly magától értetődően fejeződtek ki a művészetben, mint a gondolat a beszédben. S mi több, mindezeknek céljuk volt, egyszerű és világos: csatára lelkesíteni, vagy elsíratni az elhunytat, nyilvánosan kigúnyolni a kapzsi barátot, vagy meghódítani egy nő szívét, vagy pedig egyszerűen szép és tartós tárgyat csinálni, amely majd sokáig szolgál haszonnal: serleget, lámpást, padot, gyertyatartót.

A művészi módon kifejeződött élmények általános értelműek voltak (természetesen valamely meghatározott társadalmi környezetben) és mintegy „tipikusak”, ezért a művész és közönsége között nem támadt szakadék — s nemhogy szakadék, de még éles határvonal sem volt. Ebből ered a művészi alkotás terén uralkodó anonimitás: a költő vagy a szobrász sokak nevében sokakhoz szólott — mi jelentősége lett volna tehát névnek, személyiségének? Sokkal fontosabb a hős neve, akiről az elbeszélő beszél. A *Roland-ének* megőrizte a hű királyi vazallus: Roland, a harcos püspök: Turpin, sőt még Roland kardja: Durandal nevét is, de azoké, akik ezt a hősi poémát alkották, ismeretlen maradt. Nem tudjuk, kik faragták a római székesegyház száz meg száz szobrát, pedig közülük egyetlen is elegendő lenne ahhoz, hogy megörökítse egy, a mi időnkben élő művész nevét. Az alkotónak nem volt „szerzői joga”, de dalai köztulajdonná váltak, a köztulajdon pedig az övé is volt. S szájról szájra, költőről költőre, mesterről mesterre szállt, a régi tradíció erejétől megerősödve a megszámlálhatatlanul sok dal — szóban, zenében, kőben, a színes üvegek csodálatos ragyogásában.

*

Ha a művészet ily módon belenőtt az élet általános együttesébe, akkor a művészet különböző válfajai is együtttest alkottak. Hiszen ha a művészi tevékenység célul tűzi ki, hogy az élet követelményét szolgálja, akkor ez a követelmény a szintézis alapjává válik, annak közös talajává, ahol a művészi kifejezőmód legkülönbözőbb eszközei találkoznak és hatnak együttesen. És ha a művészi aktivitás formái nem különülnek el a gyakorlati tevékenységtől, hanem annak válfajaiként lépnek fel (ahogy például a képzőművészet a kézművesség ága), akkor ez a szélesebb, „komprehenzív” tevékenység már biztosítja is „összhangjukat”, „harmóniájukat”.

Most pedig idézzünk fel egy középkori előadást. Minden bizonnyal annak legfontosabb követelménye az volt, hogy az érzelmeket mindenki szeme láttára fejezzék ki, úgy, hogy az az emberek közösségének együttesen átélt élménye legyen. A középkori kultúra egyik kutatója így ír: „Joggal tehetjük fel, hogy a középkorban az érzelmek kifejezésének módja sokkal erőteljesebb, rikítóbb volt, mint napjainkban. A szenvedés és az öröm, a boldogság és a bánat közti átmenet amplitudója sokkalta szélesebb volt. Minden indulatuk a kifejezés közvetlenségének és harsányságának olyan fokát érte el, amilyent ma a gyerekek-nél figyelhetünk meg, amikor szomorúak vagy örülnek. Külső megjelenítésük alapján ítélve, indulataik ereje szélsőséges volt. Francia forrásokból tudjuk, hogy még a férfiak is gyakran zokogásban törtek ki.”¹ Elképzelhetjük, hogy a misztériumok, a vallásos szer-

¹ Wit Stwosz: *Le Retable de Cracovie*. (Varsó, 1953. 24.)

tartások, temetések és lakodalmak, a zajos nyilvános ünnepek, a tornák és versengések az érzelmeknek valóságos orgiái voltak, amelyek legforróbb izzásukat éppen tömeg-jelle-güknél fogva érték el, a tömegben mindig fellépő kölcsönhatások „ragálya” következté-
ben; az érzelmek elkapták az embereket, átragadtak, növekedtek, majd elfojthatatlanul újra kitörték.

Amikor mi régi versek és drámák nyomtatott szövegét olvassuk, akaratlanul is elvonatkoztatunk eme alkotások létezésének reális formáitól, és azokat olyan lélektani kulccsal igyekszünk feltárni, mint az újkor irodalmát. E szövegek olvasása csak szegényes és megközelítő fogalmat ad a régi „szépirodalomról”. Hiszen azt énekelték, zenével, táncokkal, akrobatikával kísérték, rögtönözték, elementáris erővel élték. A misztériumokat és mirákulumokat a templomtéren játszották, amelyre ráborult a hatalmas székes-egyház arnyéka, közvetlenül az utcán, résztvevők százaival és ezernyi néző előtt, indulas improvizálással, az egyre növekvő tömeg hangos kiáltozása közepette; ünnepnapokon pedig valóságos körmenetökké változtak, karneválokká, az ószövetségi Dávid királyé-
hoz hasonlatos táncmulatságokká. A kultikus dráma népi játékká változott, amelyben mindenki színész volt. Ismerjük a szentek fából faragott, kifestett képmásait, a száma-
ron lovagló Krisztus-szobrokat, ezeknek az ünnepeknek állandó tartozékait.

A zene, a költészet, a tánc, az építészet, az ábrázolás formái összekeveredtek és egyesültek, egyetlen általános érzés kifejezését szolgálták. Az érzelem ki akart törni szó-
ban, hangban és mozgásban, és a művészetek elementáris erővel kialakult egységének gerince lett.

De e szembetűnő „együtteség” természetesen a művészetek két nagy komplexu-
sának, az idő- és a térbeli, vagy inkább a cselekményes és tárgyias művészetek csoportjá-
nak határain belül jelentkezett. Az egyik önálló tömb a szó, a zene, a tánc és a színjáték
művészetéből állt, ide tartoztak a bűvész- és tornamutatványok is, továbbá a vásárok és
búcsúk egész tarka forgataga. A másik pedig felölelte az építőművészetet, a szobrászatot,
a festészetet és a kézművesség számtalan ágát. Az első komplexusban az uralkodó a
cselekményes bemutatás elve: mind e művészetek úgy valósultak meg, mint a sokrétű,
a közönség előtt színpadra vitt cselekmény különböző oldalai. Mindegyiküknek közös
jegye volt az előadás — a költészetnek is, hiszen azt másképp el sem tudták képzelni, csak
úgy, mint az *elhangzó* szó művészetét. Kapcsolata a dallal és a muzsikával elszakíthatat-
lan volt. Vers nem csendült fel lantok, dudák vagy más hangszerek kísérete nélkül; a
„költő” és a „dalnok” jelölést hosszú időn át rokonértelműekként használták, és a da-
gályos beszédben a „dalnok” ma is szinonimája a „költőnek”.

A második tömb művészei a *kézműves-munka* válfajai voltak, tárgyakat, dolgo-
kat alkottak: ezeket a tárgy-alkotó alap hozta létre és egyesítette. Az ún. ábrázoló, a
diszító és az alkalmazott művészetek közti különbség nem mutatkozott meg oly élesen,
mint ma — először is azért, mert mindannyian alkalmazott és nem „magas” jellegűek
voltak, másodszer, mert a műves „munka” momentuma mindig az előtérben volt, minde-
nek előtt tudatosodott. A művészetről szóló középkori traktátumok szinte kivétel nél-
kül a mesterség technológiájával foglalkoztak. Ez a megközelítés még a XVI. században
Vasarinál is uralkodó volt. A *Bevezetés a rajzolás három művészetéhez* c. művében Va-
sari szinte egyáltalán nem szól a művészetek ábrázoló karakteréről, csak nagyon általános
formában emlékezik meg a „szép stílusról”, viszont rendkívül részletesen tárgyalja a kő
megmunkálásának eszközeit, a bronzöntés technológiáját, a színek kikeverésének fogásait
és így tovább.

Azokban semmi okunk, hogy ezért lekicsinyeljük Vasarit, vagy pedig a korábbi
idők művészeit, tárgyukhoz való „formális” viszonyukért. Egyáltalán nem vetették meg
az „ábrázolást”, de a művészet és a kézművesség tökéletlen elkülönülése következtében
a kifejezés, ábrázolás feladata egyszerűen nem vált önálló kategóriává, nem lépett fel

sajátos művészi problémaként. Ha a művész, tegyük fel, meg akarta faragni a Madonnát a gyermekkel, akkor ez a közvetlen „tartalmi feladat” annyira magától értetődő volt számára, hogy minden erejét, képességét latba kellett vetnie, hogy a lehető legjobban tudja kivitelezni. De ez a „lehető legjobb mód” már tudatosabb vagy problémává nőtt, a művészség, a mesterségbeli tökéletesség problémájává, s ide tartozott a technológia egész területe. Az ábrázolásmód értelmezése mintegy akaratlanul született meg, a küzdelem folyamán, hogy a konok kőből gyengéd női arcmost formáljon.

E hasonlat illusztrálására felhozzuk az ifjú Vrubel egy nagyon érdekes megnyilatkozását; ez abból a periódusából való, amikor a művészt különösen foglalkoztatták a bizánci emlékek és áthatotta a régi esztétika szelleme. Vrubel ebben az időben a „Krisztus Gethsemane kertjében” című képen dolgozott. „Mit akar az én szeretett közönségem mindenek fölött látni? — írta nővéreinek. Krisztust. És kötelességem megadni nekik, minden erőmmel, ahogy csak tőlem telik. Innen való nyugalom, amely oly szükséges ahhoz, hogy minden erőmet Krisztust lehető legszebb illúziójának megalkotására — azaz a technikának szenteljem”.

Sz. Jareemics, egy Vrubel-monográfia szerzője, nagyon is elismerően méltatja ezt a megnyilatkozást. Ebben a „nagy művészet igazi eszméjét” látja. S valóban, ha egy XIII. századbéli művésztől származna, akkor igazán pontosan fejeznék ki a lényegét. De Vrubel a XIX. században élt. Ekkor már a tartalmi ábrázolás feladata nem lehetett valamiféle természetes, magától értetődő, általános dolog; ekkor az már minden művész személyes, lázas erőfeszítéseinek elengedhetetlenül szükséges tárgyává vált. Mielőtt erejét a XIX. század művésze arra összpontosítaná, hogy „megalkossa Krisztus lehető legszebb illúzióját”, tisztáznia kell önmagában, hogy tulajdonképpen mi is ez az illúzió. Milyen Krisztus? Tulajdonképpen mit is akar alakjában látni a közönség? És milyen közönség? És mit lát benne a művész? Mindez Vrubelnél homályos maradt, képe nem is sikerült. És már a legközelebbi levelében nagyon jelentős beismerést tesz: „Rajzolom, festem a Krisztust minden erőmmel, de . . . a krisztusi feltámadásban foglalt egész vallásos szertartásosság idegesít, idegen számomra.” Későbbi leveleiben már a „Démonról” ír. Ironikus módon Krisztus helyét egy démon foglalta el. Kiderült, hogy a „Krisztus” egyáltalán nem alkalmas arra, hogy művészi feladatot jelentsen. A művész akarva-akaratlanul éppen egy meghatározott feladat, a tartalmi ábrázolás megvalósítására törekedett.

Az „ábrázolásra való törekvés” és a „mesterségbeli tökély” az újkor művészetében két önálló, bár összefüggő problémakörre tagolódott. A régi művészet fogalmaiként ezek a legteljesebb egységben léteztek — a művészeti gyakorlat feloldotta különbségeiket. És csak ilyen feltételek mellett lehetett a szobrok vagy képek alkotását a kézművészség, a tárgyiasság, a technika kategóriáin belül felfogni, úgy, hogy emberi tartalmuk ne szenvedjen semmiféle veszteséget. A technika maga szellemtől áthatott aktus, az alkotó munka aktusa volt. A mi időnkben az „öncéllá” elkülönülő lélektelen maradt.

A kapitalizmus korában a természetétől leginkább „dologi”, „technikai” művészet annál kevésbé művészi, minél inkább átszellemiesült; a XIX. század architektúrája ténylegesen kilép a művészet határai közül. S ellenkezőleg, a prekapitalista időkben éppen az architektúra az, amely dominál a térbeli művészetek családjában, rájuk erőszakolja akaratát, meghatározza stílusukat. A gótikus dóm, e fenségesen átszellemiesült konstrukció révén uralkodik a grandiózus szerkezeti ideál. A székesegyház minden szobra egyszerre művészi ábrázolás és architektonikus vagy legalábbis építészeti jellegű elem. Ezért váltja ki minden valójában építészeti alkotórész — a csúcsív, az oszloposoport, a bástya — az organikus lét asszociációit. A forma összefolyik a dóm tulajdonképpeni rendeltetésével: a székesegyház valójában a világegyetem kicsiny mása, amit ember teremtett, alkotó emberi munkával. És maga a konstrukció is az univerzális modell közvetlen megalko-

tása, amely arra kényszeríti a halott követ, hogy a pompázó alakzatok sokaságában éledjen meg.

A székesegyháznak tömérdek „alkalmazott” rendeltetése volt. A középkori város lakosságának szilárd és sok szerepet betöltő élet-formáját szolgáltatta. Nemcsak istentiszteleteket tartottak benne, amelyek maguk is tulajdonképpen az építéset, a szobrászat, a falfestéset, a zene, a vers és a színház kölcsönhatásaiból álltak, hanem egyetemi és színházi előadások hangzottak el bennük, olykor itt ültek össze a törvényhozók, sőt még kereskedelmi alkuk lebonyolítására is használták. A dóm volt a társadalmi élet centruma, központja, amely önmaga számára művészi környezetet teremt. Az a hatalmas stílusáramlat, amelyet az építéset kisugárzott, nemcsak áthatotta a kézművesség minden termékét, hanem kiterjedt az élet területére is, beleértve a kertek ültetését, a ruhák szabását, a frizurák divatját. Nem is tudjuk kellőképpen átérezni, hogy a középkori városok művészeti életét mennyire áthatotta az egység. De az adott esetben ez csak egy a számos lehetséges példa közül. Ez az általános vonás többé-kevésbé nyilvánvalóan mindig sajátja volt a prekapitalista kornak, amikor a művészeti élet oldatából még nem kristályosodott ki szilárdra a művészet mint olyan, apróbb-nagyobb követelményeivel. De a *pro* mellett ott van a *contra* is. A múlt mindenféle idealizációja legalábbis naiv, és nem szabad idealizálnunk a rabszolgatartó és feudális kor művészetét sem. Ennek nagy eredményeivel, tömegjellegével, együttességével, szintetikuságával szemben állt a kor fonákja, a fejletlenség, nemcsak a magától értetődő társadalmi vetületben, hanem magának a művészetnek, a benne rejtőző potenciálnak terén is.

A művészi kifejezés lehetőségeit valamiféle élettelen vonás jellemezte. Nem gerjedtek benne még — hogy Hegel kifejezését használjuk — az „individualizmus villámai”: a művészi alkotás tömegkarakterének alapja a személytelenség volt. Még a „személytől személyhez”, a költőtől szíve hölgyéhez szóló szerelmes dalokban sincs meg a személyességnek az az árnyalata, az „egyedüli”, a „megismételhetetlen” érzelmnek az a kisugárzása, amely a későbbi líra remekeit ihlette. Úgy tűnik, hogy ez túlságosan is „általános szerelem”, nagyon is könnyen kínálkozott a „fine-amour” és a „folle-amour” általános kategóriáiban, az albák, a pasztorellók, a kanzók hagyományos műfajaiban való megjelenítésére.

A művészet a kollektív tapasztalat végeredményeként öltött testet, s benne mintegy feloldódott a világhoz való egyedi viszonylatok változatosága és analitikus élessége. Noha a kapitalizmus korát megelőző lírában az egyén aktív viszonya a társadalom egészéhez más volt, mint a későbbiekben, hiszen azt a társadalmi, rétegbeli, kaszthoz való hovatartozás váltotta ki és szabályozta — mégis, feltehetjük, az individuális tapasztalatok, az individuális jellegek és cselekedetek, s következőképp az individuális világnézetek már eléggé fejlettek voltak. Erről tanúskodtak a történelmi források — sokkal inkább, mint a művészetiek —, s ez nem paradox. Tudjuk, hogy milyen összetett, személyes és erőteljes *egyéniségek* jelentek meg a történelem küzdőterén, mind az ó-, mind a középkorban. A művészetben uralkodó irányzatok viszont elvonatkoztattak ezektől az egyedi bonyolultságoktól és árnyalatlanságoktól. A típus elnyelte a személyiséget, a szituációk sajátossága egy bizonyos tipológiai fabula-sémához, az élet ellentmondásos bonyolultsága pedig a jó és rossz leegyszerűsödött szembeállításához vezetett. Ekképpen kizáródott a váratlanság, az „előre-nemlátottság”, az önellentmondás momentuma, amely természetesen ezekben az időkben is az életnek alapvető elve volt, de művészeti principiummá csak a modern időkben sajátult. Néha egészen csodálatos, hogy a kollektív művészeti tudat milyen nagy mértékben került el mindenfajta elhajlást a tipológiától — még akkor is, ha történelmi eseményekről volt szó s az elbeszélő a róluk való információt tekintette feladatának. Így például a *Roland-ének* beszámol Nagy Károlynak, a frankok királyának spanyolországi hadjáratáról; Károly ellenfelei a Roncevaux-völgyi csatában valójában a

baszkok voltak, keresztények, akár a frankok. De az eposz muzulmánoknak tünteti fel őket. A jó és a rossz harcát mint az „igazhitűek” és a „hitetlenek” küzdelmét fogták fel. Mivel Károlyt nagy és vitéz királynak tartották, a jó hordozójának, tehát a hitetlenekkel kellett megharcolnia. Ha a tények ennek ellentmondanak, akkor jaj nekik. Magának Károlynak, a fehérhajú hősnek alakját a típus alakját gáncstalan egyhangúságáig absztrahálják, és az vajmi kevéssé emlékeztet arra az élő Károlyra, akit oly őszintén jellemzett kortársa, Eginhard. Nála Károly valóban élő figura: meghatóan lelkesedik a tudás iránt; eltökélten akar megtanulni írni-olvasni, de ez sehogysem sikerül neki; maga szeret dönteni perekben; egyszerűen öltözködik; kedveli a parádét; szószátyár a fecsegésig és így tovább. Ez az „életteljes vonásokat” őrző leírás egyáltalán nem lépett fel irodalmi igénynyel, de ma, korunk művészeti kritériumainak szempontjából, sokkal színesebbnek, a művészi feldolgozásra sokkalta alkalmasabbnak tűnik, mint az epikus elbeszélés egyoldalú és a végletekig heroizált Károly királya. De akkor a költészet szelleme szívesebben lakozott az egysíkú tömbökben.

A lényeg természetesen nem az, hogy magában az életben típusok és nem személyek voltak, vagy az élet eseményei tipologikus szerkezetek szerint történtek — éppen olyan „cikk-cakkban” alakultak, mint ma —, hanem az, hogy a művészi ábrázoló módszerek sajátosságai eltávolodtak az individuálistól és az „önellentmondástól”. Pontosabban, ezek igen gyakran megjelentek a művészetben, de az alapeltől való elszakadás formájában a lázadóan alkotó szellem törvénytelen gyermekeiként. Bennünket pedig, ismerkedésünkör a régi emlékekkel, különölegesen vonzanak ezek az eltérések az uralkodó metódustól.

Valerij Brjusov a művészetről szóló észrevételei között találjuk ezt a gondolatot: „Könnyen lehet, hogy Hellász, Róma, a középkor poétái előtt ugyanazok a témák merültek fel, mint amit a XIX. század költői dolgoztak fel; de korábbi időkben a költészet eszközei nem adtak lehetőséget, hogy a témákat szavakká formálják . . . Az antik költő is érezhette azt, amit Goethe *A vándor éji dalában* kifejezett, de hogyan adhatta volna vissza ezt a gondolatot, amikor a líra szinte egyetlen eszköze az olimposzi istenek alakjaiban való megszemélyesítés volt?”

Felvetődik a kérdés: miért nem álltak a költészet számára rendelkezésre más eszközök, ha voltak azoknak megfelelő élettémék? Brjusov túl egyszerűen válaszolja meg a kérdést: „A költészet története (többek között) a költői eszközök fokozatos tökéletesedésének története.” Ezt nem tekintjük magyarázatnak. A megoldás egy más probléma síkján keresendő — azon a problémán, hogy mit tartottak a művészet szerepéről az életben, és valójában milyen is volt az.

Ha azt a szó tágabb értelmében alkalmazott jellegűnek tekintették, akkor a tipologikus elvek eluralkodása érthetővé válik. S így egy megengedhető párhuzamot állíthatunk fel a modern alkalmazott művészetekkel, amelyek közé ma az építészetet, a bútort és kerámiaművészetet stb. vesszük. Nekünk valahogy magától értetődőnek tűnik, hogy az ilyen tárgyak művészi kifejező ereje egy bizonyos közös típus keretein belül valósul meg, s hogy itt az „individualizmusnak” meglehetősen merev határai vannak. Különös ötlet lenne például egy teljesen „egyéniesített” szerkezetű bútordarabot készíteni, például egy olyan széket, ami kifejezi alkotójának individuális világérzését.

Túlzás volna az alkalmazott művészet törvényszerűségeit a régi művészetek egész rendszerére, különösen a régi költészetre vonatkoztatni — de ezeknek ismert hatása kétségtelen. Az individuálisnak mint az általános követelmény határain kívül esőnek limitálása még a költészetben is természetesennek tűnik, a művészi korlátozások határozottan célszerű rendeltetése következtében.

„Megmutatni az életet”, „a valóságot művészi formában tükrözni”, vagy inkább „tudatosítani a valóságot” — ilyen célok nem léteztek, illetve nem léptek fel a művészet feladataként. Rendeltetésének funkcióját konkrétan értették. Minél mélyebbre merül-

lünk az évszázadok méhébe, minél primitívebb a társadalmi tagozottság, annál konkrétan fogták fel ezt a célt. Az ősi énekekben, a nemzetiségi társadalom eposzaiban a költői szó mintegy közvetlen eszközként jelenik meg. Ritmikus szó- melódiákkal könnyítették meg a munkát. Költői szóval bővültek, varázsoltak, babonáztak meg a zsákmányt, engeszteltek meg a természetet. A *Kalevala* hőse a dal erejével kényszeríti az erőd kapuját, hogy kitáruljon. Ily nagy volt a művészet közvetlen hatásának hite. Az antikvitás és a középkor fejlett társadalmaiban az illúziók erejüket veszítik és eltűnnek, de a közvetlen hatás elve megmarad. A költészetben kifejezni egy érzést, és hasonló reakciót kiváltani — ez csak akkor válhatott feladattá, ha az amóció felébresztése valamely cél érdekében valójában szükséges volt. Kereszteshadjáratokra készülődtek — mindenütt dalok hangoztak, amelyek felszólítottak a „Szentföld” megmentésére, létrejött a lelkesítő „chanson de croisade-oknak” szinte önálló műfaja — s ezek arra voltak hivatottak, hogy cselekvésre mozgósítsák az emberek lelkét, éppúgy, ahogy Vejnemöjnen dalával megnyitotta az erőd kapuit.

De ez az egyértelmű feladat a kifejezett érzés egyértelműségét és közönségét kívánta meg: e dalok sajátos „varázslattá” váltak, amelyekben a túlzottan „egyéniestett” árnyalatok nem odavalónak, egyszerűen feleslegesnek tűntek.

Ily módon az élet követelményeivel való közvetlen kapcsolat, amely a művészet tömeg- és mindenütt jelen való karakterének előfeltétele, biztosítéka volt, ugyanakkor annak meghatározott akadályává is vált azzal, hogy korlátozta a kutató művészi analízis lehetőségeit.

Ehhez még csak annyit, hogy a művészi tartalom társadalmi „feladottsága” és egyöntetősége egyáltalán nem biztosította annak elementáris voltát. Az ó- és középkor alkotásai tartalmilag korántsem elementárisak, nem is szólva arról, hogy a forma, „technológia” szempontjából gyakran rendkívül keresettek. Ha a görögség, Róma, a középkori Európa költőinél nem találunk olyat, ami Goethe *A vándor éji dalára* emlékeztetne, ez nem azért van, mert a versben kifejezett élmény számukra túlságosan kifinomult volt, hanem inkább azért, mert nem volt eléggé általános, és az irodalmi tradíció nem alkotott számára tipológikus formát. Ugyanakkor a középkori Keleten, például Japánban, temérdek ilyen jellegű vers volt. Hasonlítsuk csak össze Goethe versét ezzel a „tankával” egy középkori japán antológiából.

*Eljártam a szenvedésbe e rossz világon
Csak bánat és sóhaj van e muló világon.
Megyek a hegyzoroson . . .
Hadd múltjék el már ez az élet,
Ahogy elolvad a hó a bús iharfák levelén.*

A Goethe és Lermontov előtt néhány évszázaddal előbb élt ismeretlen költő verse érzelem tekintetében nem tűnik kevésbé elégikusnak, kifejezésben pedig kevésbé kifinomultnak Goethénél, s valószínűleg ez így is van. Azt is kimutathatjuk, hogy ez a vers éppen annyira „személyes”, éppen úgy individuális hangulatot, kedélyállapotot fejez ki. De ez már tévedés lenne; tíz meg tíz, száz meg száz középkori japán költő írt versükhöz rendkívülien hasonlító keces miniatűröket, ugyanannak a témának, ugyanannak a hangulatnak, ugyanannak az asszociációnak változatait, egy és ugyanazon kano-nizált versformában, a szigorúan harmincegy szótagból álló „tankában”. Ezek pedig nem annyira személyesek voltak, mint általánosak, tradicionálisak, előírottak. Vagy pedig a személyes szükségszerűen hagyományos formákban és képekben nyert alakot, azokkal nivellálódott. Japánban — eltérően a középkori Nyugattól — a szemlélődést, a természet lírai átélését, a művészi gondolat kifinomult hasonlatiságát a történelmi fejlődés sajátos feltételeinek összességé táplálta, erősítették a buddhizmus, a neokon-

fucianizmus és a sintoizmus vallásos és filozófiai rendszerei. S ebben az egységes mederben, a szilárd tradíciók körében fejlődött ki a költészet. A hagyományok ugyan egészen mások voltak, mint Nyugaton, de hatalmuk, állandóságuk, a művészi individualizmuson való feltétlen uralmuk ugyanolyan. És éppúgy, mint Nyugaton, a művészi alkotás természetes elemként épült bele a mindennapi életbe. A japán „tankák” és „hokkuk” tulajdonképpen rögtönzések voltak, konkrét „eseményhez” kapcsolódók, amelyeket nem is mindig vetettek papírra. Mindenki költött ilyeneket, férfiak és nők egyaránt; az alapfokú műveltség követelménye volt. A verselés gyakorlatának ilyen általános elterjedése csak a költői gondolat, a végtelenül variálódó megmerevedett szimbólumok és állandósult asszociációk köztudott és általánosan elfogadott kánonjai, fordulatai következtében vált lehetővé. A hegyesűcs — mint az emelkedett nyugalom szimbóluma; az iharfés remegő vérvörös levelei — mint az elmúlásé; a könnytől nedves ruhaujj — mint a búcsúzás jelképe, ezek minden keresettségük ellenére a japán poézis tipologikus sémái.

Amikor „az individualitás villáma” becsap és mélyen behatol a művészetbe (Nyugaton ez a reneszánsz korában történik), amikor az objektum és a szubjektum megismételhetetlensége már a művészi alkotás törvényévé szilárdul, és már nem kivétel a szabály alól — ez egybeesik a művészet kiszabadulásával annak alárendelt szerepéből, de ugyanakkor a művészet és az élet együttesén, valamint a művészetek fajtáinak együttesén belüli disszimilációval is.

Az előbbi nem közvetlen oka az utóbbinak, és fordítva: az utóbbi sem az előzőnek; mindkettőnek mélyebb társadalmi gyökerei vannak. De párhuzamuk fennáll. Világos, hogy ugyanazon folyamatnak kölcsönös kapcsolatban álló oldalai. A művészi tudat analitikus, individuális lehetőségeinek fejlődése a mindennapisághoz fűződő, meghitt, közeli kapcsolatok meggyengülésével társult.

Ez nem jelenti azt, hogy a művészet máris kevésbé fontos szerepet kezdett játszani a társadalom életében és hatásfoka máris csökkent. Lehetséges, hogy éppen ellenkezőleg történik. A disszimiláció során nagy tömegű energia szabadul föl; az olasz Risorgimento művészetének „önrendelkezésekor” a művészi energiáknak éppen ilyen robbanása ment végbe. Az önálló és sajátos jelentőségében megszilárduló művészi tevékenység új erőket merített, új dicsfényre tett szert. Oly aktív lett, mint még soha, reá szállott az univerzális tudatosítás küldetése. A művésznek kijáró társadalmi megbecsülés pedig nagyobb lett, amikor alázatos kézművesből isteni „alkotóvá” nőtte ki magát, munkásságában testet adva személyiségének.

Ugyanakkor nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a reneszánsz kultúrája átmeneti volt, és éppen ebben az átmeneti jellegben rejlik nagyságának titka. Felszakította az egyéni alkotás zsilipeit, kiszélesítette a művészet analitikusan aktív lehetőségeit, de ugyanakkor még nem szakította szét a művészi élet szintetikusságát, megőrizte a kézművességgel való kapcsolatot, a kollektív érzékelés és alkotás képességét. „Annak a kornak hőseit még nem hajtotta jármába a munkamegosztás, melynek korlátozó, egyoldalúvá tevő hatását annyiszor érezzük utódaikon.”²

„Már” és „még” — e két rövid határozószócska rendkívül fontos a reneszánsz kultúra jellemzésekor: ugyanis az *már* megszabadult a középkori korlátozottságtól, de *még* nem kötötték gúzsba a burzsoá korlátok. Ez a történelmileg rövid, átmeneti állapot a kultúra tartós és maradandó értékeit hívta életre.

Megőrizve a kultizmussal, a kézművességgel, magával a léttel való szoros kapcsolatokat, s közéjük sajátítva az új, fő összekötő szálát: a tudomány-tudatot, a reneszánsz művészete e komplexumon belül sokkal inkább az, amit „kiszolgál”, semmint ami „szolgál”, sokkal inkább fölé-, mint alárendelt. Eltölti önnön hatalmának érzete. Már

² MARX—ENGELS: Művészetről, irodalomról. Budapest, 1950. 69.

nem ő „szolgálja” az egyházat, hanem az egyház „szolgálja” a művészetet azzal, hogy fennkölt témákkal látja el, templomfalakat „szolgáltat” a nagyszerű freskók és fülkéket a nagyszerű szobrok számára. Sokatmondó a történet a római pápáról, aki hasravesztette magát, hogy fölemelje Michelangelo elejtett ecsetjét. A reneszánszban sajátos művészet-központúság uralkodott.

A művészetek szintetikus rendszerén belül szemmel láthatóan megcserélődnek a hangsúlyok. A térbeli művészetekben a festészet elhódítja az uralmat az építészettől — s ez jellemző tény. Annak tünete, hogy a „legtárgyasabb”, a köznapi valósághoz legszorosabban kapcsolódó művészetek átengedik az elsőbbséget a „tűkröző” művészeteknek, amelyek az egzisztencia szempontjából kevésbé funkcionálisak, de inkább alkalmasak a tudatosításra és a kutatásra. A reneszánsz festészet hatalmasat fejlődik, míg az építészet előrehaladása csak viszonylagos. A régebbi időkben a festészet és a szobrászat háttérbe szorult az építészet mögött, alárendelődött annak, most pedig mintha az architektúra kezdené imitálni a festészetet és a szobrászatot. Többet törődik a külső „megjelenésével”, a szép homlokzattal, mint a tektonikus lényeggel; az antik oszlopsor elemei, amelyek hajdan az épülettartó szerkezet gyakorlati feladatot betöltő részei voltak, a reneszánsz, építészek számára egyre inkább a homlokzat díszes megformázását kezdik szolgálni. Megjelenik az, amit A. Burov építőművész „nem megépített, hanem falon ábrázolt” architektúrának nevezett.

S végül jelentős evolúción megy keresztül a szó művészete is. Az egyéni érzés disztingválódása, az egyedi szerzőség pátosza következtében először az irodalom arisztokratizálódik, elsősorban a kiválasztott „műértők” körének kiváltsága lesz. A hagyományosan lírikus és elbeszélő műfajok fennmaradnak, de elvesztik „téri”, általános jellegüket, és bennük egyre inkább meghonosodik a keresettség. Csak a reneszánsz kései korszakaiban következik be a döntő fordulat: az irodalmi alkotás hatalmas méretű felfejlődése, a regény és a világi dráma új formáiban — Rabelais-nál, Shakespeare-nél, Cervantesnél. Szembetűnő, hogy éppen a szó művészete az, ami a többivel összehasonlítva leginkább kínálgazdag az élet átható, vizsgálódó és rugalmas művészi *megragadására*, annak dinamikájában. És azóta is ennek bizonyult mindmáig. Már nem improvizáció, nem rögtönzés, nem mese, nem dal, nem közvetlen érzelemkitörés, hanem: *literatúra*. Jellemző, hogy az új idők irodalma eleinte még nem szakad el a többi művészettel való színtézistől, és elsősorban színházi dráma formájában fejlődik — csak azért, hogy későbbi periódusaiban végleg átadja az elsőség pálmáját a tulajdonképpeni irodalomnak, azaz a regénynek és a novellának.

Abban az impozáns szintetikus egészben, mint amilyen a reneszánsz kulturális építményének arculata, azonban alig észrevehető rések jelennek meg. Ezek a következő századok folyamán gyors ütemben szélesednek. A reneszánsz korában a művészet már nem szolgál, hanem cár és istenség. De azután kezd beigazolódni rajta az orosz közmondás: „Az isten magasan van, a cár pedig távol.”

A művészet az artisztikus megismerés és elemzés újonnan tudatosult, immár önálló feladataival az alkalmazott funkciók határain belül ered, majd lassacskán elhagyja az emberek köznapiságának szféráját, elkülönül attól, noha ugyanakkor ugyanez a köznapiság a művészet számára egyre inkább a kívülről való alapos figyelem és tanulmányozás tárgyává válik. Igaz, az emberek igénye a „mindennapos” művészet, hétköznapjaik művészi megtettesítése, érzéseik aktív művészi kifejezése iránt sem tűnik el, hiszen nem is tűnhet el. De a művészetnek most már meg kell elégednie szurrogátumokkal, mivel a kapitalista munkamegosztás rendszere a mindennapi élet elsekélyesedéséhez, s következésképp alkotásainak elszegényesedéséhez vezet. A köznapiság már nem olyan, hogy önmaga életre tudja hívni a művészet értékeit, a hivatásos „nagy”, „magasrendű” művészet pedig az előbbi szempontjából valamiféleképp távoli és mellékes marad —

mégpedig azért, mert az ember, aki nem szenteli magát közvetlenül a művészetnek, abban most már csak passzív felhasználásra találhat. A köznapiság pedig szinonimája lesz az unalomnak, egyenértékű a hétköznapisággal, a hétköznapi étellel, amelyben a munka mechanikusan egyoldalú és a képzelettől elidegenedett, amelyben a táplálkozás, a lakás, a ruházkodás, az érintkezés a közlekedés igényei teljes prózai meztelenségükben jelentkeznek, amelyben az embernek néma és süket, lélektelen tárgyakkal van dolga. Ezeket nem szellemiesítheti át, mert a munka nem fejleszti, hanem eltompítja alkotói képességeit. És életének szellemi szegénységét úgy gazdagíthatja csak, ha a művészethez fordul (olyan művészethez, amelyet másfajta ember, az övétől idegen környezet embere hozott létre) — azaz szemlélődik és gondolkodik, olvas, zenét hallgat. De a szépség e forrásaihoz el kell menni, el kell zárándokolni; és mikor a zárándok eljut oda és megáll passzív, hallgatag elmélyedéssel, már vissza is fordulhat saját prózai és lélektelen világába, s ez a kontraszthatás következtében immár még sivárabb, még komorabb számára.

A dolgozó osztályok tagjai aligha vihetik véghez e tettet, de a vagyonos uralkodó osztályok sem kevésbé távolodtak el az alkotástól, mint a nincstelenek: hiszen életük lényege a profit, a hajsza a pénz után. S ez még inkább prózai, és még teljesebben elidegenedett a művészet impulzusától, még inkább szükségét szenved abban. A vagyonos osztály tagja megvásárolhatja ugyan a művészet alkotásait, felcicomázhatja magát velük, de ettől még nem kerül közelebb a művészethez. Ezért nem is húzhatunk semmiféle párhuzamot az ókori rabszolgatartó társadalommal, amelynek szabad tagjai kikerülve a nyomasztó munka jármából, felszabaduló energiáikat, erőiket alkotásra fordíthatták.

A XIX. század művészei különböző osztályokból, a vagyonos és nincstelen osztályokból származtak, szakadtak ki. De amikor már művészekké válnak, nagyon is „kiszakadt”, szükségszerűen tragikus sorsú emberek, akiknek munkássága valamiféle idegen testként ékelődik be a társadalmi viszonyok rendszerébe.

Ilyen körülmények között milyen volt a művészet sajátos, belső fejlődése? Mennyire engedte szabadjára, valósította meg a természetében rejlő lehetőségeket fejlődése során.

Kétségtelen, hogy az evolúció éppen annyira terhes volt belső ellentmondásokkal, mint a művészet helyzete a társadalomban. Habozás nélkül leszögezhetjük, hogy az *esztétikai analízis*re való képesség hatalmas mértékben halad előre — úgy, ahogy azt az elmúlt művészeti korszakokban még álmodni sem lehetett. De ugyanilyen mértékben csapant meg a művészeti szintézis képessége, az a képesség, hogy az emberek hétköznapiságának szétágazó hangkészletét egyetlen művészi egészbe foglalják, harmóniát teremtsenek „az emberi élet zenéjének ütemére”. És ezt meggyőzően bizonyítja a különböző, egymástól már régen elvált művészeti ágaknak a XIX. században kialakult sajátos hierarchiája. A rangsor csúcsán az analitikus módon megismerő művészetek állottak, amelyekben a „tipológia” kényszerzubbonyába nem szorított individuális világfelfogás a legkierleltebb gyümölcsöket hozta. S fordítva: legalulra azok a művészetek kerültek, amelyekben a „tipológia” elengedhetetlen, ahol alapvető feltétel mellett az élet egyszerű, mindennapos követelményeivel való kontaktus.

E pólusok között helyezkedtek el a művészet különböző válfajai; az ehhez vagy ahhoz a szélsőséghöz való közelség szabta meg sajátos belső fejlődésüknek erejét, illetve gyengeségét.

Közhely, hogy az építőművészet volt „a legelmaradottabb” az alkalmazott művészetek közül. Ezek ugyanis minél inkább „alkalmazott” szerepet tölthettek be, annál kevésbé voltak valójában művészetek (kivéve talán a viszonylag még patriarchális jellegű körülmények között való népi-paraszti produkciót); s minél inkább artisztikusak akartak lenni, annál ritkábban emelkedtek a művészi szurrogátum színvonala fölé. Az építészet

természetesen a lakás gyakorlati követelményeit elégtette ki, csakhogy: ez száraz, le-
szűkült, prózaian sivár igény volt, és ennek megfelelően száraz és szegényes formát öl-
tött. Amikor pedig a művészet szintjére akarták emelni, nem a valóságos követelmény-
ből indultak ki, hanem attól elvonatkoztatva törekedtek a forma feldíszítésére és „meg-
élénkítésére”. S ezzel kezdődött el az önkény, az eklektika, a díszes cicomák, a felesleges
cifraságok uralma. A megrendelők és az építészek fantáziája tárgy híján meglódu-
lt és eltévelyedett. Hiszen képezetük előtt hatalmas választék állt: a múlt minden „stílus”
és a kor építészeti technikájának minden lehetősége — de hiányzott a legfontosabb: a
világosan körvonalazott társadalmi feladat, amelyből szükségszerűen ered az architek-
turális esztétika jellege és karakterisztikája. Ahol ilyen társadalmi feladat nincs, az archi-
tektúra egyszerűen nem lépett fel művészet minőségében. Erről szól igen meggyőzően
Wright, korunk egyik legnagyobb építőművésze:

„A korlátozások semmiféle kárt nem okoznak a művész alkotó munkásságában . . .
Ami engem illet, értelmetlennek, sőt teljesen megengedhetetlennek tartom azt, hogy éljek
az úgynevezett «cselekvési szabadság lehetőségeivel.» Irreális vázlatokban «fantáziálni»
és «idealizálni» számomra ismeretlen foglalatosság. Ha nem rajzolódnak ki előttem meg-
határozott korlátozások vagy követelmények (s minél specifikusabban, annál jobb),
akkor nem látom magát a problémát, nem tudom, min dolgozzam és mit dolgozzak ki:
miért tehát a művészi lét? Tulajdonképpen ez az oka annak, hogy a «kirakati» építőmű-
vészet általában oly meddő az eredményekben és oly vészes következményeiben. Ha az
építész túlságosan szabad kezet kap, valódi alkotói képességei vajmi kis szerepet ját-
szanak”.³ Joggal állíthatjuk, hogy mindez érvényes az összes alkalmazott művészetre.

De vonatkozik-e vajon a többiekre is, például az ábrázoló jellegűekre is? Úgy vél-
jük, hogy alapján véve igen. Hiszen ezek a művészetek rokonok az építészettel abban,
hogy ugyancsak az ember életének objektív környezetét alkotják, illetve azt életteljessé
teszik, művelőiknek szintén tudni kell, hogy „mit dolgozzanak fel” és miért. De az ábrá-
zó művészeteknek van egy másik oldaluk: hasonlóan a szó művészetéhez, képesek a
valóságot mintegy kommentálni, s így művelőiknek kevésbé van szükségük „világosan
meghatározott korlátozásokra”, Ennek következtében a XIX. század festészete és szob-
rászata sokat elért, de fejlődésük egyoldalú volt, s majdnem kizárólag az önmagukba
zárt, a környezettől elszigetelt megjelenési formák területére korlátozódott.

S ami a zenét illeti . . . úgy hihetnők, hogy az újkor kultúrája itt hozta a legtöké-
letesebb gyümölcsöket. Hiszen az elmúlt néhány évszázad hangszeres muzsikája nem
tárta-e fel az emóciók bonyolult, hatalmas világát? De — másrésztől — vajon a zene nem
hangzott-e el pusztába kiáltó szóként?

„Általában szörnyű dolog a muzsika. Mi is ez? Nem értem. Mi a zene? Mit csinál?
Mért csinálja, amit csinál? . . . A zene egy csapásra, közvetlenül visz át abba a lelkiállapot-
ba, amelyben az volt, aki a zenét írta. Lélekben összeolvadok vele, s vele együtt kerülök
egyik állapotból a másikba, de hogy ezt mért teszem, nem tudom . . . A zene épp ezért
csak fölizgat, de nem végez semmit. Játsszák a katonaindulót, a katonák lépnek az indu-
lóra, a zene célt ért. Talpalávalót játszottak, táncoltam, a zene célt ért; elénekelték a mi-
sét, én megáldoztam, a zene megint célt ért. Itt azonban csak az izgalom van, de hogy
mit kell tennem ebben az izgalomban, az nincs.” (Lev Tolsztoj: *Kreutzer sonáta*.)

Úgy látszik, a döntő aspektus itt az önmagába zárttság. „Mit kell tenni ebben az
izgalomban?” — ez rendkívül fontos kérdés, nemcsak a zene, hanem általában a XIX.
század egész művészetére. Lev Tolsztoj, aki gondolatait mindig a paradoxonig élezi, itt
a korabeli művészeti kultúra legérzékenyebb idegszálát érinti meg.

³ FRANK LLOYD WRIGHT: Az építészet jövője. Moszkva, 1960. 82. (oroszul)

A művészet lépcsőről lépésre valamiféle zárt terepnummá változott, amelyen belül létrejöttek nagy művészi revelációk, de ezek nagy munkával és nagy áldozatokkal kitértek e terület határai mögül. „Tolsztojt, a művészt — írta 1910-ben Lenin — még Oroszországban is törpe kisebbség ismeri csak. Hogy nagy alkotásait valóban mindenki tulajdonává tegyük, harcra van szükség, harcra az ellen a társadalmi rend ellen, amely milliókat és tízmilliókat kárhözváltott sötétségre, elnyomásra, kényszermunkára és nyomorúságra, szocialista forradalomra van szükség.”⁴

A művészet így kiáltott: „Seid umschlungen, Millionen”, de a milliók nem siettek, hogy testvéri ölelésben fonódjanak össze vele; a művészet nagyszerű alkotásokban lepellezte le a merkantil világ züllöttségét, de a világ továbbra is az maradt; a művészet feltárta a színek és formák csodálatos hatását, feltárta a harmónia törvényeit, de a köznapiság, a mindennapi élet diszharmonikus maradt. És az emberek többségének környezete éppen olyan komornak és színtelennek tűnt, mintha Beethoven sohasem komponált volna muzsikát, Van Gogh sosem festette volna meg vásznait. A kapitalizmus ellenségsége a művészet alapvető tartalma, amit már Marx is felemlített, éppenséggel abban állt, hogy az élet és a művészet „egymást nem metsző” vonalainak távolsága lassan már valahogy végzetesnek tűnt. S felvetődik a gondolat: „Ha ez lehet így, akkor talán így is kell lennie?” Megjelentek az olyan elméletek, amelyek arra a következtetésre jutottak, hogy a művésznak nem kell elgondolkodnia arról, hogy vajon alkotásai az emberek közelébe kerülnek-e, elérhetik-e azokat, kellenek-e nekik. S ez az út már egyenesen a művészet — a dekadencia irányzatában jelentkező — belső, lényegi hanyatláshoz vezetett.

Természetesen nem szabad szem elől tévesztenünk azt a másik folyamatot sem, amely nem kevésbé jellemző a XIX. század kultúrájára: azt, hogy a haladó művészet konokul és hőiesen áttört a tömegekhez, utat keresett és talált a népek szívéhez, szolgálatuknak szentelte magát. Különösen és sajátosan ilyen volt az orosz művészet. Munkásai — akár a „peredvizsnyik”⁴ képzőművészek, akár az Ötök zeneszerzői, akár a nagyok nagyja: Tolsztoj — mindnyájan számot vetettek e tényleges szakadással, de nem nyugodtak bele, szilárdan hitték, hogy „ez nem lesz mindig így”.

E korban a művészet és az élet új, eljövendő szintézisének záloga és ígérete leginkább a szó művészete volt. A XIX. század kultúrájában páratlanul kivételes szerepet töltött be. Miközben eljutott az esztétikai analízis legmagasabb csúcsaiig, újból közel került az élet alapvető igényeihez és követelményeihez, csak hogy most már — úgyszólván — a másik oldalról. Éppen az irodalom esztétikai specifikuma segítette elő közeledését a kor társadalmi problémáihoz, ez ösztönzött az erkölcsi politikai problémák megoldására, ez fűzte össze az irodalom sorsát a felszabadító társadalmi mozgalmak sorsával.

Bármilyen drámai, nehéz, szomorú lett legyen is a XIX. század íróinak sorsa, nem érezték magukat „felesleges embereknek”. S bár művészetük korántsem vált általános eredménnyé és követelménnyé, bár az „emberek milliói és tízmilliói” szívesebben olvastak ponyvákat — például az *Eruszlánt* vagy az *Angol Mylordot* —, mint Puskin, Tolsztoj, Cscedrin, Hercen vagy Dosztojevskij műveit, mégis mélységes és rejtett közösség keletkezett, a tömegek életbevágó érdekei és az igazán „nagy” irodalom között. A nagy irodalom eszméi nehezen nyomkövethető utakon eljutottak a „nem olvasó” tudatához. „Az elmék mindig láthatatlan szálakkal kapcsolódnak a nép testéhez” — mondta erről Marx.

⁴ V. I. LENIN: Az irodalomról. 1949. Budapest. 69.

⁵ „Vándorlók”, vándorkiállításokat rendező — „falujáró” — orosz festőmozgalom tagjai a XIX. század második felében. (Ford.)

Az irodalom, mely hajdan levált „a nép testéről” és történelmi fejlődése során hatalmas pályát futott be, megint közeledni kezdett ahhoz. De ez még mindig tökéletlen közeledés volt. És viszonzatlan is: Tolsztoj — „az orosz forradalom tükre” és ugyanakkor — „még Oroszországban is törpe kisebbség ismeri csak.”...

*

Végül felmerül a legfőbb és elkerülhetetlen kérdés, a művészetek fejlődési távlatának, a kommunizmus felé haladó szocialista világ, társadalom szerves és szintetikus művészeti életének nagy kérdése.

Milyen lesz ez a szintézis? Vajon új alapra való áthelyeződést jelent-e majd, vagy visszatérést az ősforrásokhoz, vagy pedig oly tendenciát, ami a művészetnek az életben való feloldódásához vezet? S vajon nem szenved-e a művészeti kultúra érzékeny sérülést, ha már nem lesz a legkifinomultabb művészi analízis, az emberi önmegismerés és — következésképp — a lélekformálás specializált eszköze? Vagy létrejöhet-e a szintézis elvileg más alapokon is, úgyhogy közös és mindennapi szükségletté válik, mint a levegő, a kenyér, de ugyanakkor megőrzi az individuálisan analitikus módszer fensőbbiségét és minden értékét?

E kérdéseket természetesen nem lehet megválaszolni sem egyszerűen, sem egyértelműen. S ezt elsősorban a művészi gyakorlattól kell várunk, amelynek útja viszont bonyolult, és nem mindig sejtető meg.

Az elmélet számára most fontosabb feltenni magát a kérdést, mint megtalálni a választ. A kérdés feltevése annyit jelent, mint tudomásul venni a valódi, reális helyzetet, az életben reálisan létező ellentmondásokat. Az ellentmondások léte és felismerése sohasem hozhatja zavarba azt, aki a dialektikus materializmus szellemében nevelkedett. A kommunista társadalmi rend arra hivatott, hogy megoldjon számos ellentmondást, amit a kapitalizmus szült, de a szocializmus is örökölt. S ezek egyike az, amelyről fentebb beszéltünk: az ellentmondás a művészet természetében rejlő alkotás univerzalitása és a művészetnek az embermilliók életében elfoglalt tényleges helye között. S ebből eredőleg: az ellentmondás az utóbbi évszázadok művészetében felhalmozódott hatalmas energiatöltés és a viszonylagosan alacsony koeficiens között, amely annak „hasznos hatását” jellemzi.

Ezeket az ellentmondásokat nem könnyű leküzdeni; nem elég „eljuttatnunk” a művészetet a tömegekhez propaganda és magyarázat révén. Át kell hidalni azt a szakadékot is, ami a nagy művészet romantikus maximalizmusa és az emberi élet mindennapi feladatai között tátong. E szakadék pedig a mindennapiságnak a kapitalista rend által kiváltott elszegényedéséből ered, amely megfosztotta azt poézisétől, triviálissá, alantassá, butítóvá süllyesztette. De ez nem volt mindig így, és nem is lesz. A mindennapiságnak tartalmassá kell válnia, (azzá is válik!) és akkor e fogalom visszanyeri igazi és méltó értelmét; az „eszmény” és a „szépség” nem marad meg az elérhetetlen kék madárnak vagy a ritka kulminációs pillanatok élményének — a művészet visszatér a mindennapos emberi életbe, s míg szerényebb lesz, nem veszít fenségéből semmit.

A művészi tevékenység az utóbbi évszázadokban elvesztette általános, kórus- és tömegjellegét, és néhány egyéniség kiváltsága lett. „A művészi tehetség kizárólagos összpontosulása az egyes egyénben és annak ezzel összefüggő elnyomása a nagy tömegben a munkamegosztás következménye”.⁶ Az egyes „kiválasztott” egyén helyzete, akinek megadatott a művészi alkotás tehetsége, kettős és tragikus. A „dologi viszonyok” általános jármában ugyanis megsejti a „szabadság uralmát” — mi több, meg is teremti

⁶ MARX—ENGELS: Művészetről irodalomról Bp., 1950. 33.

azt, de nem valódi, hanem ideális értelemben, következképp, aligha az adott pillanatban reálisan létező társadalmi lehetőségeknek és követelményeknek megfelelően. S a művész képesnek bizonyul átható meglátásokra, s nagy revelációkra, csak („csak”!) az a baj, hogy ezek közvetlenül nem hathatnak ki a valóságra.

A kommunista világtrend elvi tartalmának egyik fő követelménye az ellentmondások feloldása. Ez teremti majd meg a „szabadság igazi uralmát, amely azonban — mint alapon — csak a szükségszerűség uralmának bontakozhat ki”. A magántulajdon felszámolása „minden emberi érzés és tulajdonság” emancipációjához, az egyén és a társadalom újraegyesüléséhez vezet, tehát a közvetlen társadalmi követelmények és az esztétikai eszmények újraegyesüléséhez is.

Az egyesülésnek ez a törvényszerű útja elkerülhetetlen, de nehezek rajta az első lépések.

Felmerülhet a kérdés: nem kell-e a művészetnek valamilyen módon „egyszerűsödnie” és visszatérnie ahhoz, amiből valaha származott, azaz visszatérni az anyagi munka szférájába? És alapulhat-e ekkor a művészet és az élet szintézise az alkalmazott, az építő, az anyagi jellegű alkotáson? Mintha emellett szólna mind az építészet és az alkalmazott művészetek új fejlődésének vitathatatlan ténye, mind korunk „technikai esztétikája”. Az alkotás e területei már túlhaladták azt a hanyatlást, amely a XIX. században jellemezte őket. Az építészet ma valóban olyan formákat alkot, amelyekben — Wright kifejezésével élve — „az anyagok természete, rendeltetésük természete, minden megvalósítandó cél természete világosan — szükségszerűségként — kirajzolódik”. Az emberek új, győzelmes társadalmi rendjének céljai valóban adekvát művészi világot teremtenek, tárgyiasat, és funkcionálisat (ez már megindult a régi társadalom méhében), mely művészi világ a mindennapisággal nem párhuzamosan, hanem azzal egységben létezik. De éppúgy, mint az elmúlt korokban, a tárgyias-funkcionális művészeteknek ma is megvannak a határai, záróvonalai, amelyeken nem léphetnek át. Minden körülmények között „tipológiájuk” keretei között kell maradniuk, s nem alkalmasak a jelenségek analizésére. Következésképp, ha elismerjük ezek alapvető, vezető szerepét a művészetek közötti kölcsönhatásban, akkor egyúttal el kell ismernünk annak szükségességét is, hogy a „tipológia” újból dominálni kezd a művészet általános világában.

Nehéz azonban ezt a következtetést elfogadnunk. Nem azért, mert gondolkozásunk konzervativizmusa és hagyományai miatt „sajnáljuk” az egyedien analitikus módszereket, amelyekre a XIX. század kultúrája tanított bennünket, hanem azért, mert e módszerek még korántsem töltötték be történelmi szerepüket, még nem mondták ki az utolsó és a végleges szót; azért mert a megismerés nagy kívánságának és követelményének jelennek meg. S tulajdonképpen csak korunkban, a világon most valóban hatalomra kerülő szocialista társadalmi átalakulás grandiózus korszakában válnak ténylegesen általános követelménnyé.

*

De ebben rejlik-e e problémák megoldásának kulcsa?

Hiszen az általános mindennapi követelmények jellege maga sem stabil. Állandóan változnak és változni is fognak mind erejük, mind bonyolultságuk tekintetében. Azt mondtuk, hogy a prekapitalista korszakok művészeite még nem távolodott el az élet követelményeitől, hanem azok közvetlen megtestesítőjeként és kifejezőjeként jelentkeztek. De ezek a mindennapi követelmények akkor még viszonylag egyszerűek voltak. A világ valódi megismerésére és az önmegismerésre való törekvés még nem tartozott közéjük. Ezeket elfojtotta valamiféle égi végzet mozdulatlan, változatlan eszméje, az isteni akaraté, amely irányítja a dolgok menetét. A világot többé-kevésbé statikusan fogták fel, az ember önmagát és létét a világban öröktől fogva adottnak érezte. Ez volt

a helyzet tehát addig, ameddig a születőben lévő kapitalizmus nem forradalmasította a társadalmi tudatot azzal, hogy megsemmisítette az állandóság illúzióját, megtépázta az örök értékekről alkotott fogalmakat, ezek helyébe felébresztve a szüntelen változások szellemét. Életre hívta azt a társadalmi attitűdöt, amelyet univerzális kielégületlenségnek nevezhetnénk. Ez kapcsolatos volt a kritikai realizmus módszerével és megfelelt a művészet analitikus lényegének.

De ugyanezek a társadalmi körülmények, amelyek felkeltették a kutatás és a tudás-szomj szellemét, elkerülhetetlenül hozzájárultak annak elfojtásához a tömegekben. Ekképpen a művészet és a mindennapiság szétvált.

A kommunizmus korszaka, amely kifejleszti a tömegek öntudatát, önállóságát és alkotó tevékenységét, alkalmas arra, hogy a „kutatás és megértés” tendenciáit közössé, általánossá, mindennapossá tegye.

A kommunizmus korszakába lépő ember hozzákezd a világ hatalmas és *tudatos* átalakításához. Átalakítja környezetét, önmagát, s hatalmas erőfeszítéssel levedli és eldobja a „rég ember” bőrét, elvégzi a megújítás munkáját. De ehhez állandóan tudnia kell önkontrollt gyakorolni, meg kell ismernie önmagát, még a legbelsőbb, legsajátabb mélységeket is, föl kell kutatnia a nyílt és rejtett lehetőségeket, minden önmagában rejlő képességet, s ezeket összhangba kell hoznia a legmagasabb rendű kommunista erkölcsi ideállal. Tehát az önmegismerés már nem olyasmi, ami nélkül létezni lehet, valamiféle szellemi fényezés, pihentagyú filozófusok szórakozása. Általános követelménnyé válik, éppen olyan elengedhetlenné, mint a munka, a pihenés igénye, vagy az a követelmény, hogy kifejezzük érzéseinket: örömeinket, bánatunkat, szeretetünket és gyűlöletünket.

De ez éppen az a követelmény, amelynek kielégítéséhez — noha ugyanakkor általánossá válik — egyéni eszközökre, az individualitás aktív megnyilvánulásaira is szükség van. A szüntelen kutatás és feltárás viszont nem fér be a tipologikus komplexumokba: bennük szükségszerűen jelen van a váratlanság, a keresés, a megmerevedett normák áthágásának mozzanata. És nem bukkan-e itt fel annak lehetősége, hogy a művészi alkotást közel hozzuk a mindennapi élethez, kiküszöböljük elkülönülését, úgy hogy azért még ne kelljen lemondanunk kifejezett analitikusságáról és problematikusságáról, az egyedi és utánozhatatlan jellegről, a pszichologizmusról stb., hanem éppen ellenkezőleg, ápoljuk és kifejllesszük e tulajdonságokat?

Ha azt a kérdést tesszük fel magunknak, hogy a művészetek közül melyik rendelkezik legszélesebben és leghatékonyabban ily lehetőségekkel, válaszunk magától értetődő: a szó művészete. Itt emlékeztetnünk kell arra, hogy ez a művészet már a XIX. században nemcsak hogy eljutott fejlődésének rendkívül magas csúcsaira, de kivívtá magának a legnagyobb fokú társadalmi tekintélyt. Már akkor sokkal alkalmasabbnak bizonyult minden más művészeti ágnál, hogy eloszlassa az ellentétet az alkotás poézise és a reális élet prózája között. Ez természetesen nem véletlen, mint ahogy az sem véletlen, hogy az irodalom tovább őrzi, illetőleg kénytelen is megőrizni élenjáró, meghatározó szerepét a szocialista realizmus művészetének rendszerében.

Első pillantásra úgy tűnik, hogy ez nincs így. Mintha az irodalom már átengedte volna az elsőséget, mondjuk, a filmművészetnek. Hisz nem mindenki olvas, moziba viszont milliók járnak. A televízió „eljutott minden házba”. A film nyelve szintetikus és mindent felölelő. Néhány filmkocka elég, hogy kifejezzen olyasmit, amihez egy irodalmi szövegnek sok-sok oldalra lenne szüksége. „Ez valóban olyan gyönyörű kifejező eszköz, ami korunkban teremtdőtt meg, amikor a világmindenség hozzákezd önmaga megismeréséhez” — mondja a filmről egy kiváló rendező.⁶ De még ő is óv attól,

⁶ RENÉ CLAIR: Gondolatok a filmművészetéről. Moszkva, 1958. 95. (oroszul)

hogy összetételévesszük a filmművészetet az irodalommal, hiszen az előbbi az egészen más.

A televízióról pedig így ír egyik modern kutatója: „Ki merné tagadni, hogy a televíziós készülék megjelenésével az egész világból hangok és képek törnek be házukba, életünkbe, szabad időnkbe, s így mintegy alapját és állandó kíséretét adják életünknek!”⁷

Nos, ezt nem is kell tagadnunk. Sok olyan jól megalapozott kijelentést idézhetünk, amelyek a film és a televízió sajátos, újító, távlatos szerepét világítják meg, számos meggyőző példával. S valóban: nem ezeknek a művészeteknek a rendeltetése az, hogy végre valóra váltsák a régen várt behatolást a mindennapiságba, összeforasszák a művészi ábrázolás világát a gyorsütemű élet céljaival? Vajon ezek nem alkalmasabbak-e e célra, mint az anyagtalán, a könyvek fedőlapjai közé zárt szó, amely magányos olvasást, koncentrált figyelmet követel?

Mindez így is lenne, ha az „irodalmat” a szó szoros értelmében fognánk fel: a szó, a leírt és kinyomtatott szó művészeteként. De hiszen az irodalom lényege nem ebben áll, hanem intellektuális határtalanságában, a benne kifejeződő művészi gondolat hajlékonyságában, a legkülönbözőbb alakokat adó formák és lehetőségek végtelen változóságában.

Az irodalmi ábrázolás lehet vizuális, akusztikus, lehet térszerű, és taktikus is, lehet tisztán gondolati, vagy tisztán emocionális. Az irodalmat — ellentétben a többi művészettel — nem korlátozza specifikus szubsztanciája, hiszen kiválaszthatja saját anyagát. Összefolyhat, vagy befolyhat más művészetek ábrázoló módszereibe, s mindezt a legnagyobb szabadsággal teheti, sőt éppen ennek révén őrzi meg különleges alkalmasságát a *gondolat* közvetlen, egyenes kifejezésére.

Végeredményben mégis az irodalmi princípium — az eszközök szabad megválasztása révén oly hajlékonyan analitikus kutatás princípiuma — az, ami napjainkban láthatatlanul irányítja a film-, sőt a képzőművészetet is. Ez az elv a művészetek új, alakuló szintézisének alapja. De ez az alap belülről fakad, ezért kívülről esetleg nem is látható — de mégis csak ő alkotja a vázat, szabja meg az egésznek a karakterét. Ez a váz: a tudnivágyó, kereső-kutató gondolat.

Minderről sok érdekes érvelést hallhattunk az utóbbi időben. Véleményünk szerint igazsága van például E. Stawiński lengyel írónak: „A figyelmesebb vizsgálódás során kiderül, hogy az irodalom még mindig megőrzi fölényét és befolyását a legfontosabb területen — az eszmei és gondolati téren. Mindaz, ami egy filmben, vagy egy televíziós produkcióban meghatározott nézetet támogat, etikus vagy morális kérdéseket ébreszt, vagy az irodalomból származik, vagy pedig egyszerűen megfilmesített irodalom. E művészeti válfajok az irodalomból táplálkoznak, abból merítenek, az irodalom elidegeníthetetlen részük . . .”⁸

Még határozottabban nyilatkozott meg Armand Lanou francia író: „Korunkban vannak olyan írók, akik egy meghatározott világ segítségével fejezik ki magukat. Teljes joggal tekinthetjük Eizensteint, René Clairt, vagy Fellinit *íróknak*.”⁹

Számunkra az irodalom megszokott formái: a regény, az elbeszélés, a vers. Ugyanis nem szoktunk hozzá az irodalomhoz mint a szintézis alapjához, televíziós vagy filmművészeti megjelenítéséhez, s eme új minőségekben nem ismerjük fel rögtön. A közép-korban a szintézis alapja az előadás volt, és az irodalom alárendelődött az „előadottság” elvének. Ma éppen fordítva: az előadás rendelődik alá az irodalom princípiumának. De

⁸ В. САППАК: Телевидение и мы. М., 1963. 12.

⁹ Иностранная литература, 1962. 9., 155.

¹⁰ Уо, 149.

ez utóbbi már nemcsak a szavak nyelvén beszél, hanem a fény, a hang, a képzőművészet nyelvén is, a tárgyak nyelvén. S ezekbe az „irodalom kívüli” formákba behatol ugyanakkor a szó szelleme is: problematikája, analitikuma, az élet jelenségeinek vizsgálatára, azok belső értelmének felfogására való törekvés, az a tulajdonság, hogy az appericipiálót önálló gondolkodásra készíti, mintegy aktív résztvevővé alakítva őt. Megfigyelhetjük, hogy amikor a film vagy a televízió ettől a princípiumtól eltér, akár a „tisza” előadottság (képesség), akár a „tisza” szórakoztatás, realizálás vagy didaktika, esetleg más ilyen tipologikus séma irányában — akkor már megjelenik benne a veszély, amely a tömegművészetek karakterében rejlik, a nivellizálódás, a sematizálódás veszélye, azé, hogy a néző kreatív jellegű résztvevőből olyan fogyasztóvá, recipiense válik, akit elsodor az információk, a produkciók, a zene-, „számok” stb., stb. áradata. Kell-e mondanunk, hogy a művészet valódi egyesülése a mindennapisággal, amely mindenekelőtt alkotó tömegaktivitást tételez fel, nem az „artistikus produkciók” mértéktelen elnyeléséből áll.

Ami pedig az alkalmazott művészetek és az architektúra részarányának határozott és kifejezett növekedését illeti, az teljesen törvényszerű: helyreáll az előző korokban megbomlott egyensúly, helyreáll a szellemi élet teljessége, a szellemi és materiális célok összhangja, még egy híd veretik a mindennapiságtól a művészethez. És ami különösen jellemző, az új alkalmazott művészetet, beleértve az architektúrát is, szintén áthatja a tudásszomj, a kutatás, a dinamizmus sajátos szelleme. Az alkalmazott művészet szüntelenül „kihallgatja” a tárgyat képző anyagokat, azokból új és új lehetőségeket absztrahál; szoros kapcsolatba lép a tudománnyal, kísérletez és fantáziál. Nyugodtan állíthatjuk, hogy korunknak még a „tárgyas” művészetei is intellektuálisak.

*

Thomas Mann a művészet sorsával való elmélkedésekben bővelkedő regényében, a *Doktor Faustus*ban sokat foglalkozik azzal a válsággal, amelyet a művészet a századfordulón él át. A regénynek van egy igen lényeges helye, amelyben a regény hőse, Leverkühn zeneszerző a művészet jövőjéről beszél. Azt állítja, hogy a művészet csak úgy menthető meg, ha megmentjük azt a „dagályosság árulásától”. Leverkühn szerint a művészet a közeljövőben teljes elszigeteltségbe kerül, magányos halállal múlik ki, ha csak nem képes áttörni a „néphez”, vagy romantikusabb kitételrel, az emberekhez . . . Ennek a művészetnek minden életérzése tökéletesen megváltozik, örömtelibb lesz és szerényebb. Ez elkerülhetetlen és boldogító. A művészetről lehull a melankolikus becsvágy héja, új tisztaság, új derű alkotja majd lényegét. A jövődó nemzedékek úgy néznek majd a muzsikára, mint ahogy az önmagát tekinti, mint a társadalom szolgálatára, amely már régen kiszabadult a „műveltség” korlátaiból, már nem rendelkezik a kultúrával, hanem — megjelent — abban jelenik meg. Ezt ma még nehéz elképzelni, mégis így lesz! És senki sem fog csodálkozni majd a lelkileg egészséges, szenvedés nélküli, nem patetikus, bánattalanul bízó művészetben, amely már összebarátkozott az emberiséggel.

E „jövendölésben”, amely sokban Thomas Mann saját álláspontja, természetesen van valami szélsőséges, s erre maga az író is rámutat, azzal, amit Zeitblommal, a tipikus XIX. századi „humanistával” mondhat. Zeitblom megjegyzi, hogy ez a nagyon is elietett lemondás a művészi gőgről, maga is végletes dölyfből eredő kísérlet a barátokozásra. S valóban, Leverkühn álma a művészet elvesztett paradicsomáról, a lényegileg szinte feltétel nélküli „merítés az ősforrásokból” — lehetetlen és felesleges. A művészet, amely már sok évszázaddal ezelőtt megízlelte a tudás fájának gyümölcsét, nem temetheti fejét a derű ölébe, nem válhat „bánattalanná”, és — amint azt a dolgok menete mutatja — ettől igen távol is áll.

De az, hogy a művészet újból megtalálja a „szerénységet”, megtanul „barátkozni”, ismét „összekeverül” az emberekkel — reális távlat. Hiszen szüksége van az ősforrásokból való merítésre de nem kizárólagosan arra. Szüksége van a későbbiekben a széthullott szintézis tapasztalatára. Hiszen a mai művészi tapasztalat is arra szólítja fel, hogy közelebbi rokonságot létesítsen az emberek munkájával és létével, nyíltan megossza velük műhelytitkait, megszabaduljon az „alkalmazott” céloktól való arisztokratikus idegenkedéstől, ágainak és műfajainak szétválasztódásától „magas” és „alacsonyrendű” művészetekre. Amikor ezt megvalósítja, jelentősége és értéke még inkább növekedni fog.

*

(Н. Дмитриева: *Жизни навстречу* (Вчера, сегодня, завтра синтеза искусства). *Вопросы литературы*, 1964. 3, 146—170.)

(Fordította: Ráab György)

Az esztétikai tárgy ontológiájáról

Előter és háttér az ábrázoló művészetekben. A probléma és a vizsgálódás felosztásáról

A művészetek közül a tárgyelemzés szempontjából elsősorban azok jönnek számításba, melyeknek alkotásaiban valamely szellemi tartalom tartalmi alakzatként megfoghatóan emelkedik ki; ezek azok a művészetek, melyek valamilyen „anyagot”, sujet-t, témát ábrázolnak. Ezeket az „ábrázoló művészetek” csoportjaként foglalhatjuk össze, s a plasztika, a festészet és költészet tartozik ide. Ezt követően azután további vizsgálatot igényel majd, hogy miképpen található meg a bennük kimutatott sajátosság a nem-ábrázoló művészetek tárgyán, tehát mindenekelőtt a zenében és az építészetben.

Fenntartjuk ezért a művészetek ismert felosztását ama „anyagok” szerint, melyeket megmunkálnak: ilyenek a kő vagy az érc, a vászonra festett szín, a szó vagy a hang. Megmutattuk már, hogy e felosztás miért nem külsődleges. Nem lehet bármely tetszőleges témát bármely tetszőleges anyagon ábrázolni; avagy pozitívan kimondva, minden anyag a témáknak csak bizonyos fajtáit engedi meg. És mégha a legmesszebbmenőig ugyanarról a témáról van is szó, minden anyag a témának más és más oldalát ragadja ki. Ennek az az alapja, hogy minden anyag a formálásnak csupán egy meghatározott fajtáját engedi meg, ám ebben viszont csupán meghatározott tartalom fogható meg, vagyis „jeleníthető meg”. A műalkotás háttérét nem előtere határozza meg, hanem sokkal inkább megfordítva, az előter a háttér; de a lehetséges előterformálás „fajtája” mégis megszabja a háttérformálás határait. Ezáltal a témák bizonyos kiválogatását viszi véghez, tökéletesítve a téma formálását. A kiválogatás így kiterjed tehát arra, amit tulajdonképpen ábrázolni lehet. Ettől függ közvetve az esztétikai érték különös fajtája is, amely megalkotott művek sajátja lehet. Mert a szépség a megjelenés módjában van.

Előter és háttér a nem-ábrázoló művészetekben. Szabad játék a formával

A legszívesebben azt mondanánk, hogy nincsenek nem-ábrázoló művészetek. Az ember valamennyi művészi formálásban ábrázol valamit — saját magát.

Ez nem szűk értelemben veendő. Annak, ami a műben megnyilatkozik, nem kell a művész saját személyének lennie, lehet annak a közös típusa is, amihez a művész tartozik s amelynek különösségeit ország, nép és kor szerint magán hordozza. Ilyesméről mindig lehet szó. De ez az ilyesvalami nem az, amire akkor szokás gondolni, ha „ábrázoló művészetekről” esik szó. Ilyenkor a különös témára, a sujet-re gondolnak általában. Ugyanaz a művész sokféle sujet-t dolgozhat fel, anélkül, hogy saját, szintén megnyilvánuló lénye megváltozna.

Ezenkívül a saját tulajdon lénye nem ábrázolódkifejezetten, hanem csupán beleágyazottan jelenik meg, és gyakran csupán a távolállók, az utókor számára. Nem válik témává. És ott, ahol témává lesz, mint az önarckép esetében, ismét csak egyike a sokféle lehetségesnek. Pusztán e jelenségért tehát nem mondhatjuk azt, hogy vala-

mennyi művészet egyaránt ábrázoló. Mert a nem-önkéntes önábrázolás akcesszórikus: csatlakozik a téma tudatos feldolgozásához. Az építészet, zene és ornamentika csoportja tehát külön tárgyalható. Mert itt nyilvánvalóan másként állnak a dolgok. A zenére nézve ez persze csak akkor érvényes, ha eltekintünk a szöveges énektől és a „programzenétől”; a továbbiakban kiderül, miért tehetjük ezt meg. Egyelőre elegendő azon az alapon így eljárni, hogy a szöveg és a cím „nem” zene. Nem szabad megkönnyíteni dolgunkat ábrázolási szempontoknak a zenére való átvitelével. Mert létezik „tisztá zene” is, melynek semmilyen zenénkívüli témája sincs, s nincs is szüksége ilyenekre. Az ilyen témák hiánya azonban épp közös vonása e három említett művészetnek, bármennyire is különbözzenek azok egymástól.

Ez még mindig csupán a negatív általános bennük. Az afirmatív vonást rájuk nézve nem olyan egyszerű meghatározni. De előlegezve és kötetlenül mégis megpillant-hatjuk azt az eleve meghatározott anyagban végbemenő és a formával való nem mindig egészen szabad játékban.

Az anyag itt egyszer nehéz tömeg, másszor a hang. Magától értetődően mindkét esetben csupán a formával való nagyon különböző játék van megengedve. A formát magát azonban csak fajtája által határozza meg az anyag, elsődlegesen tehát ama dimenziók által, melyekben az a forma kiterjedést ad magának; a térbeli és időbeli művészetek ellentéte kettéosztja a formálás egész területét, ám messze nem elegendő ahhoz, hogy meghatározza azok sajátosságát. A költészet is időbeli művészet, a képzőművészet pedig térbeli. De azon belül, ami az anyagban lehetséges, maga a különös formálás nagyon is autonóm.

Éppen itt kezdődik a kísértés, hogy a „formával mint olyannal való szabad játéknak” nevezzük. Valódi értelmében alkotói tett az, ami itt alapvetően az ábrázolás helyére lép, tisztán önmagáért folytatott játék. Mert az „ábrázolás” esztétikán kívüli tárgyakhoz kötődik, s az utánzással kezdődik. „El kell találnia” sujet-jét, s el is „hibázhatja” azt. Itt ezzel szemben szó sincs semmiféle eltalálásról vagy elhibázásról — legalábbis ebben az értelemben nincs —, semmilyen minta, modell vagy átélhető alak sem adódik. Egyáltalán semmilyen előre megadott forma sem szolgál alapul. Ezért a formálás itt egészen autonóm és más, nagyobb szabadságot élvez, mint az ábrázoló művészetek esetében. Tiszta produkció, mimetikus vagy reprodukáló mozzanat nélkül, „teremtés a semmiből”.

E szabadságot az építőművészetben s valamennyi ornamentikában a szabadság bizonyos hiányával fizetik meg. Az építőművészet gyakorlati célokat szolgál, melyeknek magánvalóan semmi köze sincs a szépséghez. Még ahol a célok magasabb ideálokhoz igazodnak, ott is ők maguk esztétikain kívüli természetűek, így pl. a templomok vagy paloták építései stb. Ahogyan azok az istentiszteletet, úgy ezek a politikai hatalom eszméjét és pompáját szolgálják. A gyakorlati cél az egyszerű lakóház esetében dominál a leginkább. Figyelemreméltó azonban, hogy e cél egészében véve nem zavarja az esztétikai érték mozzanatát, hanem sokkal inkább hordozza azt. Valamilyen előfeltételként hatékony, s a ház formai szépsége, ahol ez sikerül, tökéletesen felveszi magába, anélkül, hogy bármit is lealkudna belőle.

Az ornamentális művészet esetében más a helyzet. Ez magában nem szolgál gyakorlati célokat, annál inkább ezt teszi ama tárgyak, melyeken fellép: az építészetben, használati tárgyakon, szőnyegmintákon. Ennyiben önállóan művészet, beolvad a forma egészébe, melyet nem szabad áttörnie, mégha ez csupán keretet ad is. A kereten belül azonban — mintegy a kitöltendő felületen belül — relatíve szabad s ezen túl közeledhet a képzőművészetekhez. Ha ez utóbbit teszi, sok mindent felvesz magába azok témaköréből. Ám ez nem tartozik lényegéhez. Elsősorban olyan vonalak, színek vagy térbeli motívumok játékában merül ki, amelyek csupán önmaguk kedvéért vannak jelen.

Valójában csak a zene szabad, mégpedig a tiszta zene. Mert a zene is „szolgálhat” célokat. A „játék” elve a tiszta zenében jut teljes önállósághoz. A zene játék a hangokkal, hangsorokkal, összhangokkal, hangszínekkel — tehát olyan anyaggal, amely legtéljesebb mértékben megvonja magát az esztétikain kívüli céloktól. Ennyiben tehát a zene egyáltalán az összes művészetek legszabadabbika. Mégpedig két oldalról is szabad: az esztétikain kívüli téma vagy sujet felől éppenúgy, mint az esztétikain kívüli cél felől.

Ezért itt az alkotás mozzanatával olyan különös dolog, a produktivitás olyan foka érhető el, amely egyetlen más művészetben sem lehetséges. A kompozíció invención — belső megtaláláson és kitaláláson — alapul, oly módon, hogy még magát a zenei „témát” is szabadon teremtik meg s az a zenei fantázia tiszta terméke.

Az esztétika számára adódó kérdés a művészetek lényegét illetően: lehet-e ezek esetében egyáltalán a szépség ugyanazon fajtájáról szó, mint az ábrázoló művészetek esetében? Vagy a szépség más fajtája lép fel ez esetben?

Ez utóbbi tulajdonképpen joggal elvárható. Ha az ábrázoló művészetekben a szépség a megjelenítési viszonyon alapszik, tehát sem a reális előtérben, sem az irreális háttérben, hanem csupán az utóbbi megjelenésén az előbbiben, úgy e tényállás eleve megváltozik ott, ahol nincs meg e rétegek ellentéte. Ahol nincs semmilyen sujet, ott nem is jelenhet meg semmisen. Létezik hát a szépségnek még egy másik típusa is, amely valóban csak a tiszta formai viszonyból állna?

Mindenesetre kétféle érv is szól emellett: az egyik a formával való mégoly meghatározott anyagban folytatott tiszta játék jellegére hivatkozhat; a másik a természeti széphez és az emberileg széphez való analógiára, ahol azután végleg nem szolgál semmilyen téma (sujet) sem alapul. Ez a kiindulópontja ama két komoly érvnek, amelyek a megjelenítési viszonyban rejlő szépség fogalma ellen láznak. Talán valóban nem minden szépség egyforma? Vagy már alapjában véve minden szépség más és más fajta, s a tiszta forma esztétikájának tendenciája új értelemben tartaná meg igazát?

Az esztétikai tárgy rétegei és az ontikus rétegek

A fentiekben kifejtettük, miért nem utánzás a művészet. De nem is ábrázol minden művészet. Ám van belső homogeneitás az ábrázoló és a nem-ábrázoló művészetek között, s ez átnyúlik egészen az ornamentikába, a formával való szabad játékba, amely nem hasonlít semmiféle adott formára sem. Mégis, minden művészet szorosan ragaszkodik a valósághoz. Ha attól túlságosan messzire távolodik, híján lesz lélektelenségének.

Vajon miért ragaszkodik a művészet ilyen szorosan az élethez, a léthez? Nem csupán a költészet és a festészet, hanem a zene és az építészet is? Azért, mert minden művészetben léttel bíró tükröződik. Minden művészetnek fel kell lépnie az lélektelenség igényével. Ez azt jelenti, hogy tendenciája szerint úgy néz, ahogyan mi látunk az életben: a külső jelenségen keresztül, konkrétan, szemléletesen, részben a jelenség által elfátyolozva és eltakarva. Vonatkozik ez a zenére és az építészetre is; itt a viszonyt csupán a különös anyag rejti el, melyben e művészetek formálnak. Ez leginkább az ábrázoló művészetek esetében figyelhető meg. De miképpen ábrázolnak ezek?

Világosan bebizonyosodott: a megjelenítési viszonyon keresztül ábrázolnak. Ez a viszony azután a rétegek egymásutánjában mozog, rétegtől rétegeg haladva. Ennyiben a tárgy szerkezete szilárdan állt előttünk. Itt azonban egy további kérdés merül fel: miféle rétegek ezek, s hogyan jut az esztétikai tárgy ezekhez a rétegekhez? Miért éppen bennük mozog a megjelenítési viszony?

Erre már nem adható válasz a rétegek ismételt leírásával, mint ahogy az a fentiekben történt. Most már az alapvető összefüggésről van szó: arról, hogy hogyan viszonyulnak az esztétikai tárgy eme rétegei — amelyek bizonyos analógiával megismétlődnek a művészet különböző területein — a reális világ általános ontikus rétegeihez?

Egyfelől ugyanis nagyon emlékeztetnek ez utóbbiakra, másfelől azonban többek azoknál, s a hangsúly itt nem is annyira a rétegek közötti nagy távolságon, hanem részben sokkal kisebb ugrásokon van. Ez a kérdés esztétikailag talán nem is rendelkezik kellő súllyal. Ontológiailag mégis roppant érdekes. Mert épp ez alkalommal vizsgálhatjuk felül a lét rétegezetségének horderejét.

Világosan ki kell mondanunk: alapjában véve az esztétikai tárgyban ugyanazok az ontikus rétegek vannak jelen, amelyekből a reális világ felépül. Röviden és leegyszerűsítve négy rétegről van itt szó: dolog (érzéki) — élet — lélek — szellemi világ; ezek mindegyike azonban tovább hasad, méghozzá nagyon különbözően a különböző művészetekben.

Így például a festészetben már a legelső ontikus réteg is sokszorosan felbomlik — 1. a színfoltok két dimenziójú képsíkjára, 2. a megjelenő tér és fény révén a három dimenziójú térmélységre, 3. a figurák megjelenő mozgására; csupán egy negyedik réteg adja a megjelenő elevenséget. A festészetben éppen a külső rétegek a legfontosabbak. Csupán mögülik iktatódnak be azután a lét magasabb rétegeinek megfelelő mozzanatok: a lelki, jellembeli, szcenikus stb. mozzanatok.

Tanulságos lehet szembeállítanunk ezzel valami egészen mást, mondjuk a költészetet, olyan nagyobb koncepcióiban, mint a dráma, eposz, regény. Itt is a léttel bíró ugyanazok rétegeinek egymásutánja szolgál alapul, de ezek más módon hasadnak fel, s a súly szerinti megoszlás is más.

A dologi-érzéki réteget nem más képviseli, mint épp a szó (beszéd, írás); épp így az elevenség rétegét a mozgás és mimika (megjelenő vagy a színész által reálisan véghezvitt mozgás és mimika). A lelki réteg a jellem és a reaktivitás rétegében van, a szellemi réteg azonban szélesen széthúzódik: 1. helyzetű és cselekménnyé, 2. sorssá, 3. ideális személyiséggé, 4. általános eszmévé Itt egyúttal megjegyzendő, hogy a szellemi réteg egy része megelőzi még a lelki réteget is; ezt egyedül az emberi látásmód magyarázhatja, minthogy az ember számára helyzetek és cselekvések közvetlenebbül érzékletesek, mint a jellemek.

Ismét más a helyzet a zenében. Az akusztikusan együtthallható határait igen gyorsan elérik a külső rétegekben; ezeken a határokon túl tárolódnak azután a nagyobb zenei egységek, amelyek mint olyanok, többé már nem érzékileg adóttak. Csupán mögöttük jelenik meg a rétegek további, más fajta egymásutánja, ahol a lelki mozzanatok messzemenően túlsúlyba kerülnek; de itt sem hiányzik az elevenség rétege, sem a szellemé, amely tovább hasad.

A belső rétegekben így könnyen felismerhető az ontikus rétegek egymásutánja. A külső rétegekben viszont már nem ilyen könnyen. Ez utóbbinak az az alapja, hogy egészen más anyagban formálnak, az ábrázolás igénye nélkül. Ugyanez érvényes — mutatis mutandis — az építészetre is, ahol a heterogeneitás még durvább.

A világ általános létrétegei nem mindenütt ismerhetők fel olyan könnyen, mint a költészetben, de egészében mégis azonosíthatók. A legingadozóbbak és leginkább eltérőek még az előtér rétegei: ezeket annyira uralja az esztétikai anyag törvénye, hogy különösségük mögött eltűnik a rétegek ontikus alaptörvénye.

Feltehető itt a kérdés: miért kell egyáltalán visszatérniök a reális világ ontikus rétegeinek a műalkotás rétegeiben? Azt kell válaszolnunk: mert az ábrázolt tárgyak valamennyien az ontikus rétegek ugyanazon egymásutánját tartalmazzák — helyesebben: amennyiben felemelkednek a magasabb rétegekig, úgy mégis megtartják magukon az alsóbbakat (ama törvénynek megfelelően, mely szerint az alsóbb rétegek a hordozó,

a magasabbak a hordozott rétegek). Az ábrázoló művészetekben majdnem minden anyag átnyúlik az emberi szférába; s minthogy az ember magán bírja mind a négy réteget, úgy ezeknek ismét fel kell merülniök a humánium ábrázolásában.

Ezért olyan fontos, hogy a művész ne hagyjon ki egyetlen réteget sem. Ha mégis így jár el, nyomban elvonttá, szemléletnélkülivé, fogalmivá lesz, ahhoz a költőhöz hasonlóan, aki pszichologizál ahelyett, hogy hagyná alakjait beszélni és cselekedni s ezáltal megnyilatkozni. Az életben nem másképp látunk, hallunk, tapasztalunk magunk körül lelket és szellemet, mint a lét ama anyagi-fizikai rétegének közvetítése által, melyhez egyedül érzékeinken keresztül, közvetlenül kötődünk. S amint az életben minden más már közvetve adódik, ez történik a művészetben is. Éppen ezt fordítja saját hasznára a művészet. A megjelenítési viszonynak ez az ontikus értelme.

Valamennyi nagy művészet konvergenciája

Nagy egészében itt az az elrendeződés érvényesül, hogy az ontikusan magasabb rétegek mélyebben, a műalkotás belsejébe rejtve nyugszanak és csupán a külső rétegeken áttetszve jelennek meg. Ennek megvan az ontikus alapja: a művészetek az érzésekhez fordulnak, de az érzések viszont a dologisághoz kötöttek, és csupán annak közvetítése által tehetnek továbbiakat megragadhatóvá. Ezt a kiindulópontot nem lehet eltolni vagy felcserélni. Az érzések éppen nem közvetítik sem a lelket, sem az elevenséget a maguk közvetlenségében, hanem nagyon is csak a dologiságot — ami a fizikai világ széles területére tartozik. Ezért az ontikusan magasabb rétegeknek kell esztétikailag éppen a „mélyebbeknek” lenniök. Ebből a viszonyból sem lehet semmit sem lealkudni. Ez a viszony — csupán csekély eltolódásokkal — érvényes a művészet valamennyi területére; sőt az emberileg szépre és a természeti szépre is. Emellett valami nagyon figyelemreméltó adódik itt. Mint kiderült, a külső rétegek mindenütt különböznek; az egyes művészetek messze eltérnek egymástól, — amint azok az anyagok is alapvetően különböznek egymástól, melyeket a művészetek megmunkálnak; de épp ezek az anyagok határozzák meg a külső rétegeket. Nem lehet ugyanazokat a formákat képezni a kőben, mint a hangokban, a szavakban, mint a színekben.

Ezzel szemben a belső rétegek végső fokon szoros rokonságban vannak egymással, és sok tekintetben egyenesen azonosak; sőt, részben még csak nem is végső fokon, hanem a konvergencia bekövetkezik már a mélyebb, középső rétegekben is. Ez azonban mégsem olyan figyelemre méltó, mint amilyennek tűnik. A végső, belső rétegek az eszmeiség rétegei, s bennük közös az emberileg általános. Az individuális eszmeiség azonban — a személyiség eszméje — ritkaságszámba megy még a művészetek nagy és mély műveiben is — itt csupán az ábrázoló művészetek jönnek számításba. — S ha ez az eszmeiség jelen is van, soha nem lép fel az általános eszmeiséggel szemben, hanem az ellentét által is csupán azt emeli ki.

De a többi — alacsonyabban elhelyezkedő — belső réteg esetében is ugyanezt az azonosság irányába ható tendenciát látjuk. Az emberi sorsok ismétlődnek, s felismerhetőek egészen más alakokon, az emberi jellemek típusokká sűrítődnek, melyekre hamarosan rátalálhatunk. Ezek a magukat könnyen rángerőszakoló közös vonások azok, melyek gyakran egészen dominálnak, s melyekkel szemben a többi kevésbé fontosként eltűnik. Ez másképpen van a belső rétegekben, mint a külsőkben. De vonatkozik a nem-ábrázoló művészetekre is, mert ezeknek belső rétegeiben ugyanaz a lelki lét fejlődik ki, méghozzá nagyobb általánosságban.

Innen érthető, miért vannak bizonyos rokon-jelenségek, amelyek átjárják a művészi alkotás egész birodalmát. A művészeteknek az érzéki és érzékeléshez közeli jelen-

ségformában megnyilvánuló rendkívüli sokrétűségével szemben áll belső tartalmaik egyformasága, ha ezeken nem csupán anyagot, hanem megformált tartalmat értünk.

És itt olyan jelenségbe ütközünk, amely már gyakran feltűnt az esztétáknak, anélkül azonban, hogy megmagyarázhatták volna: épp a heterogén művészetek, sőt az egészen heterogén műalkotások közötti kiterjedt rokonságról van szó, amely akkor tűnik fel, ha mélyebben értjük meg e műveket vagy nagy korok és mesterek műveit keressük ki, a csekélyebbeket félretolván.

Lerövidítve és igencsak óvatosan érve úgy fejezhetjük ki ezt, hogy: minden csekélyebb vagy épp közepes nagyságú művészet beláthatatlanul divergál és közelít az összehasonlíthatatlanság felé; ezzel szemben minden valóban nagy művészet konvergál, mégpedig egy megfoghatatlan azonosság felé. Ez a konvergálás nem másban nyilvánul meg, mint épp abban, hogy egyébként teljesen heterogén jelenségeket mégis rokonságban levőknek érzünk: a Parthenont és a *Kunst der Fuge*-t, a Sixtusi kápolna mennyezetét — (mintegy ifjú alakjaival vagy prófétáival) és Shakespeare *IV. Henrikjét* (Falstaff-figurájával együtt), Rembrandt öregkori önarcképét (Amszterdam) és az olimpiai oromzat Apollóját, Beethoven V. vagy VII. szimfóniáját . . .

Senki sem tudja megmondani, miben áll az egészen heterogén művek rokonsága. Csupán arra tudunk utalni, hogy ilyennek érezzük őket. Feltéve, ha ilyennek érezzük; mert ezt sem teszi és teheti mindenki. Hanem csupán azok, akik pillantásukkal a legvégsőkéig, a legbensőbbig hatolnak át.

Láttuk fentebb, az ilyen monumentális műveknek nagyon kevés közülük van egymáshoz, megszüntethetetlenül különbözőek; nem található meg minden további nélkül közös nemük. Nagyon mélyre kell most már hatolnunk — s akkor persze meggyőző lesz az azonosság.

Ez azonban nem mutatható fel egyszerűen. Vegyük Rembrandt öregkori kép-mását: ugyancsak megszokott ember — kissé különös pillantással; ilyen könnyen azonban nem jutunk tovább. Egy valamire azonban felfigyelhetünk: a megrajzoltságra, az egészet lebegve átható sorsszerű valamire, ami tragikus nagyságrendű; mintha minden emberi sors tükröződne az areban. S feldereng bennünk, ami benne a miénk.

Vagy a *Kunst der Fuge*. A zene a legmélyebb áttetszést nyújthatja, de csak akkor, ha a legnagyobb mértékben lép fel. Ez Bach fúgáinak csodája: e fúga külsőleg a lehető legszárazabb és legiskolásabb, amennyire ilyen egyáltalán el lehet képzelni kompozícióként, belsőleg viszont a legmegragadóbb, legmélyértelműbb, egyenesen a legbensőbb és az érzelmeket leginkább meghódító, igazán metafizikus ama erejénél fogva, mellyel az embert önmagán túlemeli, legbelsejében megragadja és átfordítja. Ez a fúga tele van követelményekkel s olyan feltételekhez kötött, melyeket nem hoz mindenki magával. Mégis, a megnyilatkozás módját tekintve a legmagasabb értelemben közvetlen. Ez valamennyi nagy művészet jellemzője —, ama ritka művészetek, amely évezredenként egy alkalommal nő. De nem von minden nagy művészet olyan exkluzív kört maga köré, mint a fúga; ezért nem emelkedik ki olyan pregnánsan minden területen.

Mi a magyarázata ennek a figyelemreméltó jelenségnek? Most már egyszerűbben adhatunk rá magyarázatot: a művészet valamennyi területén relatíve azonosak, vagy legalábbis magas fokon konvergensek a végső belső rétegek, sőt részben már a közvetlenül őket megelőzően elhelyezkedők is. Mert ott mindenkor az emberről van szó; az emberi lény hátterében mindig ugyanaz a morális-metafizikai valami áll. Amennyiben tehát a nagy művészet kiterjed a nagy mélységekre is és ezeket a maguk módján meg tudja jeleníteni — s ezt teszi minden nagy művészet — úgy konvergensek kell lennie a hozzá hasonlókkal.

Ez kelti az egészen heterogén művek szoros rokonságának benyomását. A végső belső rétegek túlsúlya adja a konvergenciát. Mert valójában vele szemben eltűnik a köny-

nyebb és inkább külső rétegek egész egymásutánja, mihelyst egyszer elmélyülünk benne. E rétegek tarkaságának és sajátosságának sérelme nélkül.

Még egy további összefüggésről van itt szó: a legsúlyosabbnak e minden nagy művészetet jellemző konvergenciája egyúttal a fenségesre irányuló konvergencia is. Mert a fenséges ugyanaz a szépség, mint amelyekben a belső rétegeknek túlsúlyuk van.

Ezt mondja az elmélet. Ha erre összehasonlítjuk a konvergenciára felhozott példáinkat: a dór templomot, Bach kontrapunktikáját, Shakespeare királydrámáit stb.: ezek mind a fenséges tiszta példái. És épp így a fenséges tiszta esetei Michelangelo prófétái és ifjai, Rembrandt öregkori önarcképe, az olimpiai Apollo, Beethoven szimfóniái.

Egy valami mégis rejtélyes marad: a nagy művészethez — mesterművi tökéletességében — mégis többre van szükség a végső belső rétegek pusztá túlsúlyánál: épp műalkotásokként ezek az alkotások csupán akkor lehetnek tökéletesek, ha külső rétegeikben is egyúttal adekvát formálást mutatnak, hogy ama mélységek szemléletesen és életteli alakszerűségben nyilatkozhassanak meg.

Miként lehetséges mégis, hogy az egészen nagy műalkotásokban az adekvát forma az eszme mélységével együttesen van jelen? Mintha csak mindkettő nem is olyan nagyon különböző tehetséget követelne a művésztől! Így is kérdezhetünk: miért jár valamennyi művészet kiemelkedő nagy mestereinél a kivitelezés technikája és a tartalom (eszme) mélysége oly erősen kéz a kézben? . . . Míg csekélyebb rendű talentumok esetében a kettő oly könnyen szétválik, s köztük űr tátong. Az az érzésünk: csupán a tökéletlen kezdeteknél hullik szét e két mozzanat. A tökéletesedésben már nem két különböző adottság van jelen, hanem ugyanazon adottság két oldala.

Hogyan jön ez létre? Egyszerűbben, mint amilyenek látszik. Gondoljuk meg: a művész művének eszméjét nem elvontan — gondolatilag vagy fogalmilag koncipiálja, hanem belső látásban; ez azonban egyúttal a formaadás vázlata is, egészen az érzéki előtérig. S hozzá kell fűznünk: nagy műalkotások egyáltalán csak ott keletkeznek, ahol a belső meglátás e két oldala kezdetről fogva egymásban jelen van. És egymást adekvát módon egészíti ki. Ez elég ritkán történik meg; és még a legnagyobb mestereknél sem mindig. Hanem csupán különlegesen szerencsés esetekben egyesül. Tévedés lenne úgy vélekednünk, hogy az ilyen zsenialitásnak gyakrabban kellene összetalálkoznia. S csupán azért követünk el itt tévedést, mert művészi ítéleteinkben lazák vagyunk, és sokszor tartunk olyasmit egészen nagyknak, ami erre távolról sem szolgál rá.

Egyes rétegek eltűnése és az átugrás

A tárgyak ontikus és esztétikai rétegeinek megadott viszonyát s azt, hogy ott szigorúbban, itt fellazítottabban és felbontottabban, de alapjában véve ugyanazon rétegezettségről van szó, nem szabad pedánsan felfogni. E rétegeket egyenként nem lehet első pillantásra felismerni: legtöbbször egyetlen ontikus réteg helyére több esztétikai réteg is lép. A széthasadás azonban eltakarja ezt a viszonyt.

Az alapvető mindig is az marad, hogy ezen a ponton függ össze az ontologikusan általános kategória-elemzés az esztétikai tárgy-elemzéssel. Teljességgel hamis lenne az esztétika alapjait leszakítanunk az ontológia alapjairól; ez ellenkezne a kategóriaelmélet értelmével is. Ez nem csupán a reális lét szférájára terjeszti ki magát, hanem közvetve a jelenségek valamennyi szférájára is.

Itt egyúttal felmerülnek bizonyos keresztkérdések. Ezek egyike arra vonatkozik, hogy mi történik akkor, ha egy műalkotásból kimarad valamelyik ontikus réteg. Egészen véve a megjelenítési viszony ugrás nélkül halad rétegtől rétegegig. Előfordul azonban — leginkább az elbeszélő költészetben —, hogy az élet rétegét, vagyis a személyek aktív mozgását és mimikáját átugorják, vagyis hogy a költő közvetlenül a lelki szituációba

vezet; erre az csábít, hogy a nyelv képes az embert bensőjében közvetlenül, mégpedig többé-kevésbé fogalmi absztrakcióval érinteni. Nem szabad félreismernünk, hogy ilyen esetben a további áttetszés felmondja a szolgálatot. De legalábbis könnyen elveszti szemléletességét, és így művésziatlenné válik. Még világosabb ez a festészetben: ahol az alakok elevensége nem jelenik meg elég nyomatékosan, ott a lelki, jellembeli és morális mozzanatok sem lesznek szemléletesek.

E konzekvenciákat azonban nem szabad a végtelékig kiélezni. Nem igaz az, hogy minden rétegnek ki kellene magát dolgoznia tematikus magáértvalóságában. Olykor valamelyik réteg nagyon is „eltűnhet” — ti. a keresztülhatoló pillantás számára — egyszerűen azért, hogy a rákövetkező réteg áttetszése túlsúlyba kerül, s a megelőzőt egyúttal elnyeli. Ez nem azt jelenti, hogy a közbülső rétegnek „hiányoznia” kellene. Ennek sokkal inkább jelen kell lennie, ám nem lép tárgyiasan elé. Az eltűnésnek mindenkor megvannak a határai. Ezeken túlmenően azután már rombolóan hat a jelenlét képszerűségére.

Még a zenében is található valami ehhez hasonló, noha itt semmit sem ábrázolnak közvetlenül. Minden esetben ez történik, ha a zeneszerző közvetlenül bizonyos érzelmi hatásokat akar elővarázsolni, anélkül, hogy ezeket organikusan hagyná kinőni a tonális kompozíció szerkezetéből. Az ilyen zene hatása felületes, és jogosulatlanul igényes. Persze a legkönnyebben a költészetben történik meg ilyesmi. Az elbeszélő ilyenkor fogalmakban beszél, él, érzékletes képek helyett. A gondolat emellett nagyon szépen kifejezhető, sőt sajátos képiessége lehet; csak hogy nem az anyag kompozíciójából lép elő, hanem lazán helyezkedik el felette, ami ugyancsak veszélyezteti a kompozitórikus egységet.

A nagyon nagy költők távol állnak ettől a veszélytől. A tapasztalatokban és gondolatokban gazdag — ha tetszik, világnézetileg rendkívül érdekelt — költők számára kínálkozik az a csábítás, hogy gondolatokban költsenek, alakok és jelenetek helyett. Legnagyobb példája ennek Goethe, aki a költészet, a líra kisebb formáitól eltekintve, nem használt semmilyen szoros műformát.

Ez a példa egyúttal megmutatja, hogy a gondolatiság tetemes dózisa mégis épp elviselhető, ha maga a gondolat súlyos és sajátos formája szoros. A gondolat a maga részéről képiesen vésődhet be akkor is, ha a kép nem az összkompozícióból nő ki. Csupán a nagyobb egész egysége megy ezáltal veszendőbe, s a mű képek által hordozott gondolatok laza egymáshoz illesztése felé közelít. Ez odáig mehet, hogy egyfolytában a szerző nézeteinek előadását halljuk, ahelyett, hogy az összefüggő élet egy darabja tárulna fel előttünk.

Messzemenően nagyobb és tisztább művészet az, amely a szemléleten keresztül hat, s a szót csupán a képzelőerő felkeltésére használja, úgyhogy az olvasó maga elélt látja az alakokat, amint mennek és állnak, beszélnek és hallgatnak. Ez a művész természetes útja: a tiszta megjelenítés. E tekintetben a költészet nem különbözik alapvetően a képzőművészetektől. De könnyebben megcsalhatkozhatunk általa, mert megragadhatnak bennünket egyes gondolatok, s feledésbe merülhet a költemény egész értelme. Bizonyos határokon belül egyenesen az egyszer felcsigázott fantázia viszi véghez azt, hogy átugorjunk a kihagyott vagy csupán gyengén jelzett rétegek üres terét.

A tulajdonképpeni érzékletes megjelenés ekkor éppenséggel csődöt mond. A konkrétság töredezett lesz, de mégsem omlik össze azonnal minden. Sokkal inkább utalásokból „találják ki” azt, aminek meg kellene jelennie. S minthogy a kitalálás az érzékletes megjelenési viszonyban is jókora szerepet játszik, így ez a követelmény nem repeszi szét rögtön a művészi egységet.

Mindenesetre ez csupán akkor lehetséges, ha egyébként a megjelenítési viszony intakt; ami azt jelenti, hogy e viszonyban a rétegek egymásutánjában elhelyezkedő

törésen innen és túl, a szemléletesség szükséges töretlen erejével kell rendelkeznie. Különben a költészet fejtegetésbe, a művészet az élettapasztalat gondolati kifejezésébe megy át. Közismert, hogy milyen könnyen szokták átlépni e határt.

(*Nicolai Hartmann: Ästhetik. 1966* — Walter de Gruyter & Co. Verlag, Berlin, 94., 113—115., 457—465.*)

(*Fordította: Barlay László*)

Irodalom, próza, vers, költészet

Az esztétikák hagyományosan csak a költészetet sorolták a nagyobb művészetek közé és alig ismerték el a prózát bármiféle művészetnek. Ez ellentétben áll a nagyrabecsüléssel, ami sok prózaírónak mint művésznek jutott osztályrészül a legrégebbi időktől napjainkig. Az utóbbi években a próza még erősebb hangsúlyt kapott az irodalomban. Mivel oly sok közös vonással rendelkeznek, a prózát és a költészetet szoros összefüggésben kell meghatározni. A prózát és a költészetet is magában foglaló irodalomnak más, kevésbé művészi írásművektől, mint amilyen a tudomány és a népszerű újságírás, való megkülönböztetése céljából a „belletrisztika” kifejezést használják alkalomszerűen, de Franciaországon kívül nem nagyon terjedt el. A közhasználat az „irodalom” kifejezést kedveli, beleértve az esztétikai határokon belül levő valamennyi nyelvi forma fejleményét

A költészet meghatározása sok sajátos nehézséget foglal magában. Ezek részben közegének, a szavaknak mindenütt jelenvalóságából fakadnak; és abból a tényből, hogy a szavakat számtalan különféle módon használjuk. Néhány művészetben a közeg maga is megkülönböztet, és ugyanígy a folyamat is. Itt azonban egyik sem különböztet meg különösebben; ezért nagyon gondosan kell eljárunk, hogy megkülönböztessük a költői alkotást a másfajtajútól.

A legtöbb szerző alig említi meg a közeget a költészet vagy az irodalom meghatározása során, noha lényegesnek tűnhet, különösen amikor a többi művészettel állítjuk szembe. „A szó, mondja Webster, olyan kiejtett hang vagy hangsor, amely bizonyos konvencionálisan hozzákapcsolt rögzített jelentés révén egy gondolatot szimbolizál és közöl, és nem osztható fel önálló használatra alkalmas kisebb egységekre . . . Ezért az írott vagy nyomtatott betűk vagy betűkombinációk ilyen beszédegységeket fejeznek ki.” Talán az „irodalom” és ágainak, a költészetnek és prózának a meghatározását azzal kell kezdenünk, hogy „a szavak elrendezésének művészete . . .”.

Az előbb idézett meghatározások semmit sem mondanak a költészet vagy másfajta irodalom írástechnikájának folyamatáról. Amint egy korábbi fejezetben már megjegyeztük, sokáig azt hitték, hogy az alkotó írás nem tanítható, hogy inspiráció eredménye és nem valamilyen megtanulható sajátos ügyességé. Az ember csak a szókinccs, a nyelvtan és a mondatban alapjait tanulhatja meg, olvashatja a nagy szerzőket és reménykedhet az inspirációban. Most már sok könyv és tanfolyam tanítja, hogyan kell költeményt, novellát és elbeszélést stb. írni; azonban világos, hogy semmilyen különleges szófüzési eljárás vagy azok olvasása és elmondása nem tekinthető lényegesnek. A költészet és a próza egymástól, valamint más szóbeli mesterségtől való megkülönböztetésének nehézsége nagyrészt az alkotás-típusok megkülönböztetésén nyugszik.

A költészetnek mint alkotásnak a modern meghatározások két jellemző tulajdonságát hangsúlyozzák: a) bizonyos előre meghatározható formai szabályosság, amely nem szükségszerűen metrikus; b) az olvasó vagy figyelő szellemére gyakorolt felemelő

érzelmi hatás. Ez a második támaszt nehézségeket a forma-leírás szempontjából. Ha valaki megkísérli egyfajta forma leírását az észlelőre gyakorolt hatás jegyében, akkor számításba kell vennie azt a tényt, hogy az emberek különböző módon reagálnak. Egyes embereket „felemel” az, amit mások rossznak tartanak, sőt még a „nagy” költészet sem gyakorol mindenkire felemelő érzést. Talán csak a „jóízlésű” emberekre kell gondolnunk, akik ismerik az igazi értékeket? Az azonban megint csak vitatható kérdés, hogy kinek az ízlése és mértéke az igazi. Magyarázhatjuk-e az „emelkedettség” nem a magasabb és nemesebb minőségű tapasztalat értékelő értelmében, hanem mint érzelmi izgalmat általában? Ebben az értelemben még az alkohol és a kábítószeres is az „emelkedettség” érzését kelthetik valakiban. Bizonyos embereket azonban az egész költészet untat. Ezenfelül ezek a feltételezett érzelmi és szellemi hatások nemcsak a költészetre vagy az irodalomra jellemzőek sajátosan. Valamennyi művészet csodálója ilyen hatásról számol be például egy nagy regénnyel, festménnyel, templommal, szimfóniával kapcsolatban. Ennek megemlézése itt pusztán ismétlése valamennyi „szépművészet” értékelő felfogásának, amely minden egyes közeg műveinek legnagyobb, valóban szép példáira szorítkozik. Mi már visszautasítottuk a művészetnek és minden egyes sajátos művészetnek ezt az értékelő felfogását egy olyan semleges meghatározás kedvéért, amely egyaránt magában foglalja a jó, a rossz és a közömbös műveket. A költészetet is, mint minden más művészetet, ezen a széles magában foglaló módon, megfigyelhető, nem értékelő tulajdonságai alapján lehet meghatározni. Ez nem tagadja az értékelés lehetőségét és fontosságát az irodalomban; azonban az ilyen értékelés máshol is kifejezhető, mint a meghatározásban, egyszerűen kijelentve, hogy ez a költemény jó vagy szép, az pedig rossz.

A forma megfigyelhető tulajdonságai nem korlátozódnak a közvetlenül érzékelhetőkre. A költészet esetében nem korlátozódnak a szavak hangjaira, mint a rímekben és a ritmusban. Tartalmazhatnak kulturálisan megalapozott jelentéseket; sugallhatnak eszméket, képzeteket, kívánságokat, érzelmeket. Megegyezhetünk abban, hogy egy bizonyos írásmű olyan érzelmi erősséget sugall, vagy olyan izgatott hangulatot fejez ki, amely nem szükségszerűen a művészi; talán egy képzelt alaké, anélkül, hogy bármit is mondanánk az írásműnek az olvasókra vagy hallgatókra gyakorlandó érzelmi hatásáról. Nem kell értékelnünk a művet, vagy bármilyen kétes kijelentést tenni annak tényleges esztétikai hatásáról, kijelentve, hogy rendelkezik bizonyos sugalmazott érzelmi tulajdonságokkal vagy tényezőkkel.

A költészetet magát így írhatjuk le: nem hoz létre semmilyen sajátos érzelmi hatást, hanem egészében véve sokkal erősebben hajlamos érzelmi erősséget *sugallni*, mint a nem költői írásmű. Sok nyugalom van benne, és még a prózai vers és a próza is gyakran izgató. Az ember azonban hajlik arra, hogy a költeménytől az érzelmi képek nagyobb koncentrációját, a kívánságok és érzelmek kevésbé gátolt kifejezését várja el, mint amit a felnőttek nyugaton a közönséges társalgás során vagy a prózai írásművekben általában megengednek maguknak. A rokonlelkű olvasóban vagy hallgatóban rejtett vágyakat és érzelmi erőket emelhetnek fel és fokozott lelki vitalitás érzését kelthetik. A költők gyakran nagyfontosságú erkölcsi, vallásos és filozófiai kérdésekkel foglalkoznak: szerelemmel, születéssel, halállal, természettel, Istennel, szabadsággal, túlvilági élettel, az egész világegyetemmel. A mindennapi, gyakorlati élet korlátaival való menekülést sugallják; gyakran hevesen tiltakoznak a fennálló dolgok ellen és úgy vizionálják a dolgokat, amilyeneknek lenniök kellene. Amikor ilyen, az olvasó által helyeselt és üdvözölt képzelődések és felfokozott érzelmek jelennek meg a sorok között, akkor hajlik arra, hogy az eredményt „szellemi emelkedettségnek” érezze. Az ilyen reakciók azonban végtelenül változatosak és az olvasó személyiségétől függenek. Ezért biztosabb annak jegyében leírni a műalkotást, amit határozottan kifejez és sugall, mint azt, hogy hogyan reagálnak rá az emberek.

A költészetre jellemző érzékeny hatásosság és felszabadulás mibenlétét nehéz lélektanilag leírni és lehetetlen rövid definícióban összefoglalni. Túlságosan messzemenő lélektani problémákat vet fel ahhoz, hogy itt foglalkozzunk velük. Nem pusztán merő izgalom vagy heves érzelmek kifejezése az, ami a prózában gyakran előfordul (például a „vérfagyasztó” melodrámban vagy kalandos történetben), és amely gyakran hiányzik a költészetből. A költő gyakran azzal foglalkozik, hogy megfelelő kifejezést találjon a szelídebb, de finomabb és különleges érzelmekre. Sokféle vágy és fantázia könnyen kifejezhető a mindennapi beszédben: például több pénzről, fizikai kényelemről, társadalmi és politikai haladásról és a szexuális siker sokkal szembetűnőbb fajtáiról. A többit nehéz közönséges prózában kifejezni a modern nyugati szokások és konvenciók miatt anélkül, hogy zavarba ne jöjjön az ember, vagy nevetségessé ne váljék. Erős kialakult előítélet küzdene az ember saját személyes érzelmeinek nyilvános kifejezése ellen. Szerelemről vagy más meghitt személyes kapcsolatokról való beszélgetés közben a szokásos felnőtt magatartás kissé szűkszavú, cinikus és racionalisztikus; ez részben a tudományos lélektan következménye. Ugyancsak sok gátlás van a vallásos érzés kifejezésében, kivéve a templomot és más sajátos utakat. Az ügyes prózaíró hatásosan foglalkozhat ezekkel vagy más tárgyakkal is, azonban rendszerint inkább fokozatosan kell feldolgoznia az érzelmi gondolatokat, fel kell építenie a szükséges lelkiállapotokat olvasójában. Versben és különösen dalban sokkal közvetlenebbül és a nevetségesség kisebb kockázata nélkül fejezhető ki az erotikus vagy másfajta erős és finom személyes érzés, lévén valószínűbb és társadalmilag elfogadott. Természetesen a szélsőségesen konvencionális, gyakorlatias és száraz emberek némiképp görbe szemmel tekintenek az egész költészetre és a költőkre.

A verses formának, azaz a költészetnek a prózáéhoz hasonló folyamatos nyomtatás helyett sorregységekre való bontásának — egyik funkciója felhívni az olvasó figyelmét arra, hogy itt a rendes prózától eltérő kifejezési formát várjon, és amely megkívánja, hogy másféle normákkal mérjék. Másrészt megközelíthető prózai lelkiállapotban is és így pusztán modoros prózának tekintheti. A versforma arra figyelmezteti, hogy sajátos fajta előlegezett magatartással értse meg; hogy meghatározott módon olvassa vagy hallgassa; hogy olyan jellegzetességekre legyen elkészülve, amelyek versben általánosan elfogadottak, a prózában azonban erőltetettnek és mesterkéltnek tekintheti.

Ezek a „költőinek” nevezett előadásmód meghatározott típusait foglalják magukba. Nemcsak olyan irodalmi kifejezéseket tartalmaznak, mint a „te” és az „örök” (ma már egyre ritkábban használják), hanem a rendes szórendtől és a mondat szerkesztéstől való eltéréseket is, a ritmus, a rím, a hangsúly és más esztétikai hatás kedvéért. A versnek sorokra való bontását gyakran, bár nem mindig, a beszédben is kifejezésre juttatjuk, például színpadon, kis szünettel vagy hangmódosítással.

A verses forma, különösen a zene segítségével, segít lazítani a logika, a gyakorlati józan ész és a gondolkodás és cselekvés mindennapi módozatainak szigorú követelményein, valamint megnyitni a fantázia lefolyásának útját részben tudattalan sikokról. Viszont a megnyitás és segítség a prózában is megtörténhet, nemcsak a versben; a vers azonban sokkal alkalmasabb számukra. Ritmusai álomszerű, hipnotikus hatást hajlamossá gyakorolni a tudatos gondolkodásra és ösztönző hatással vannak a féltudatos érzésekre. Kissé mesterkélt beszéde megkönnyíti a gondolkodás és érzés mindennapi módjaitól való felemelkedést egy másik síkra. Ez a sík az idő és társadalom általános konvencióitól nem teljesen független vagy különálló; sőt saját új irodalmi kötöttségeket vezet be; azonban elősegíti a menekülést néhány megszokottól. A pszichikai feloldás és a felszabadult fantázia felé irányuló ilyen törekvés azonban nem fordul elő általánosan az általában a költészet körébe osztályozott művekben, amelyek némelyike éppen ellentétes ezzel. Azonban elég közös vonással rendelkeznek ahhoz, hogy ezeket a költészet legtipikusabb, a szó legteltesebb értelmében vett költészet körébe vegyük fel. Ott van

a költői gondolat és érzés, valamint a költői dikció és szóelrendezés; mindkettő közelebb áll a mítoszhoz és a folklórhoz, mint a tudományos tárgyalásmóddhoz, vagy a végsőig racionális prózához.

A másik mód, amivel a verses forma a költői hatást növeli, az az, hogy lelassítja az olvasás folyamatát. A regényhez vagy az újságriporthoz hasonló próza vizuális olvasása során a siető modern ember megtanulja egy oldal gyors végigolvasását, egy szempillantással felmérve egy mondatot vagy bekezdést. Megtanulja kulcsszó kiragadását és sok másik átugrását. Ekkora sebesség mellett nem tud egyetlen szó vagy kifejezés mellett időzni, hogy az visszhangot keltsen elméjében és álomszerű asszociációkat ébresszen fel benne. Hajlik arra, hogy minden egyes szónak csak a legáltalánosabb, közvetlen alapvető szótári jelentését fogja fel. Külön erőfeszítéssel vagy pihenésképpen sokkal figyelmesebben is olvashat, elmélkedő és ábrándozó szünetekkel; a modern élet sebessége azonban ezt nem segíti elő. Még a versolvasás során is gyakran a gyors és felületes átfutás uralkodik, megakadályozva ezzel a szóhangzások és asszociációk teljes megértését. Azonban a verses forma enyhe nyomást gyakorol a lassú, szabadon asszociatív olvasás vagy figyelés irányába. Ha helyesen olvassuk fel hangosan, akkor nem rohanunk át a versen, hanem értetőn ejtjük ki, megfelelő figyelmet szentelve a sorokra bontással és írásjelekkel jelzett hangsúlyoknak és szüneteknek. Rendszerint kis szünetet hallunk vagy képzelünk a sor végére, noha néha (változatosság okából) a mondat kettéválasztása arra ösztönzi az embert, hogy szünet nélkül haladjon át a következőre. A gyakori szünetek és a sorok és mondatok következetes elválasztása arra ösztönzi az olvasót, hogy addig időzzék el az egyes szócsoportoknál, amíg azok felidéző erejüket működésbe hozzhatják elméjében, érzelmi képek halvány sorozatát keltve fel. Ezek között lehetnek bizonyos saját tapasztalatán alapuló teljesen magánasszociációk. Azonban lesznek részben kulturálisan meghatározottak is, mint amilyeneket társadalmi csoportjának története vagy irodalmi hagyományai, vagy közösen megosztott érzelmi tapasztalatok asszociálnak.

Gyakran mondják, hogy a szavak alapvető, szótári jelentéséhez járuló homályosan érzett érzelmi jelentés aurájának (mintegy mágikus) felidéző erejében van a költészet eltérő természete. Kimutatták, hogy a költészet a tudománytól a kétértelműség szándékos felhasználásában különbözik; a szónak vagy kifejezésnek nemcsak kettős, hanem sokszoros értelme ez, miközben a tudomány arra törekszik, hogy minden egyes olyan szónak vagy jelnek az értelmét, mint amilyen a „plusz” vagy a „háromszög”, egyetlen jelentésre szűkítse le, ha lehetséges. (Ezt a célt csak ritkán éri el, leginkább talán a szimbolikus logikában.) A költészet viszont állandóan olyan szavakra és kifejezésekre törekszik, amelyek érzelmi asszociációs sorozatokat indítanak el, ha kitartanak mellettük; olyan képekre, amelyek homályos analógiákat és rejtett szimbólumokat sugallnak, úgy hogy azok számára, akik a megértésükhöz szükséges erővel rendelkeznek, sokkal fontosabbak a közvetlen utalásnál, vagy kifejezésjelölésnél. A homályosság és misztifikáció hangsúlyozása a romantikus stílus eljárása; a többszörös jelentés azonban valamennyi irodalmi korszakban előfordul. Hatásossága részben azoknak a szavaknak és képeknek a kiválasztásától függ, amelyeket az egyes nyelvekben és kultúrákban különféle asszociációkkal és érzelmekkel töltenek meg; azokkal a sajátos érzelmekkel kell megtöltve lenniük, amiket az ember fel akar idézni, mert könnyen meg nem felelően idézhetőek fel. Ezenkívül megfelelő összefüggésbe kell helyezni őket, mintegy a kívánt irányba vezetni az asszociációkat.

Nincs szükség különleges „költői” szavakra; a gyakran használtak, mint például a „június” és a „hold” elcsépeltté válnak és elértéktelenednek a gyakori használatból. A költői felidézés alapjául szolgáló kulturális kötelékek múlandóak és hosszabb korszakra nézve kiszámíthatatlanok. Ezért minden költészetre az a sors vár, hogy elveszti varázsát a későbbi időkben, mivel olyan új, jobb vagy rosszabb jelentéseket vesz fel, melyek mélyen különbözhetnek a költő szándékától. Sajnos, a gyengéd érzelmek különösen hajlamosak

arra, hogy paródiák és komikus asszociációk által menjenek tönkre. Ma már nehéz komolyan venni Keats sorát: „Emprison her soft hand, and let her rave.”

A „vers” kifejezésnek sokféle jelentése van. A költészetben a szavak egyetlen sorára vagy ritmikus sorozatára utal; „ritmikus írásmű, amely mértékes ritmusban van megkomponálva; ezért költészet”. (Webster.) Néha értékelő megkülönböztetésre használjuk, amikor azt mondjuk, hogy „ez igazi költészet, az pusztá verselés”. Mi nem fogjuk elfogadni ezt az értékelő ellentétet. Azonban jó megtartani a két kifejezés közti különbséget. A *verset* a speciális tulajdonságok szűkebb körére vonatkoztatjuk, egyedül a szavaknak és szóhangoknak sorokban és rendszerint versszakokban, mértékkel és rímmel vagy anélkül való elrendezésére utalva, ami a legtöbb költészetre jellemző.

A „költészet” ezekután tartalmazhatja ezt és még valami többet: verses formát plusz egészében véve koncentráltabb, erőteljesebb érzelmi sugalmazásra való törekvést, mint a prózában általában; a gondolatnak és fantáziának a szokásos logikai, gyakorlati és más konvencióktól való erősebb felszabadítását, (gyakran részben tudattalan szimbolikus jelentéssel bíró) érzelmi képek használatát és a dikció ezzel kapcsolatban sajátos típusait. Így azután egy kompozíció lehet „vers” és mégsem „költészet”, mint a reklámvers, amely prózai módon prózai tárggyal foglalkozik.

Lehet egy kompozíció költészet és mégsem vers? Ritkán és kivételes határesetként. Azonban a „verses formát” tágan kell értelmeznünk, hogy magába foglalja Whitman szabálytalan sorait és a modern „szabadverset” is. Ha a kompozíció vagy a részlet koncentrált érzelmi erővel, lelki felszabadulással, költői dikcióval, bizonyos szóbeli ritmussal rendelkezik és mégis folyamatos prózaként van nyomtatva, akkor „prózai költészetnek” vagy „költői prózának” nevezhetjük. A történelem legtöbb korszakában az érzelmi gondolat és képzelet könnyebben jutott kifejezésre versben vagy ditirambikus énekben. Az ember gyakrabban és fokozatosabban váltogatja a ritmikus és nem ritmikus kifejezésmódot. Manapság mind a verses forma, mind a költői gondolat elavult, mert ez nagyon racionális, tudományos és gyakorlati korszak. Sok jó író annyira kizárólag a prózai formához szokott, hogy soha nem gondol versre átváltani, mégha bizonyos szempontból alkalmasabb is lenne a kifejezett gondolatokhoz. Prózát írnak továbbra is, mert ez prózai kor, és néha sikerül prózájukat viszonylag költőivé tenniük.

A költészet nem áll egyedül abban a művészetek között, hogy az érzelmi koncentrációt, a fantázia felszabadulását és ehhez hasonlókat von maga után. Közös tulajdonságai ezek a zenének, festészetnek és a többi művészetnek. Azonban nem szükséges ezeket megemlíteni a többi művészet meghatározásakor, mert ezek a művészetek könnyebben megkülönböztethetők az ábrázolt tárgy közege, folyamata és típusa stb. fogalmairévén. Itt, ahogy korábban említettük, részletesebben kell elemeznünk az alkotástípusokat, hogy ezen az alapon különböztessük meg az irodalmi művészeteket a szavak használatának másféle módjaitól.

Hát akkor mi a *próza*? A kifejezésnek ismét többféle elfogadott jelentése van, amelyekből választhatunk. . .

Ezek a jelentések nagyon különbözőek, de van köztük közös kapcsolat. Két nagy területet határolnak el: az egyik a hétköznapi beszédé; a másik a hétköznapi gondolkodás és érzése, a tárgyilagosság és az érzelemnélküliség. A próza mint művészet és az irodalom egyik ága bizonyos szempontból e két terület közé esik; legalább is jobban, mint a költészet. De nem egészen, mert néha a költői ritmus és dikció felé tart, vagy az érzelmi fantázia irányába, vagy mindkettő felé.

A próza mint művészet és az irodalom művészetének egyik ága, meghatározás szerint, bizonyos mértékig esztétikai hatásra törekszik. Amikor sikerült, akkor nem tompa vagy lapos a nehézség és unalmasság értelmében, amely érdektelen részletekkel foglalkozik. A jó prózai történetek vonzzák a figyelmet és gyakran sok izgalmat tartalmaznak; azon-

ban szabály szerint az utóbbira fokozatosan felkészítenek. Nem szakítanak azonnal a mindennapi valósággal, amivel számolunk, amikor költszetet kezdünk olvasni, vagy ami utána következik, nem koncentrálnak érzelmi képekre. Egészében véve, a prózairodalom nagy tömege kevesebb kísérletet tesz a költészetnél arra, hogy a gondolkodás és kifejezés megszokott racionális és gyakorlati módjaitól eltérjen; hogy átadja magát az „isteni örültség” sugallta ama távoli képzeletszárnyalásnak, amit a Pegazus személyesít meg.

Mind a költészetben, mind a prózában oly sok és fontos kivétel van, hogy nem hízható köztük éles választóvonal. Komoly tévedés azt hinni, hogy a prózairodalom szűkségszerűen „próza”, szenvedélytelen és földhözragadt. Éppen ellenkező végletbe csap át számtalan tündérmesében, misztikus vízióban és heves szenvedélyű történetben. Az „Egyszer volt, hol nem volt” bevezetés arra figyelmeztet minket, hogy ne várjunk józan, hihető valóságot. A próza néha, mint a novellában, rendkívül sűrített és érzelemleltő. Általánosságban a próza hajlékonyabb és alkalmazkodóbb, mindenféle gondolat- és kifejezéstartományhoz alkalmas; ugyanakkor a költészet hajlik arra, hogy inkább az érzelmi fantázia területére korlátozza magát. Ha egy verses kompozíció szószátyárrá, terjengőssé és botladozóvá válik, akkor nem tekintjük költőinek a szó szoros értelmében. A költészet rendszerint nagy erőfeszítéseket tesz az unalmasság, hűvösség és tárgyilagosság elkerülésére, még akkor is, ha tárgyi anyaga lényegében olyan közönséges, mint Burns mezei egere. A próza gyakran szándékosan ilyen, különösen ha a tudomány felé hajlik. Mint közeget, a prózairás messze túlmegy a prózának mint irodalmi művészetnek a határain, és sok olyan szóbeli kifejezést tartalmaz, amely egyáltalán nem tarthat igényt esztétikai vonzerőre. Mint művészet, a próza csak egyik része az irodalom művészetének; de mint közeget sok más területen is felhasználják. Az irodalmi próza észrevehetően meggyát tudományos prózába, közönséges zsurnalizmusba, üzleti és társalgási prózába; úgy hogy nincs éles különbség köztük, és sok a határeset. . .

Még egyszer különbséget kell tennünk a tény és az elmélet mélyebb következményei, valamint a viszonylag felületes szóbeli következmények között. Az első lépés az irodalom bizonyos alapvető, állandó típusainak a kimutatása; a másik annak elhatárolása, hogy milyen nevekkel lássuk el ezeket. Az a tény, hogy a „költészetet” a görögök és a klasszikus tudományban elmerült modern kritikusok rendkívül széles értelemben használják, egyáltalán nem jelenti azt, hogy a fogalom újabb használati módjai rosszak. Az általánosan elfogadott modern használat felismeri a „költészet” és a „vers” szoros kapcsolatát, de nem azonosítja a kettőt. Felismeri, hogy a verses forma (mértékes vagy szabad) a költészet egyik, de nem az egyetlen tipikus jellegzetessége. A fogalom modern értelmében egy irodalmi művet „költészetnek” vagy költeménynek nevezni annyi, mint erősen verses formára utalni. Az ember nagyon meglepődne és megzavarodna, ha úgy találná, hogy egy prózai részletet neveztek költeménynek. Ugyanakkor azt is felismerik, hogy a költészetnek más kellékei is vannak, és hogy egyedül a verses forma jogosít fel arra, hogy egy szóbeli kompozíciót „költészetnek” nevezzünk. A költészet modern fogalma különböző feltételek egész csoportját tartalmazza, amelyeknek csak egyike a vers. A legtipikusabb terület, az irodalom területe, amely a szó legteljesebb értelmében költészet, rendelkezik mindezekkel a feltételekkel: verses forma plusz költői dikció és jelentés. Ezenfelül egy írásmű híjával lehet a verses formának, lehet prózában írott és mégis rendelkezik a többi költői tulajdonsággal.

Nem szükséges Moulton szélsőséges nomenklatúrájához folyamodni — azaz a „próza” fogalmát „valami már létező tárgyalására” szűkíteni. A modern használat ezzel megint csak túlnyomórészt ellentétes. Prózaként tartalmazza a regényirodalom és dráma valamennyi fajtáját, feltéve, hogy nem verses formájúak. Ma tíz eset közül kilencben annak alapján tesznek tényleges különbséget „költészet” és „próza” között, hogy a mű verses-e vagy nem. A gyakorlati osztályozás során ez a legegyszerűbben és legobjektívebben

ben alkalmazható kritérium. Másrészt gyakran nehéz különbséget tenni aközött, „ami ténylegesen létezik” és aközött, ami nem. Sok történeti, vallásos és filozófiai írásművet, amelynek szándéka a valóság józan leírása volt, ma a képzelet szüleményének tartunk. Kísérleteik a valóság leírására és magyarázatára a maguk módján „alkotói”. Gyakran nehéz különbséget tenni a költői érzellemmel rendelkező és nem rendelkező írásművek között.

Összefoglalva, a próza és a vers modern szembeállítására még hasznos is, elsősorban negatív kifejezésekkel határozva meg a prózát, mint nem verses irodalmat. A próza akkor éri el a végső prózaiságot, amikor nemcsak a versnek, hanem a költői dikciónak és jelentésnek is híjával van. Ugyanakkor nagy és szétágazó közbeeső területe van az irodalomnak, amelynek magja és középpontja a költői vers vagy költészet. Ez az egyik oldalon a nem költői versbe megy át, a másik oldalon pedig a költői prózába.

Történelmi szempontból jó tudomásul venni, hogy a verset az ókori és középkori irodalomban sokkal gyakrabban művelték, mint ma; hogy nagyon prózai és nem költői eszmék kifejezésére használták, mint amilyen például a tudomány vagy a tulajdonképpeni események, mint Lucretius és Héziodosz néhány részletében. A prózát, mint a modern regényben és a legmodernebb drámában, gyakran felhasználják költői eszmék kifejezéséhez. Így a próza mint művészet gazdagodott, részben a vers rovására, amely az utóbbi években némiképpen hanyatlott. Így a prózaírás gyakran a költészet felé hajlik, de ezáltal nem minősül költészetnek a szó teljes értelmében. Teljesen igaz az, amit Edmund Wilson mond, hogy „az irodalom művészetének leghatásosabb, legmélyebb, legszebben megkomponált és legátfogóbb műveit néha verses technikával, néha prózai technikával írták . . .” De ebből nem következik az, hogy e tényt figyelembe véve most már „itt az ideje utbadobni a »költészet« szót”, vagy másféleképpen meghatározni. . . .

Meglehetősen nehéz a prózát pusztán negatív fogalmakkal meghatározni, mint nem költői, nem mértékes irodalmat, vagy mint az irodalomnak azt a részét, amely a vers elhagyásával marad. A próza saját pozitív tulajdonságokkal rendelkezik; van saját, szabálytalan, a versénél gyakran finomabb és a maga módján esztétikailag hatásos ritmusa, mértéke és jóhangzása. Saját gondolat- és érzéskifejezési módjai vannak, amelyek olyan messze túlemlkednek a mindennapi prózai társalgásnak a színvonalán, mint ahogy bármely művészet felülelkedhet közegének ügyetlen használatán. A prózairodalom nem kötődik teljesen „az emberek mindennapi nyelvéhez”, vagy mindennapi gondolataihoz. Formái, amelyeket kevésbé gondosan és kevésbé figyelmesen tanulmányoztak az elméleti szakemberek, mint a költészetét, nem kevésbé változatosak. Ezek sokkal alkalmasabbak a modern gondolkodás alapvető irányzatainak kifejezésére, mint a vers: különösen a racionalista, realista és gyakorlati magatartásokéra. A legmodernebbek valamennyi hosszabb irodalmi műben előnyben részesítik; a Pegasus lemarad, ha rövid lírai szárnyaláson túl akarják sarkallni és a küzdelem, hogy a teljesen kifejezett epikus vagy drámai költeményben végig szárnyaljon, a legtöbb író tehetségét ma és mindig kimeríti.

Az *irodalmat* először Webster definiálta széles nyelvészeti értelemben: „egy nyelvhez vagy néphez tartozó valamennyi megőrzött írásmű”, azután művészetként: „az a része, amely az irodalmi kifejezés formája szempontjából jelentős, különbözőve egyrészt a zurnaliszta, másrészt más rövidéletű irodalmi műtől; belletrisztika”. A. J. Morleytől való idézet az utóbbi jelentést illusztrálja erősen értékelő módon: „Az irodalmat képezik mindazok a könyvek . . . amelyek bizonyos nagyvonalúsággal, józansággal és vonzó formával fejeznek ki morális igazságot és emberi szenvedélyt.”

Noha szélesnek tűnik, mégis mindkét értelmezés túlságosan szűk ahhoz, hogy a legnagyobb hasznát vehessük az esztétikában és a művelődéstörténetben. Először is mindkettő az *írásra* korlátozódik. Etimológiai szempontból ez ésszerűnek tűnik, mivel a „li-

teratúra” latinul „írást” jelent. A modern tudomány azonban felismeri az íratlan irodalom hatalmas tömegének jelentőségét, amely szájhagyomány útján öröklődött a történelemelőtti és a primitív kultúrákban, magában foglalva az olyat is, mint az amerikai indiánoké. Nem fogalmi ellentmondás „szóbeli irodalomról” beszélni, csak a fogalom eredeti, etimológiai jelentésén túlmenő hasznos kiterjesztése. Az irodalmi formák fejlődése sokkal tovább tartott az írott nyelv segítségével nélkül, mint azt a régi tudósok gondolták. Az irodalom kezdetének tekintett ókori írott művek ma későinek és mérsékeltnek tűnnek azokkal az íratlan forrásokkal összehasonlítva, amelyből erednek. A modern művek feljegyezhetők hangfelvételre vagy filmre. Ezért most módosítanunk kell az irodalom fogalmán, hogy valamennyi verbális kompozíciót magába foglalja, akár írottak, akár szóbeliek; vagy pedig új elnevezést kell adnunk e nagyobb művészet számára. Az előbbi a könnyebb és elterjedtebb.

A második értelmezés, ahogy Morley használja, értékelő; ezért az esztétikában a fentebb említett okok miatt kerülendő. Hogy a művészetek tudományos vizsgálata az emberi kultúrában a leghasznosabb legyen, irodalom-fogalmunknak magában kell foglalnia mind a jó, mind a rossz verseket, színdarabokat és regényeket; valamint a zsurnaliszta és más írásművek jó részét is, amelyek valószínűleg nem halhatatlanok. A mi általános művészet-meghatározásunkkal összhangban nemcsak a jó és a szép műveket kell tartalmaznia, hanem az összes többi szóbeli kompozíciót is, amelyet esztétikai értékkel szándékoznak felruházni, és az elfogadott típusok összes példáit, mint amilyenek a regények, szonettek és eposzok, amiket esztétikai céllal alkotnak meg. Semmi sem akadályoz meg bennünket abban, hogy egy bizonyos regényt nevezünk, pusztán azért, mert regényként irodalmi művek közé soroltuk.

Először is, ha elfogadjuk a „művészet” esztétikai meghatározását, akkor ez elég ahhoz, hogy továbbmenjünk és „a szavak használatának művészeteként” határozzuk meg az irodalmat; vagy hosszabban, „az írott vagy beszélt szavak és jelentéseik összeállításának és elrendezésének művészeteként”. Ha a „művészetnek” ezt az alapvető fogalmát szükséges megismételni, akkor hozzáteheti az ember, hogy „olyan módszerekkel, amelyek általában esztétikai hatást keltenek vagy szándékoznak kelteni”. (Az „esztétikai” szót természetesen külön meg kell határozni.)

A közeg természete — írott vagy kimondott szavak és jelentéseik — önmagában is elegendőképpen megkülönbözteti az irodalmat az összes többi művészetektől, kivéve az olyan művészeteket, mint az éneklés és a kalligráfia, amelyek a szavakat más alkotóelemekkel kapcsolják össze. Az egyik mód, amiben ez a közeg a többi művészetétől különbözik, az a különböző faji és nemzeti csoportokkal összekapcsolódott gyökeresen különböző nyelvekre való felosztás. Egyetlen más művészeti közeg sem megkülönbözteti meg annyira az egyik kulturális csoportot a másiktól. A különböző nyelvek sok jelentésbeli párhuzama ellenére a hangtani és nyelvtani különbségeik sok ezzel kapcsolatos különbséget hoznak létre a különböző nyelvi csoportok között az irodalmi formában.

Semmiféle az irodalomra jellemző speciális módszer vagy technika nem ismeretes, kivéve azokat, amelyek a különféle alkotástípusokon alapulnak. Beszélünk „drámatechnikáról”, „verselésről”, vagy a „novellairás mesterségéről”. Ezek azonban pusztán elnevezések a dráma-, vers- vagy novellakészítés általános mesterségére; ezek nem utalnak semmilyen sajátos technikára, a szobrászat vésésének vagy öntésének analógiájára.

A fő alkotástípusok azonban segíthetik az irodalomnak más művészetektől és a szavak nem művészi használatától való megkülönböztetését. Megvilágítják az irodalom fogalmát, utalva terjedelmére és fő részeire. A két fő alkotástípus a költészet és a próza. Ezek mindegyike tovább osztható, ezt azonban jobb ha magára a költészet és a próza meghatározására hagyjuk. A nem költői vers és a költői próza határeset, az irodalom közbűlő része.

Így az irodalmat úgy definiálhatjuk, mint a leírt vagy beszélt szavak és jelentéseik oly módon való összekapcsolását és elrendezését, amely esztétikai hatást kelt vagy szándékszik kelteni. Mint nyelvi közeg angol irodalomra, latin irodalomra stb. oszlik. Mint alkotási forma költészetre, versre és prózára oszlik, amelyek egymást fedő kategóriák. A költői próza és a nem költői vers közvetítenek közöttük.

A költészet rendszerint sorokban vagy versszakokban elrendezett irodalmi műfaj, amely a szóhangok elrendezésében bizonyos (mértékes vagy egyéb) szabályosságot mutat, ezenfelül érzelmi képek révén viszonylag koncentrált érzelmi ösztönzéssel és a vágy, érzelem és képzelőerő kifejezése révén lelki felszabadításra való hajlammal rendelkezik. Gyakran kétértelmű analógiákat sugall metaforák és szimbólumok révén, és költői dikciónak nevezett jellegzetesen megfelelő nyelvi és mondatszerkezet-típusokban jut kifejezésre. Az az irodalom, amelyik rendelkezik mindezekkel a jellemvonásokkal, az költészet a szó legteljesebb értelmében és legtipikusabb formájában, amelyik csak ezek némelyikével, de nem mindegyikével rendelkezik, az kevésbé tipikus és a költői és a nem költői vers, vagy a költészet és a próza határvonala áll. A költészet művészetének egyszerű, teljes alkotása vagy példája a költemény. A költészet olyan mű részeként is előfordulhat, amelyik máshol nem költői; például lírai részlet egy színműben vagy regényben. Egy költemény egyes részei a nem költői vers vagy próza felé is eltérhetnek. A költészet vagy költemény fő hagyományos típusai között foglal helyet az epika, a líra és a költői dráma; szóbeli mintákon is nyugszanak típusok, például a szonett.

A próza olyan formában elrendezett irodalom, amely a mindennapi beszédre emlékeztet abban, hogy hiányzik belőle a mérték, a sorokra és versszakokra való bontás, vagy a szóhangok szembeszökő szabályossága. Rendszerint folyamatos szakaszokban van megírva. Érzelmi ösztönzése, ha egyáltalán rendelkezik vele, hajlik a terjengősségre és inkább fokozatos, mint koncentrált. Gyakran szenvedélytelen, gyakorlatias és összhangban van a mindennapi gondolkodás és beszéd gyakorlati és logikai konvencióival; azonban nem szükségszerűen ilyen és gyakran éppen az ellenkező végletbe csap át. Rendkívül hajlékony és egyaránt alkalmazkodik a képzelethez vagy a tudatos realizmushoz és racionalizmushoz. A prózairodalom fő típusai között foglal helyet a regény, a novella, a dráma, az esszé és a tanulmány.

A költői próza vagy prózai költészet prózai formában (és nem versben) írt irodalmi műfaj, amely a prózában szokatlanul nagymértékben tartalmaz a következő tulajdonságok közül egyet vagy többet: *a)* versmértékek vagy szóhang minták; *b)* költői dikció; *c)* költői érzés és képe.

A vers különálló versszakaszokban vagy sorokban írt költői műfaj, amely a szóhangok bizonyos szabályosságával rendelkezik, mint amilyen a mérték, a rím, az alliteráció vagy más szempontok. Magában foglalja a legtöbb költeményt, amely rendelkezik a fentebb említett járulékos tulajdonságokkal, valamint a nem költői verset is, amely nem rendelkezik ezekkel.

(Thomas Munro: The Arts and their Interrelations. New York, 1951. The Liberal Arts Pr. 477 – 493.)

(Fordította: Darabos Pál)

A művészet kategóriái

A műalkotás vizsgálata

A műalkotás szerves jellegű, bármi legyen is közvetítő közege. Belülről nem differenciálatlan és egynemű, hanem minőségében és szerkezetében egyaránt összetett. Mégis, ha egyáltalán művészi alkotásra gondolunk, akkor annak bizonyos mérvű belső egységgel és összefüggéssel kell rendelkeznie. Részeinek úgy kell összefüggniök egymással, hogy hozzájáruljanak a szerkezet művészi erejéhez. A műelemzésnek az a feladata, hogy megkülönböztesse ezeket a részeket és aspektusokat a műalkotásban és absztrakt izoláltságban tanulmányozza. A művészi szintézis feladata az, hogy a műalkotást az aspektusok egyesüléseként és a részek szerkezeteként fogja fel. A műalkotásnak mint szerves egésznek a megértéséhez nélkülözhetetlen mind az elemzés, mind a szintézis.

A „szerves” fogalmát természetesen a biológiából vesszük és a művészetben átvitt értelemben használjuk . . . A műalkotás szoros biológiai értelemben véve nyilvánvalóan nem élő szervezet; a művészetet megelőző síkon, a táncot kivéve, élettelen dolog. Azonban mint műalkotásnak megvan a maga művészi elevensége. Részai a maguk művészi jelentőségét attól a nagyobb egésztől nyerik, amelynek alkotó tagjai, és megfordítva, annak a művészi egysége függ a különböző részek és aspektusok közreműködésétől.

A biológiai metaforát egy lépéssel továbbvihetjük arra a folyamatra alkalmazva, amelyben a műalkotás művészileg felfogható. Elemzés és szintézis „szervesen” feltételezi egymást, mert az elemzés feltételezi az elemzendő egész bizonyos ismeretét, és az egésznek mint művészileg egyesített entitásnak a felismerése magában foglalja annak megértését, hogy az az összefüggő részekből tevődik össze. Az elemzés és a szintézis így kiegészítő részei a vizsgáldás egységes szerves folyamatának.

A művészetre való normális művészi reaklásunkban az elemzés és a szintézis egyidejűleg vesz részt és olyan simán működik együtt, hogy nem vesszük észre a művészi megérzéshez és műélvezethez való kölcsönös hozzájárulást. Mégsem lehet kétséges, hogy mindkettő nagyon is cselekvőleg van jelen . . .

A művészet filozófiai elemzése és szintézise sokkal tudatosabb és világosabb. A filozófus a különféle művészi közegekben megnyilvánuló művészet általános jellegzetességeire kíváncsi. Feladata ezért az, hogy világosan megkülönböztesse ezeket a közegeket egymástól és a legnagyobb pontossággal írja le minden egyes közeg jellegzetes műalkotásait és az egyedi műalkotást mint olyat. Ez csak akkor lehetséges, ha az elemzés szigorúan definiált erőteljes, absztrakt kategóriák felidézésével vértelje fel magát. Azonban az ilyen elemzés során megkülönböztetett általános tényezőket szintetikususan is meg kell vizsgálni az egymáshoz, valamint az általuk megszabott művészi egységhez való szerves kapcsolatukban is.

Az ilyen vizsgálat során az elemzés igyekszik megelőzni a szintézist; hajlamosak vagyunk megkísérelni a széttagolás feladatát, még mielőtt nekilátnánk a részek egészévé való újraösszeállításának. Ez az eljárás arra csábítja a vizsgálódót, hogy vizsgálatának tárgyát pusztán a részek összegének tekintse és elfelejtse, hogy a szerves egész több, mint

részeinek összege. A biológus, akinek szét kell tagolnia ahhoz, hogy tanuljon, elfelejtheti, hogy az, amit éppen széttagol, többé nem eleven, hanem holt. A művészet filozófusának résen kell lennie a hasonló tévedéssel szemben. Minden erővel emlékeztetnie kell magát arra, hogy a művészet legjellegzetesebb tulajdonsága, kifejező elevensége, csak a szintetikus megértés számára nyilatkozik meg.

Ha a vizsgálat tárgya nem engedi meg a tényleges széttagolást, az elemzés az eszmei absztrahálás formáját veszi fel; azokat a tényezőket, amelyek csak más tényezőkkel való szerves kapcsolatuk során léteznek ténylegesen, *gondolatban* izoláljuk és *seriatim* tanulmányozzuk. A műelemzés túlnyomórészt ebbe a típusba tartozik. Az elemzőnek ki kell választania azokat az aspektusokat és alkotórészeket, amelyek a műalkotásban művészi létüket csak egymáshoz való konkrét művészi kapcsolatuk révén találják meg. Azonban, ismételjük, az elemzőnek óvakodnia kell annak feltételezésétől, hogy az így megkülönböztethető önmaga különálló, vagy hogy a gondolatban absztrahálnak az egyedi műalkotáson kívül bármilyen realitása van.

A művészi elemzés kategóriái

A művészi kategória a művészeti kutatás alapvető fogalmaként definiálható, és a művészet egyedül ennek tételei segítségével vizsgálható módszeresen.

Néhány művészi kategória bizonyos értelemben alapvetőbb a többinél, mert olyan jellegzetességre utal, amellyel, meghatározás alapján, *minden* műnek rendelkeznie kell. Az „anyag”, a „forma”, és a „tartalom” ilyen típusú kategóriák. Más kategóriák hasznosak a művészi elemzés szempontjából, mert bármely közegben megjelenő bármely műalkotáshoz hozzátartozó kérdéseket vetnek fel, mégha némely műalkotásból hiányzik is a kategóriát specifikáló jellegzetesség. A tagadó válaszok éppen olyan tisztázó jellegűek, mint az igenlők, mert azt felfedezni, hogy milyen általános jellegzetességek hiányzanak a műalkotásokból, ilyen vagy olyan közegben, éppen olyan fontos, mint azt tudni, hogy milyen jellegzetességekkel rendelkeznek.

... Minden műalkotás valamilyen közegben létezik, van valamilyen formája, és ha egyáltalán valami művészi értékkel rendelkezik, van valamilyen kifejezett tartalma. A műalkotás e három lényeges aspektusa világosan megkülönböztethető; azonban mivel annyira függnek egymástól, helyes lesz őket mintegy egymással való kapcsolatukban meghatározni. A műalkotás „anyaga”* az, ami benne kifejezően el van rendezve. A műalkotás „formája” anyagának kifejező elrendezése. A műalkotás „tartalma” az élet anyagának ilyen formai elrendezése által művészi kifejezést nyer.

Az itt meghatározott anyag-kategória magában foglal mindenféle anyagot, amit az alkotó művész művészi formálásra felhasználhat. Formai elrendezését megelőzően semmi művészi értéke nincs, noha rendelkezhet saját esztétikai jelleggel. Azonban rendelkezik bizonyos művészi lehetőségekkel, amelyek rendesen rejtve maradnak a laikus előtt, amelyeket azonban az alkotó művésznak tudatossá kell tennie, mivel csak az ilyen tudatosság szabhatja meg a művészi elrendezésre alkalmas anyag általa való kiválasztását. Természetesen bármely egyedi műalkotás anyaga csak töredéke annak a hatalmas anyagtömegnek, amelyből a művész választ. Ezért különbséget kell tennünk a művészet általános anyagának kategóriája és bármely egyedi műalkotás sajátos anyagának fogalma között.

A művészi forma kategóriája összefoglaló fogalom, amely alá be kell sorolni azt a számtalan módot, amely által a művész anyagát elrendezheti. A művész által egy meghatározott műalkotásnak adott tényleges forma természetesen egyedi, és mint ilyen a

* Hamarosan különbséget teszünk az „anyag” és a „közeg” között; pillanatnyilag azonban szinonimának tekinthetők.

mű egyedi jellegének egyik aspektusa. Azonban a különböző műalkotások egymással való összehasonlítása bizonyos általános formákat tár fel, amelyeket a meghatározott művek példáznak. Ezek az általános formák nem merítik ki a formai elrendezés lehetőségeit, mert ezek száma végtelen. Ezért, ahogy bármely egyedi műalkotás sajátos anyaga csak kicsiny része a felhasználható anyag egészének, úgy bármely sajátos mű formája is csak egyike azoknak a számtalan módozatoknak, ahogy a művész elrendezhette volna anyagát.

A művészi forma a művészi minőség jellegzetes helye és minden művészi tökéletesség *sine qua nonja*. Művészi forma nélkül egy tárgy nem műalkotás egyáltalán. A nem művészi tárgyakkal is van formája és egyéni jellege; azonban formájuk és egyediségük nem művészi jellegű. A művészi forma felsőbbrendűségét hangoztató esztétáknak igazuk van, amikor fontosságát hangsúlyozzák. A művészi forma azonban önmagában sohasem cél, csak a kifejezés eszköze. A kifejezésnek viszont valami kifejeződésének kell lennie, legyen az igaz vagy hamis, triviális vagy mélyértelmű...

A műalkotás tartalmát az képezi, ami benne ténylegesen kifejezésre jut. Ez a tartalom nem fordítható le maradéktalanul semmilyen más kommunikációs közegre, például fogalmi prózára, sem pedig nem fejezhető ki újra tökéletesen ugyanazon közeg más művében. Igaz az, hogy a művészi tartalomnak általános jellege van, amely különböző közegek különböző művészi kompozícióiban újra megjelenik, és amely elemezhető és leírható. Azonban minden egyes műalkotás *sajátos* művészi tartalma egyedi. Ez az egyedi tartalom a mű sajátos anyagának, valamint sajátos formájának funkciója.

Az anyag, a forma és a tartalom kategóriáinak további magyarázatát a hat nagyobb művészet tiszta megjelenési formáinak részletes elemzése adhatja meg a legjobban. Ezt a következő fejezetekben kíséreljük meg.

A „nagyobb” és a „kisebb”, a „tiszta” és a „kevert” művészetek

A „nagyobb” és a „kisebb” művészetek közti különbségtétel részben konvencionális. Néhány kultúrában semmi ilyen megkülönböztetést nem ismertek el, és amikor elismertek, a különböző kultúrák és korszakok a művészeteket különböző módon osztályozták. Ma a megkülönböztetés magától értetődő, azonban alapjait nem könnyű megfogalmazni.

A nagyobb művészet talán legjellegzetesebb vonása potenciális kifejezőereje. A nagyobb művészet közege a művészi kifejezőerő olyan fokát teszi lehetővé, amellyel a kisebb művészetet nem mérközhet. Ezt bizonyítja az a tény, hogy egy kisebb művészet legkifejezőbb alkotásai sokkal soványabb és jelentéktelenebb művészi tartalommal rendelkeznek, mint a nagyobb művészet hasonlóan kitűnő alkotásai. Hasonlítsuk össze, például, a legfinomabb csipkét, porcelánt vagy ezüstöt a legkiválóbb építészeti, festészeti vagy irodalmi alkotásokkal.

A megkülönböztetés második alapja a művész eredeti szándéka és célja. A kisebb művészetek esetében ez a cél a hasznosság és a díszítés, nem pedig az emberi tapasztalat fontos tolmácsolásának művészi kifejezése. Az ezüstműves vagy műasztalos elsősorban jól fejlett díszítő érzékkel rendelkező mesterember. Az ő érdeke inkább az, hogy hasznos és egyszerűen esztétikailag kielégítő cikket készítsen, mintsem hogy olyan műalkotást hozzon létre, amelynek egyedüli vagy elsődleges célja eredeti művészi meglátás kifejezése. Azonban ez a kritérium, önmagában véve, az építészet helyzetét némiképpen kétértelműségben hagyja.

A harmadik lehetséges kritérium a művészi önállóság. A nagyobb művészet alkotásai rendszeren a művészi kontempláció önálló tárgyainak nevezhetők, míg a kisebb művészetéi rendszerint olyan tárgyak, amelyek nem önálló műalkotások ebben az értelemben.

Hasonlítsunk össze, például egy festményt egy finom hímzéssel, vagy egy szabadon álló szobrot egy finoman kidolgozott balusztráddal. Ez a megkülönböztetés megint nem abszolút; hová sorolunk például egy gobelin kárpitot? Mindamellettt jogosan utal arra, hogy ugyanaz a művészet nagyobb vagy kisebb művészetként is felhasználható. Így egy szobrász alkothat önálló alakot vagy szoborcsoportot, azonban alárendelheti magát egy építésznek és készíthet számára olyan szobrokat és szobrászati díszítéseket, amelyek sajátos célja a külső vagy belső építészeti hatás tagolása, gazdagítása és hatékonyabbá tétele.

Ezeknek a kritériumoknak egyike sem igazolhatja a kisebb és nagyobb művészetek abszolút megkülönböztetését. Az úgynevezett nagyobb művészetek a kisebb művészetektől csak a kifejezőerő és az önállóság fokában különböznek, nem pedig jellegben. Az egyik csoport észrevehetően olvad bele a másikba. Az azonban nem lehet kétséges, hogy a zene és a tánc, a szobrászat és a festészet, az építészet és az irodalom a nagyobb művészeteket képezik, és tény az, hogy mindegyikük rendelkezik olyan megkülönböztető fő közeggel, amely indokolja bármelyikük elkülönülését a többi öttől.

A „tisztá” és a „kevert” művészetek megkülönböztetése szintén inkább gyakorlati, mint abszolút, és szintén a felhasznált fő közeg természetén kell alapulnia. A művészet, legyen az nagyobb vagy kisebb, akkor nevezhető „tisztának”, ha az *egyellen* általános fő közegre épül; „kevertnek” pedig akkor, ha *két vagy több* általános fő közeget használ fel. E definíciók alapján a hangszeres zene tiszta művészet, az opera pedig nyilvánvalóan kevert művészet, mivel nemcsak zenét használ fel, hanem szavakat, cselekvést, színpadképet és táncot is.

A hat tiszta nagyobb művészet közegének előzetes leírása

Mielőtt megkíséreljük a nagyobb művészetek közegének részletes elemzését vizsgáljuk meg futólag a kérdést az itt tárgyalt művészetek fő és másodlagos közegéről és nem technikai leírásának módszeréről.

A tiszta vagy abszolút zene fő közeg a zeneileg összefüggő hangokból és szünetekből áll, amelyek formailag elvont mintákba rendezhetők el. Ezek a minták nem olyan láthatóak, mint az építészeti kompozíciók, viszont hallhatóak; nem „utánzó” vagy „ábrázoló”, ezért különböznek mind a szobrászat, mind a festészet utánzó és ábrázoló mintáitól; és egészben vagy részben nem fogalmi jelentésű szimbólumok, mint a magányos vagy kombinált szavak. A tiszta zene másodlagos közeg vagy tárgyi anyaga az emberi érzelem és akarat. A vokális és a programzenében mind a két közeg sokkal bonyolultabb.

A nem utánzó tánc fő közeg a mozgó és pihenő emberi test. Másodlagos közeg, akár a zenéé, az emberi érzelem és akarat. A táncot a legrégebbi idők óta zenével vagy legalább hallható ütögetéssel párosítják. Így párosítva, meg kell mondani, nem tiszta művészet. Hallható kísérettel a tánc még nem szükségszerűen utánzó; háromdimenziós mintái, akár a zene mintái, közvetlenül kifejezhetnek belső érzelmi állapotokat és magatartásokat. A tánc azonban gyakran többé-kevésbé utánzó. A pantomim emberek vagy más lények és típusok külső megjelenésének és viselkedésének „utánzása” vagy mimikrije, testmozgások és arckifejezések segítségével. Pantomim segítségével egyszerű történet is elmondható. Ezért a pantomim másodlagos közeg minden csendes mimikrire alkalmas anyagot felvesz. A színművészet szintén tartalmaz testmozgásokat. Azonban a színművészet kevert művészet, mert nemcsak testmozgásokat használ fel, hanem hangos szavakat is. Ezért a testmozgás általános művészetének a tánc a legtisztább példája.

Az építészet fő közegét a háromdimenziós testek és üregek képezik. A zenéhez és a nem utánzó táncához hasonlóan az építészet lényegében „absztrakt” művészet, amely művészi kifejezőerejét közvetlenül nem ábrázoló formák által éri el. Ezért alapvetően

különbözik a szobrászat és festészet ábrázoló művészetétől. Különbözik az irodalomtól is, mert fő közege és formái nem alapvetően szimbolikusak, mint a szavak és a mondatok, noha az építészeti formák éppen úgy felvehetnek szimbolikus jelentést, mint a zenei alakzatok és a táncmozgások.

Az építészet a többi nagyobb művészettől egy lényeges szempontból különbözik. Nem a mérnöki elvektől való függésére gondolok, ahogy az várható volna, amely függőségnek oly sok figyelmet szenteltek a modern építészeti „funkcionalisták”. Az építészet nincs jobban alávetve fő közege nem művészi törvényeinek, mint a többi művészet saját közege megfelelő törvényeinek. Én az építészet társadalmi szerepére gondolok. Amire az épületet felhasználják, az a megkülönböztető másodlagos közege. Az építésznek nemcsak a helyet és az alkalmazható építőanyagokat kell ismernie kezdettől fogva, hanem az épület felhasználási módját is. Ez művészi és nem pusztán hasznossági szükséglet, mert a művésznak művészi kötelessége építészeti formában kifejezni az épület társadalmi szerepének szellemét. Természetesen minden művészetnek van általános társadalmi szerepe és egyes különböző közegű műalkotásokat sajátos társadalmi felhasználás és alkalom céljaira hozhatnak létre. A nagyobb művészetek között azonban az építészet az egyetlen, amelyben a másodlagos közeg lényeges részét egy sajátosabb „program” képezi. Bizonyos kisebb művészetekhez hasonlóan az építészet ebben az értelemben haszonelvű jellegű; gyakorlati hasznának művészi kifejezése nélkülözhetetlen építészeti tökéletességéhez.

A szobrászatot és festészetet közösen vizsgálhatjuk. Fő vagy fizikai közegük természetesen különbözik; a szobrászat érzéki közege a háromdimenziós test, a festészeté a kétdimenziós felület. Azonban ezek a művészetek abban hasonlítanak egymásra, hogy ábrázoló eljárásra ösztönöznek, noha fő közegük elrendezhető nem ábrázoló módon is. A szobrászati és festészeti absztrakciókban a sajátos fő közeget rendezzük el, zenei hangokhoz hasonlóan, olyan nem ábrázoló mintákba, amelyek közvetlen művészi módon fejeznek ki belső érzelmi és akarati állapotokat. Azonban a zene és az építészet fő közegétől eltérően a festészet és szobrászat fizikai közege oly hatásosan alkalmas a látható tárgyak ábrázolására, hogy e művészetek lehetőségeinek pusztá „absztrakciókkal” való kiaknázását egyáltalán nem mondhatjuk megfelelőnek. Ezért ezek a művészetek a pantomim-tánchoz hasonlóan, másodlagos közegként minden olyan tárgyat felvesznek, ami potenciális tematikus tárgyi anyagnak tekinthető.

A szobrászat és festészet szimbolikusán is kezelhető. Szimbolikus jelentés egyaránt járulhat absztrakt és ábrázoló formákhoz mind a festészetben, mind a szobrászatban. Azonban az ilyen szimbolizmus többé nem lényegi jellegű a művészetekben, mint a zenében, építészetben és a táncban. Csak az irodalom közege szimbolikus lényegileg.

Az irodalom fő közegét a jelentésbeli viszonyban álló szavak képezik. Ez a közeg sokkal összetettebb, mint bármely más művészeté, mert a szavak maguk is összetett jellegűek. Egyrészt érzéki jellegűek, mert hallható hangok, amelyekhez valamennyi civilizált nyelvben látható szimbólumok járulnak. Azonban ezeknek a hangoknak (és látható jeleknek) jelentése is van. Viszont e jelentések lényegében fogalmiak, ráadásul azonban lehetnek képzeletiek, érzelmi és akaratiak is. Az érzéki szimbólum és a gondolati jelentés közti kapcsolat önkényes (kivételek a hangutánzás esete), mivel a jelentések a jelekhez akaratilag vagy konvenció útján kapcsolódnak. A verbális szimbólum jelentésért ezért meg kell tanulni és csak a fordítás során válik az ilyen szimbólum érthetővé.

A különböző variációkban használt hangminták valahogy úgy fejezhetik ki közvetlenül az érzelmi magatartásokat, ahogy a zenei minták fejezhetik ki közvetlenül. Azonban a kimondott szó közvetlen, nem szimbolikus kifejezőerejébe vetett teljes bizalom az irodalomban még inkább *tour de force*, mint a szobrászat és festészet teljesen absztrakt formáiba vetett egész bizalom és a fő közeg lehetőségeinek kiaknázásában még nagyobb

hibát jelent. Az irodalom fő közegének lényegi részét a magányosan és kombinálva felhasznált szavak jelentése képezi.

A szavak megfelelő jelentése különböző típusú tárgyakra utal, amelyek együttesen képezik az irodalom lehetséges tárgyi anyagát vagy másodlagos közegét. Ez a közeg sokkal kiterjedtebb és változatosabb, mint bármely másik művészeté. A zene és a tánc legnagyobb részét az ember érzelmi és akarati állapotainak ábrázolására korlátozódik. Az építészet fő tárgyi anyagát az elszállásolandó emberi tevékenységek képezik. A szobrászat az emberi test ábrázolására a legalkalmasabb, a festészet közvetlenül csak a természet látható világát ábrázolhatja. Az irodalom viszont mindenfajta tárggyal és mindenfajta emberi tapasztalattal foglalkozhat. Az is igaz viszont, hogy fizikai tárgyanyagát nem teheti láthatóvá a szem számára, mint a szobrászat és a festészet, sem az ember érzelmi és akarati állapotait nem tudja úgy kifejezni, ahogy a zene kifejezi azokat. Amit azonban nem „ábrázolhat” az érzékek számára, azt felidézi a képzelet elé, és amit nem tud egyedül a hangok révén felidézni, azt felidézheti saját indirekt módszerei segítségével. Az irodalomnak összetett fő közege következtében sokkal gazdagabb másodlagos közege van, mint bármely más nagyobb művészetnek.

Ezt a hat művészetet sok különböző módon osztályozhatjuk, utalva sajátos fő közegükre. A zene, a tánc és az irodalom például „időbeli” művészet abban az értelemben, hogy a megfigyelő előtt többé-kevésbé a kompozíció által irányított meghatározott időbeli rendben és tempóban bontakozik ki; az idő olyan szerepet játszik bennük, amelyet az építészetben, szobrászatban vagy a festészetben nem játszik. A zene és az irodalom másrészt „hallási” művészet, míg a többi nagy művészet „vizuális”. Ez azt jelenti, hogy az utóbbiak a tényleges létezés értelmében ilyen vagy olyan módon a térben vannak. Térbeli asszociációk azonban a zenei hangokhoz és mintákhoz is kapcsolódnak és az irodalom is gazdag térképzetekben. Mind a két osztályozás félrevezető addig, amíg nagy pontossággal meg nem fogalmazzuk valamennyi művészetnek a térhez és időhöz való viszonyát.

Céljaim számára leghasznosabb az az osztályozás, amely különbséget tesz a zene „absztrakt”, a tánc és az építészet „tisztá”, a szobrászat és a festészet „ábrázoló” és az irodalom „szimbolikus” művészetek között.

„Nyersanyag” és „művészi közeg”, a „fő” és a „másodlagos”

A művészet anyaga csak két alapvető megkülönböztetés fogalmaival elemezhető pontosan, amelyek oly módon metszik egymást, hogy egyik megkülönböztetés sem definiálható a másikra való utalás nélkül. Az első a „nyersanyag” és a „művészi közeg” közötti. A művészet nyersanyaga magában foglalja mindazt, ami a művész számára a végső művészi eljárás és tolmácsolás szempontjából hasznos lehet, feltéve, hogy korábban minden előzetes szelektálás és elrendezés megtörtént. A művészi közeg ebben az esetben ugyanaz az anyag, *miután* már művészi felhasználásra *közvetlenül* alkalmazható módon van szelektálva és elrendezve. A „fő” és a „másodlagos” megkülönböztetését egyaránt alkalmazhatjuk mind a nyersanyagra, mind a művészi közegre. Bármely művészet elsődleges nyersanyaga az az érzéki anyag (az irodalom esetében részben érzéki anyag), amely ha egyszer nyelvben vagy a művészi kifejezés és közlés eszközében elrendeződött, akkor annak fő művészi közegét képezi. Bármely művészet másodlagos nyersanyagát annak az egész művészetelőtti szelektálást és értékelést megelőző potenciális tárgyanyaga képezi; másodlagos művészi közege pedig ugyanez a tárgyi anyag, miután már a szóban forgó művészet számára való közvetlen felhasználhatósága szempontjából alaposan megvizsgálták.

Viszont ezeknek a megkülönböztetéseknek a pontos természete és fontossága csak

akkor lesz világos, miután már megvizsgáltuk a hat nagyobb művészet fő és másodlagos nyersanyagát, illetve művészi közegét. Azonban szükséges egy előzetes és nem technikai magyarázatuk.

Az elsődleges nyersanyag és a fő művészi közeg közti különbséget legegyszerűbben a zenében mutathatjuk be. A tiszta hangszeres zene elsődleges nyersanyaga a hang és a csend mint olyan. Azonban a komponista nem a „nyers” hanggal és csennel kezd dolgozni. Fő közegét a skálán kifejezhető, zeneileg összefüggő hangrendszerben elrendezett, könnyen létrehozható hangok képezik. A skálát úgy definiálhatjuk, mint hangmagasság szerint elrendezett és a konvenció által a zenei kompozíciók alapjaként elfogadott hangok sorozatát. Sokféle skálát használtak és még használnak ma is, azonban minden zene szükségszerűen épül az egyik vagy a másik alapra. Ezért a skála vagy még inkább a skálában kifejezésre jutó megkülönböztető jellegű hangszínezeti viszonyok rendszere az, ami a zenei „nyelv” alapstruktúrája. Ráadásul ez a nyelv nemcsak a zenei hangszerek által létrehozható hangterjedelmek és hangerőségek sok hangszínét és fokozatát, valamint az időtartamok és tempók variációit tartalmazza, hanem a zeneileg jelentős csendet vagy szünetet is. Mert a zenei szünet nyilvánvalóan nem pusztán csend vagy hanghiány; olyan csend ez, amelynek az azt megelőző és az azt követő hangok adnak értelmet. A szünetet mint sajátos zenei kompozíció részét, természetesen a zenei formák hozzák létre. Azonban a szünetet, általánosságban véve, mint a zene közegének egyik aspektusát, zenei lehetőségeiben kifejezett csendként foghatjuk fel.

A zene esetében az elsődleges nyersanyagot jelentős szelektálásnak és elrendezésnek kell alávetnünk, mielőtt a művészi komponálás céljainak megfelelő fő közeggé alakítjuk át. A többi művészetben az elsődleges nyersanyagoknak ez az előzetes elrendezése nem megy ilyen messzire, és a közte, valamint a fő művészi közeg közötti különbség nem olyan világos. A különbség azonban ott is megvan és fontos, amint látni fogjuk.

Az ábrázolóknak tekintett szobrászat és festészet nyújtja a legegyszerűbb példát a másodlagos nyersanyag és a másodlagos művészi közeg vagy tárgyi anyag közti különbség illusztrálásához. Másodlagos nyersanyagok közé tartozik minden, ami elképzelhetően bármely fő szobrászati vagy festészeti közegben tolmácsolható. A szobrászat esetében magában foglal minden olyan háromdimenziós tárgyat, amit a szobrász elképzelhetően szobrászati közegben ábrázolhat, és ráadásul bármilyen olyan fizikai eseményt és tevékenységet, érzelmi-akaratú állapotot és eszmét, ami elviseli a szobrászati ábrázolást, akár közvetlen, akár közvetett módon, azaz ábrázolva vagy szimbolikusan. Az emberi tudat mindezen „tárgyai” összességükben képezik a szobrászatnak mint olyanoknak a lehetséges tárgyi anyagát. Amikor azonban a szobrász azt a kérdést kezdi vizsgálni, hogy általában melyik tárgyi anyag a legalkalmasabb szobrászati tolmácsolásra, és amikor azon a még sajátosabb problémán gondolkodik, hogy melyik tárgyanyag-típus a legalkalmasabb ezen vagy azon a sajátos fő szobrászati közegen való tolmácsolásra, akkor felfedezi, hogy egyes tárgyak alkalmasabbak másoknál szobrászati feldolgozásra, és hogy a sok fő szobrászati közeg mindegyike rendelkezik saját kifejezési lehetőségekkel és korlátokkal.

Ezért, ha a fő szobrászati közeg kifejezési lehetőségeit általánosságban véve összehasonlítjuk az általános jellegű fő festészeti közegével, akkor világossá válik, hogy a természet látható világának sok olyan aspektusa van, amelyet a festészet könnyen ábrázolhat, a szobrászat pedig, ha egyáltalán képes rá, csak nehezen. A felhők például nagyszerűen ábrázolhatók a vásznon, míg a kő anyaga végső határáig feszül a felhők gomolygó, puha anyagtalanságának ábrázolása során. A szobrász a maga módján ábrázolhatja a vizet és a fénysugarakat; azonban nem formálhatná meg a háborgó tengert vagy a fényben fürdő léggömböt, miközben a festő a legnagyobb könnyedséggel kezeli ezeket a témákat. A szobrászat eszményi fizikai tárgyanyaga a meztelen vagy olyan

szövetbe burkolt emberi test, amely eléggé anyagi a szobrászati ábrázoláshoz és mégis eléggé hajlékony ahhoz, hogy ne rejtse el az alatta levő test körvonalait.

A fő szobrászati közegek mindegyike (azaz a különböző fajta kövek, fémek, fák, elefántcsontok, porcelánok, gipszek stb.) alkalmasabb egyes tematikus tárgyanyag-típusok feldolgozására, mint más típusokéra. Így a kő eszményien alkalmas nehéz, masszív testek és az emberi tapasztalat bármely olyan aspektusának ábrázolásához, amely jellegzetesen az ilyen testekhez kapcsolódik; a bronz a kígyózó és hajlékony kecsesség kifejezésének eszményi közege; a terrakottát és a színes porcelánt kizárólag a puha és finom rokokó tárgyakra használják fel.

Minden illetékes művész felismeri, hogy minden nagyobb művészet közege saját kifejezési lehetőségekkel és határokkal rendelkezik. Ha a művész egyformán otthonosan mozogni valamennyi művészi közegben, akkor bizonyos tárgyanyagot kapva egyik vagy másik közeget előnyben részesítené a feldolgozás során; megfordítva, ha a művész adott fő közegre korlátozódna és érzékeny lenne annak kifejezési lehetőségeire, azt tapasztalná, hogy bizonyos tárgyak sokkal alkalmasabbak hatásos feldolgozásra abban a közegben, mint mások. Ez persze egyáltalán nem tagadja a művész jogát arra, hogy egy adott fő közegben fejezzon ki ahhoz a közeghez nem a legeszményibben illő tárgyat. Ha kísérlete sikeres, akkor sikere a művészi mértékkel való megítélés során szokatlan ügyességét fogja bizonyítani. Ha műve pusztán éretlenségről tanúskodik, akkor *tour de force*-nak nevezzük; ha célját egyáltalán nem éri el, akkor tévedése vagy technikai hozzá nem értésének, vagy tárgyanyaga oktan kiválasztásának rovására irandó. Minden dolog megengedett a művészetben, ami lehetővé teszi a művész számára, hogy a kiválasztott fő közegben igazi művészi kifejezőerőt érjen el. Én itt pusztán csak azt a szükségyszerűséget hangsúlyozom, ami elől a művész nem menekülhet, hogy ki kell jelölnie általános fő közege lehetséges tárgyanyagát és fel kell ismernie sajátos fő közege sajátos lehetőségeit és határait. Mert a művészet másodlagos nyersanyagának éppen ez az előzetes szelektálása és értékelése változtatja azt az egyéni műalkotás számára közvetlen művészi felhasználásra alkalmas másodlagos művészi közeggé vagy tárgyanyaggá, ebben vagy abban a fő művészi közegben. Ez a szelektálási elv gyökeresen különbözik attól a XIX. században gyakran idézett elvtől, hogy csak az önmagukban is szép tárgyak alkalmasak művészi tolmácsolásra, és hogy ami csúnya vagy önmagában véve esztétikailag közömbös, az automatikusan alkalmatlan művészi feldolgozásra.

Másrészt a művész nem lehet közömbös azzal a ténnyel szemben, hogy a művészet másodlagos nyersanyagának gyakran van esztétikai jellege és néha formai szépsége is. A zenekomponista nem hagyhatja figyelmen kívül bizonyos hangok és hangszínek esztétikai vonzóerejét, és az érzékeny szobrász vagy festő sem nézhet el az emberi test, a természeti formák és jelenetek szépsége fölött. A művész a maga módján és kellő figyelemmel az alkotás folyamatában levő műalkotásra, gyakran meg fogja kísérelni ennek az esztétikai tulajdonságnak és ennek a formai szépségnek a beolvasztását saját művészetében. A lényeg azonban az, hogy mind ő, mind a kritikus világosan megkülönbözteti egyrészt a merő esztétikai tulajdonságot mint olyat és a pusztán formai szépséget, másrészt a valódi művészi formát, mert meghatározás szerint, csak az utóbbi fejezi ki a művészi tartalmat.

Nagyon fontos a tárgyanyagnak a művészi tartalomtól való megkülönböztetése is. Közismert a művészileg képzetlen laikusnak a hajlama a művészet tárgyanyagának és a tartalomnak az összekeverésére. Nem kevésbé közismert a hajlama bizonyos művészeknek, különösen egyes korok szobrászainak és festőinek arra, hogy a közeg engedte módon szó szerint próbálják reprodukálni az adott tárgyanyagot, és némely filozófusoké, nevezetesen Platóné, akik elnézik ezt a gyakorlatot. Ha a tárgyanyag és a művészi tartalom azonos lenne, akkor az ilyen típusú művek lennének a művészet legjobb példái.

A tárgyanyag és a kifejezett tartalom ilyen azonosításában rejlő tévedés egyszerre világossá válik mindenki előtt, aki valódi kritikai érzékkel rendelkezik. Én a „művészi tartalom” kifejezést használom annak jelölésére, amit a művész a művészi közegben művészi forma által fejez ki. A műalkotás oly mértékben kifejező, amilyen mértékben a művésznek sikerül „elmondania rólunk valamit”, feltárnia valamit az emberi természetből és a valóságból, amelynek részei vagyunk. . . . Az absztrakt művészetekben ez a kifejezés legnagyobb részt közvetlen módon, absztrakt forma segítségével történik. Az ábrázoló művészetek fő közege szintén elrendezhető többé vagy kevésbé közvetlen kifejező „felszíni” minták szerint. Azonban a szobrászat és a festészet kifejezőerejét elsősorban a tematikus tárgyanyag megfelelő kiválasztásával és kezelésével éri el, méghozzá nem a dolgok formájának pusztán betű szerinti reprodukálásával, hanem a kiválogatás, elrendezés, torzítás és más tolmácsoló eljárások segítségével. A tolmácsolás az irodalomban hasonlóképpen lényeges. A tárgyanyag mint olyan, az összes művészetben nem kifejezőbb a fő közegnél mint olyannál. *Mindkettő* művészi megmunkálásra vár, és a művészi kifejezőerő sikere vagy kudarca attól függ, hogy az alkotó művészet *hogyan* kezeli a két közeget. A tárgyanyagot pusztán behelyezni egy műalkotásba annyi, mint elmerülni egy egyedi tény jelentéktelen megállapításában. *Amit* művészileg kifejezünk (azaz a művészi tartalom), az attól függ, hogy a fő közeg *milyen* elrendezéssel fejezi ki a művészet módján a művész magyarázatát tárgyanyagáról.

A művész számára művészi kiválasztásra és tolmácsolásra alkalmas fő tárgyanyag-típusok a következők: 1. fizikai tárgyak és történések, valamint érzékelhető tulajdonságaik; 2. az ember társadalmi vagy közösségi szükségletei és tevékenységei: vallásos, polgári, családi stb.; 3. az ember érzelmi-akarati állapotai; 4. olyan eszmék, legyenek azok fogalmiak vagy képszerűek, és legyenek vallási, társadalmi vagy befelé irányulóak, amelyek jegyében az ember tapasztalatait és tudattartalmait közli. Ez nem kíván filozófiailag szigorú osztályozás lenni, pusztán csak a főbb művészetek másodlagos közegeinek részletesebb gyakorlati elemzéséhez nyújt megfelelő és hasznos alapot.

Amikor a hat nagyobb művészet mindegyikének megkülönböztető tárgyanyagát ennek az osztályozásnak a jegyében elemezzük, azt tapasztaljuk, hogy noha bármelyik művészet feldolgozhatja ilyen vagy olyan módon a tárgyanyag bármelyik általános típusát, a különböző típusok különböző művészetek alapjául szolgálnak. Így a zene az absztrakt eszméket és az érzéki világot csak nagyon elégtelenül és közvetett módon tudja tolmácsolni zenei szimbólumok és „program”-sugalmazások révén. Alapvető tárgyanyagát az ember érzelmi-akarati állapotai képezik. Ugyanez érvényes a nem utánzó és a mimetikusan táncra is. Az építészet teljesen alkalmatlan érzéki tárgyak tolmácsolására, azonban építészeti formák révén kifejezhet bizonyos érzéki tulajdonságokat és szimbolika segítségével bizonyos általános eszméket. Alapvető tárgyanyagát a társadalmi tevékenység különböző típusai alkotják, amelyekhez különféle érzelmi állapotok és akarati magatartások társulnak. A szobrászat alapvető tárgyanyaga a mozgó és pihenő emberi test, azonban a szobrász kifejezhet — közvetlenül a művészi forma, közvetve szimbolika segítségével, de elsősorban az emberi test ábrázoló feldolgozása folytán — bizonyos érzelmi-akarati állapotokat és eszméket is. Bizonyos határok között bizonyos esemény- és tevékenységi típusokat is kifejezhet. A festészet tárgyanyaga a szobrászatra emlékeztet, azzal a különbséggel, hogy az egész látható világot képes olyan hatásosan ábrázolni, mint a szobrászat az emberi testet. Végül az irodalom területének páratlan voltát mutatja az a tény, hogy egyforma könnyedséggel foglalkozhat mind a négy tárgyanyag-típussal, és hogy egyik típus sem tekinthető alapvetőnek ebben a közegben.

(*Theodore Meyer Greene: The arts and the art criticism. Princeton, 1952. Univ. Press. 29 — 45.*)

(*Fordította: Darabos Pál*)

A kép és az irodalmi műalkotás

Úgy tűnik, megvizsgáltam a képek legfontosabb típusait, s eközben vizsgálódásom a nélkülözhetetlen összefüggésekre korlátozódott. Ezt követően talán hasznos lesz fontolóra vennünk, miben különbözik a kép az irodalmi műtől.¹

A kép mint a festészet műalkotása a filmmel, illetve a színjátékkal mutat fel viszonylag leginkább rokonságot. E két utóbbiban — akárcsak az ábrázoló kép esetében — az ábrázolt tárgyak és a nézetek rétegei egyaránt jelen vannak, csupán mindkét esetben mások a nézetek rekonstrukciójának eszközei: a kép esetében szinpigmentek valamilyen háttéren s a festő technikája, a filmben a fotográfia eszközei, s a színjátékban reális dolgok a színpadon, kiváltképp a színészek, akiknek külső fellépése és játéka konkrét nézetek konstrukcióját vonja maga után. Eltekintve ettől talán azt mondhatnók, hogy a kép a színjátékhoz, illetve a film meghatározott fázisához tartozó többrétegű szerkezet egyetlen részrendszerét alkotja. Hiányzik belőle a nyelv kettős rétege. Ám éppen ezért jócskán különböznek egymástól felépítésükben azok a rétegek, amelyek a műalkotások két fajtájában látszólag azonosak. A tisztán irodalmi mű ábrázolóeszközét, valamint konstitutív bázisát kizárólag a nyelv kettős rétege alkotja, s ennek következtében a nézeteket benne csupán készen tartják, ezek általában nagyon sematikusak, s gyakran elmosódtak, viszont gyakran fellépnek egy ugyanazon tárgyra vonatkozó különböző nézetek. Minthogy ezek az olvasás folyamán csak fantáziaszerűen aktualizálhatók, így a bennük szemléletessé tett tárgyak sohasem jelenhetnek meg az önprezentáció alakjában, mint ahogyan ez a kép, de még inkább a színjáték esetében lehetséges. Minthogy a képből hiányzik a nyelv eszköze, ezért az ábrázolt tárgy konstituálásának és megmutatásának funkcióját benne kizárólag a rekonstruált nézeteken keresztül kell betölteni. Így itt annak a tartománya, ami ábrázolható, lényegesen szűkebb az irodalmi műhöz képest, az ábrázolt tárgy csupán *egyetlen* nézőpontból jelenik meg, ez a nézőpont azonban, igaz, csupán festői eszközökkel rekonstruálva, sokkal konkrétabb, majd hogyanem érzékelhető módon élhető át, és képes lehet arra, hogy létrehozza a tárgy olyan önprezentációját, amely tisztán irodalmi műben sohasem érhető el. Ez a rekonstruált nézőpont viszont merev, s ennek következtében sokat veszít expresszív dinamikájából. Végül a színjátékban persze lényegében megőrződik a nyelv funkciója, s amellet még nagyon sokrétű is,² ám az ábrázolt tárgyak megmutatásának

¹ Ez a fejezet nem pusztán ama tény következménye, hogy e szemlélődés eredetileg „Das literarische Kunstwerk” c. művem egy részét alkotta. Tisztán tárgyilagos megalapozása abban van, hogy az egyes művészeti ágak analízisének végső fokon összehasonlító analízisekhez kell vezetniök. Ezt a témát többször is tárgyalták, mégpedig az utóbbi évtizedekben, az irodalmi műalkotásról frott könyvem megjelenését követően. Többek közt megjelent E. SOURRIAU és TH. MUNRO könyve is („La correspondance des arts. Eléments d’Esthétique comparée” és „The Arts and their Interrelations). Ezekkel itt most nem vitakozhatom.

² Ld. „Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel” c. tanulmányomat. Vö. „Das literarische Kunstwerk” 2. Aufl. Tübingen, 1960. c. könyv függelékével.

funkcióját átveszi a mű egyik nyelven kívüli eleme: a színész magatartásmódja, amelyből a magukat folyamatosan kibontakoztató, konkrét, érzékelhető nézetek konstituálása következik. Ez utóbbi folyamán megy végbe az ábrázolt tárgyiasságok önprezentációja, mégpedig sorsuk teljes időbeli kibontakoztatásában. Az, amit a színházi előadás nyújt, túlszárnyalja ebből a szempontból mindazt, amit a kép teljesíteni képes, minthogy nem pusztán rekonstruált, megmerevedett nézetekkel, hanem éppenséggel teljesen konkrét, az időben kifejlődő nézetekkel szolgál. Míg az ábrázoló kép lényege szerint az ábrázolt történetnek csupán *egyetlen* mozzanatát képes megjeleníteni — legfőképpen a közeli jövőre és az épp hogy elmúlt múltra való meglehetősen üresnek vélt kitekintés kíséretében, addig a színjáték — akárcsak a film — időben kifeszített történetet jelenít meg, annak valamennyi fázisában, a kibontakozás megfelelő dinamikájával. A képen mindenkor csupán *egy* meghatározott jelenvalóság ábrázolódik, a színjáték folyamán viszont annak a teljes kontinuum, hogy mindig új jelenvalóságok konkrétan átmeneti múlttá változnak át. A kép bizonyos fokig *mozzanatnyi* alakzat, noha relatíve változatlanul mindaddig eltart, ameddig ezt az őt alátámasztó festmény lehetővé teszi. De szerkezetét nem az egymásra következő részek adják, mint ahogyan az éppen az irodalmat, színjátékot, filmet s végül a zenét olyannyira jellemzi. Nem bontakozik ki az időben; miután egyszer megalkották, időben változatlanul merevül, bizonyos fokig kívül emelkedik az időszerkezeten. Ennek következtében valamely irodalmi mű minden egyes konkretizációjának konkrétan megélt időben, az élet egymást követő konkrét pillanataiban kell aktualizálnia, és ezáltal kell alárendelődnie az időperspektíva különböző változásainak.³

A kép ezzel szemben az esztétikai megragadás számára egyszerre kész egészként áll előttünk, noha ez a megragadás általában nem megfelelően mozzanatnyi. Több-kevesebb idő szükséges hozzá, de az általa megragadott kép nem valami fázisokban kibontakozó alakzat. Ha egyszer konstituálódott, változatlanul áll előttünk, amíg csak a festmény valóságosan meg nem változik. Ez hosszabb kultúrperiódusokban is előfordul, de akkor sem úgy vélekedünk, hogy a kép változott meg, hanem hogy a megváltozott festmény megnehezíti vagy akár lehetetlenné teszi az eredeti képhez való hozzáférést. S ekkor megkíséreljük a képet, úgymond visszaváltoztatni („restaurálni”), hogy ismét a régi, magánvalóan változatlan képet szemlélhessük. Ezzel szemben valamennyi irodalmi és zenei mű az esztétikai megragadás valamilyen kibontakozó *folyamatának* alakjában válik hozzáférhetővé, ám semmilyen kép sem adható meg ilyen alakban.

Ezzel talán szembeszegezzük majd, hogy minden kép megragadása alapján véve több fázison keresztül megy végbe. Pillantásunkkal, különösen nagyobb terjedelmű képek esetében, végigjárjuk a kép felületét, a kép különböző részei egymás után keltik fel érdeklődésünket, s azután kíséreljük meg megragadni az egészet, ami azonban gyakran nem sikerül azonnal, s ezt nemegyszer meg kell ismételnünk, míg végül is más eredményre jutunk, mint amit kezdetben gyanítottunk vagy akár megragadtunk. Előfordul, hogy „ugyanazt” a képet tulajdon életünk különböző korszakaiban tekintjük meg, és sokszor bizonyos fokig csodálkozva tapasztaljuk, hogy öreg korunkban másnak mutatkozik, mint amilyenek korábban tűnt. Nem kell-e tehát azt mondanunk, hogy a kép olyasvalami, ami nem pusztán konstituálja magát az esztétikai megragadás különböző fázisai folyamán, hanem megfigyelhetően (jegyezhetően) változik, s alapján véve nem más, mint a megváltozás e folyamata a kép konstituálódásának folyamán?

³ Az időperspektíva különböző változásait az irodalmi műalkotás konkretizációjában „Az irodalmi műalkotás megismeréséről” (Lvov, 1937, lengyelül) c. könyvemben elemeztem. Az erre vonatkozó II. fejezet francia fordításban „Raccourcis de la perspective du temps dans l'œuvre littéraire” címen jelent meg a Revue du Métaphysique et de Morale 1960-as évfolyamában.

Ebben az érvelésben két különböző problemat egyítenek egymással: a mű időbeli vagy időtlen belső szerkezetének problémáját, valamint egy ugyanazon műalkotás azon „életének” problémáját, melyre különböző korokban elért konkretizációinak változásai teszik képessé. Az első esetben arról van szó, hogy valamely mű fázisokban — mint pl. az irodalmi vagy zenemű — vagy épp ellenkezőleg, fázisok nélkül, minden részében „egyszerre” van-e, mint a kép esetében, függetlenül attól, hogy azonnal és „egyszeriben” egészként ragadják meg. Egy fázisokban gazdag mű éppenséggel nem ragadható meg egyszerre, a szemlélő által át kell mennie fázisainak egymásutánján, és ebben az átmenetben kell aktualizálódnia és konkretizálódnia, míg ezzel szemben a fázisok nélküli kép egyszerre ragadható meg egészként, s még olyan esetekben is, amikor ez valamely időperiódus folyamán történik meg, a képet végül is olyan egészként ragadják meg, amely egyidejűleg léttel bíró részekből áll fenn. Mindkét esetben sor kerülhet ezért arra a történelem folyamán, hogy ugyanazt a művet számtalan különböző esetben valamennyire különböző módon aktualizálják és konkretizálják, ami által létrejön időbeli változásának látszata, s ez alkalmat ad arra, hogy a mű „életéről” beszéljünk. Ez útbóli szempontot tekintve azonban a kép nem csekély mértékben különbözik az irodalom vagy a zene műveitől.

A képnek tehát nincsen időbeni kiterjedése, s így nincs alávetve az időperspektívának. Ám van bizonyos térbeli kiterjedése; hogyan viszonyul a kép most már a térspektívához? Ez a kérdés annál is inkább jogosult, minthogy a festmény fizikai dologként alá van vetve a térspektíva törvényeinek, mihelyt a képet különböző pontokról szemléljük. A festmény térbeli eltolódásaival úgy tűnik, a benne megalapozott kép is odahagyja helyét. Mégis a kép figyelemre méltó módon független a térspektívától, minthogy ő maga szigorúan véve nem a reális térben található, ha ez abban a vonatkozásban, hogy festmény, érvényes is rá. Ha ábrázoló kép, akkor rajta egyebek között egy különös, saját tér ábrázolódik (amint azt már régen megfigyelték), mégpedig valamilyen „orientált” tér, amely — mint megállapítottuk — egyértelműen önmagából határozza meg az orientálódás központját. Csupán az orientálódás eme központjából szemlélhető adekvátan a kép — s kiváltképp a rajta ábrázolt, az ábrázolt térben elhelyezkedő dolog. Minden olyan egyéb pont, ahonnan az illető kép látható, a festmény perspektivikus megrövidítését vonja maga után s e pontok nem tartoznak annak összefüggései közé, éppen azért, mert helyzetükből az illető kép nem ragadható meg adekvátan. Más szavakkal: a kép nem rendelkezik a hozzátartozó nézőpontok ama sokrétűségével, melyben megjelenhetne; azok a nézőpontok azonban, melyeknek megélésekor az illető festmény vizuálisan érzékelhető, a festményhez tartoznak, de nem a képhez. Az orientálódás, illetve szemlélődés központját, mely az egyetlen pont, ahonnan az ábrázoló kép adekvátan megragadható, az határozza meg, hogy mi a képen ábrázolt dolgok képen rekonstruált nézőpontjainak a tartalma: csak belőle élheti át a dolgokat a szemlélő úgy, hogy számára e nézőpontok „által” maguk az illető ábrázolt dolgok adódhatnak kvázi-érezkelhető módon. A reális tér valamennyi más pontjából tekintve a festmény színterét alá vannak vetve a perspektivikus megrövidülésnek, s ennek következtében képtelenek kiváltani a szemlélőben azokat az érzéki adatokat, amelyek nélkülözhetetlenek a képen előre meghatározott nézőpont konstituálásához, és ez egyúttal megzavarja prezentációs funkciójukat is. Ekkor — szigorúan véve — nem a megfelelő ábrázolt tárgyakat ragadjuk meg, s ezért az illető ábrázolt tárgy sem tud számkra konstituálódni.

Nem ilyen világos a tisztán absztrakt kép esetében fellépő analóg probléma. A helyzet azért nem világos, mert kérdéses, hogy itt miként állunk a magához a képhez tartozó térrel.

Minden kétséget kizáróan úgy tűnik, hogy itt semmilyen ábrázolt tér sincs. Úgy

tűnik, hogy egy absztrakt kép legfeljebb kétdimenziójú lehet, s olyan térbeli alakkal rendelkezik, amely azonos a megfelelő festmény felszínének alakjával. Ezúttal azonban a kép nagyon különbözőképpen viselkedhet. S ha tagadhatatlan is, hogy vannak úgymond egészen lapos absztrakt képek, úgy vannak másfelől képek, amelyek erős „absztraktságuk” ellenére, tehát az ábrázolt dolgok teljes hiányában, a háromdimenziójú térbeliség jelenségeihez vezetnek, amelyek azonban aligha azonosíthatók az ábrázoló képek ábrázolt terével. Mindenesetre ilyenkor nem beszélhetünk az orientálódás teréről, amely a kép előtt meghatározna, illetve követelné az orientálódás valamilyen középpontját. Mindezek egyelőre nagyon áttekinthetetlen tényállások, amelyeket behatóan meg kellene vizsgálni egyes absztrakt képeken, ha fényt akarunk deríteni ez ügyben. Úgy tűnik azonban, hogy még az absztrakt képek esetében sem beszélhetünk a kép perspektívikus megrövidítéséről.

A nyelv mindkét rétegének hiánya a kép esetében azt eredményezi, hogy az esztétikailag értékes minőségek polifóniája a képen lényegesen szegényesebb, mint az irodalmi műalkotásban. Az utóbbiban e polifónia tartalmazza a mű mind a négy rétegből adódó minőségeket, míg ezzel szemben a tiszta képen csupán két réteg hozza magával a minőségi értékességet. Ezenkívül a képen ábrázolt tárgyak a vizuálisakon kívül csak ama nem-vizuális minőségeket tárják fel, amelyek a vizuálisakon keresztül jeleníthetők meg, míg az irodalmi műalkotásban nem megy végbe ez a korlátozás, s emellett nagy jelentősége van annak, hogy itt nincs elsőbbsége a vizuális minőségeknek. Ezzel szemben a képen fellépő tárgyaknak és nézeteknek olyan konkrét szemléletességük s ezzel elevenségük és dinamikájuk van a szemlélőre gyakorolt hatásban, amilyent az irodalmi műalkotásban képtelenek vagyunk elérni. De ez az elevenség olyasvalami, ami legalábbis növeli a mű esztétikai értékét, ha éppen máris nem értékes esztétikailag. Ezért az elevenség természetes tendenciája jónéhány olyan irodalmi műalkotásnak, melyek a bennük fellépő tárgyakat a lehető leginkább szemléletes nézetekben ábrázolják. Számptalan ilyen műben affelé hatol ez a tendencia, amit rendszerint színpadi „realizálásnak” nevezünk. Épp ezzel hagyjuk el a tisztán irodalmi művek szféráját.

A kép és az irodalmi műalkotás közötti másik különbség a meghatározatlan helyeket illeti. Mivel a mindkét fenti művészeti ágban ábrázolt tárgyak tisztán intencionálisak, számtalan meghatározatlan helyel kell rendelkezniök. Ezek lehetőségének birodalma a kép esetében lényegesen tágasabbnak tűnik, mint az irodalmi műalkotásban. Mert a képen a tárgyaknak meghatározatlanoknak kell lenniök az összes olyan mozzanat szempontjából, melyek vizuális nézeteken keresztül nem közvetlen vagy indirekten jelenítetik meg magukat, míg az irodalmi műalkotásban ilyenfajta korlátozás nincs jelen. Mert a nyelv nem csupán azt engedi meg, hogy készen tartsanak vizuálison kívüli nézeteket s ezzel előkészítsék a vizualitás által nem ábrázolható meghatározottságok megjelenését, hanem azt is, hogy ilyen meghatározottságokat tisztán szignatíve rendeljenek hozzá azokhoz a tárgyakhoz, amelyek csupán elgondolhatóak, de nem ábrázolhatóak láthatóan. A tisztán fogalmilag meghatározhatóknak ez a szférája teljesen kívül esik azon, ami a képen ábrázolható. Ezáltal a meghatározatlanság szférája a kép esetében sokkal tágasabb, mint az irodalmi műben.

Ami végül az összehasonlított művészetek lét-módját illeti, mindkettőben tisztán intencionális tárgyiasságokról van szó, melyeknek létalapja egyfelől a művész és a befogadó meghatározott szubjektív operációiban, másfelől pedig bizonyos pszichikai tárgyakban van. De a kép sokkal átfogóbb mértékben gyökerezik abban a fizikai dologban, amely festményként alkotja, mint az irodalmi mű a könyvben, és ez utóbbinál jelentősebben is függ attól. Mert a festmény az öt beborító színeken keresztül lényegesebb és mélyrehatóbb rokonságot mutat fel a képpel, mint mondjuk, a nyomdafesték az irodalmi művel: a festmény olyan színpigmenteket testesít meg magában, amelyek meghatároz-

zák a képen rekonstruált nézetek érzéki alapját, amelyekből azután — a szemlélő által együttal megragadva — a kép adódik. Ezzel szemben a nyomdafesték a papíron nincs semmilyen rokonságban sem az irodalmi műalkotás nyelvi hangalakzataival, és helyettesíthető is teljesen más technikai eszközökkel, hanglemezekkel vagy megnetofonszalaggal stb. Másfelől a képnek a festménytől való létbeli függősége messzebbre nyúlik, mint az irodalmi mű létbeli függése valamelyik technikailag alakított fizikai alapjától. Mert az „eredeti” mű finomságai, melyektől — minden valódi műalkotás esetében — a művészi és ezáltal az esztétikai értékek lényegesen függenek, s amelyek a mai technikai eszközök birtokában sem reprodukálhatók egykönnyen, egyetlen fizikai, magát elvileg változtató dologban öltenek testet, és gyakran visszahozhatatlanul odavesznek ama változások következtében, melyeknek a festmény ki van téve, ami által az illető mestermű legalábbis hozzáférhetetlenné válik (s a restaurálási kísérletek, melyeket a XX. században sok mesterművön hajtottak végre, csak ritkán vezetnek kielégítő eredményre). A modern festészet legnagyobb művei, a reneszánsztól kezdődően, már jó ideje az elmúlás feltartóztatlan folyamatát élik.

Az architektonikus és az irodalmi mű

A jelen vázlatban nem térhetek ki behatóbban az architektonikus mű szerkezetének egyedi eseteire és különösségeire, s nem tárgyalhatom megfelelően pl. a belső terek alakítását s megoszlásukat az épület egészében, vagy a dekoratív mozzanatok összjátékát az architektonikus térszervezés alapelemeivel stb. Ezúttal csupán egészen általános orientálódásról lenne szó arra vonatkozólag, hogy milyen faktorok vesznek részt az architektonikus műalkotásban, s mi alkotja ennek specifikus, más műalkotásoktól megkülönböztető természetét. Míg ez számomra — legalábbis elvben — megmagyarázott-nak tűnik, szeretnék néhány szót szentelni az architektonikus és az irodalmi műalkotás közti különbözőségeknél.

Természetesen nagyon sok különbség van a két művészet művei között, de legfeltűnőbb talán az a kettejük szerkezeti különbségéből adódó tény, hogy valamilyen tetszőleges, akár fizikai, akár pszichikai, reális tárgy esztétikai megragadása nem képes bennünket irodalmi műalkotáshoz juttatni, míg az architektonikus mű esetében úgy tűnik, más a helyzet. Hogy irodalmi művet kapjunk, ahhoz az szükséges, hogy olyan teljesen új típusú tárgyat teremtsünk, intencionálisan, amely radikálisan túlmegy mindenben, ami a reális világban, annak reális részeként található, mégpedig egyfelől valamilyen nyelvi alakzatot, másfelől együttal a benne ábrázolt világot. Ahhoz azonban, hogy architektonikus művet kapjunk, mégpedig nem csak, hogy elgondoljuk vagy pusztán intencionálisan felvázoljuk, hanem hogy az *testet is öltön*, az szükséges, hogy legalábbis megfelelően átalakítsunk egy reális fizikai tárgyat (egy anyagi dolgot), vagy hogy egyáltalán effektíve egy új dolgot építsünk, mégpedig egy olyan épületet, amely egészen meghatározott tulajdonságokkal van ellátva, s ezáltal egy megfelelő architektonikus mű reális létalapját alkotja. Mihelyst azonban végbemegy az épület felépítése, máris létezik egy olyan reális dolog, amely megengedi nekünk, hogy az esztétikai élmény folyamán bizonyos fokig ezen a dolgon ragadjuk meg az illető architektonikus műalkotást, illetve a hozzá tartozó esztétikai tárgyat. Viszont nem létezik olyan reális dolog, amely egy *irodalmi* műalkotás teljes létalapját alkothatná, amelyet pusztán esztétikai beállítottságban kellene ahhoz megragadni, hogy megragadható legyen rajta az illető irodalmi műalkotás. Az irodalmi műalkotás egyik rétege tartalmaz ugyan szavakat, illetve teljesebb szövegeket, melyeknek létalapja, ha számunkra valamilyen irodalmi mű konkretizációinak egyikében adott, valamilyen konkrét hanganyag; de ha ezt a hanganyagot valami reálisnak akarránk tartani, ez a teljes szöveg alapjának csupán egy része. De másfelől van az irodalmi műal-

kotásnak több olyan rétege és tárgyiassága, amelyek összefüggenek ugyan a szövegekkel, de lényegük szerint túlmennek azokon, s melyeknek megragadásához egészen más és új aktusok véghezvitelére van szükség, mint amilyen a hanganyag megragadása. Emellett az átmenet valamely meghatározott hanganyag érzéki megragadásától annak esztétikai beállítottsággal való megragadásához még távolról sem vezet a szövegek megragadásához. Ez utóbbi cél egészen új beállítottságot igényel, olyan specifikus vélekedési aktust, amely éppen túlvezet bennünket a reális világ birodalmán. A szövegek, valamely nyelv elemeiként, illetve valamely irodalmi műalkotás részelemeiként önmagukban éppúgy nem reálisak, mint ahogy nem tartoznak realitásokként a reális világhoz sem.⁴ Mihelyst véghezvittük ama specifikus vélekedési aktust, amely megengedi számunkra a szövegek megragadását, véghez kell vinnünk azon túlmenően az értelmezés, illetve nyelvi vélekedés aktusait is, hogy ezáltal hozzáférhessünk az irodalmi műalkotás további rétegeihez. És ezzel túlmegyünk valamennyi reális tárgyiasság tartományán, bármilyen realitásokra vonatkoztatunk is egyébként emellett. Más szavakkal: ki kell alakítanunk egyrészt azt a nyelvi apparátust, melynek segítségével az illető irodalmi műalkotás ábrázolt világát bizonyos fokig magunk elé vetítjük, másrészt ama apparátus által éppen azt a világot kell kivetítenünk, hogy in concreto rendelkezünk vele. A kivetítésnek ez az apparátusa így lényeges alkotó eleme magának az irodalmi műnek, s a nyelvi funkciókra, kiváltképp pedig a mondatképző operációkra nézve létében relatív alakzat. Ez az apparátus kölcsönöz belső egységet az irodalmi műalkotásnak, miközben a mű más rétegei és minden bennük tartalmazzott tárgyiasság és mozzanat létalapját alkotja, közöttük az esztétikailag értékes minőségeket is. Mindez nem szükséges sem az architektonikus mű képzéséhez, sem pedig megragadásához, másrészt nem is lenne ahhoz elegendő, ha véghez is vinnénk. Másképpen szólva: az építészetéről szóló irodalmi mű még nem teremti meg az építészeti művet, s azt sem engedi meg, hogy megragadjuk magát e művet, még akkor sem, ha az ilyen irodalom része a mű technikai vázlatának. Másrészt nem kell ahhoz egy irodalmi művet is írni az architektonikus műről, hogy ez utóbbit létrehozassuk; ehhez elegendő egy megrajzolt terv, vagy az, hogy valamiképpen elképzeljük az illető épületet s azt azután egyszerűen felépítjük, hogy csupán a felépített dolgon ragadjuk meg in concreto az illető architektonikus művet. Ezzel összefüggésben az architektonikus műalkotás sokkal nagyobb mértékben kötődik az illető épület reális anyagához, mint akár a kép vagy a szobor. A reális anyag meghatározza annak a határait, hogy mi alakítható és testesíthető meg az architektonikus műalkotásban. Az irodalmi műalkotás esetében egyszerűen nincsenek jelen ilyen határok. A költő műveinek megírásakor sokkal nagyobb fokú szabadságot élvez, mint akár a logónállóbb építész. A költői fantázia számára nyitva áll annak az egész birodalma, ami az építész számára egyszerűen lehetetlen. Az architektonikus mű megalapozása valamilyen anyagi dologban viszont olyan konkrétságot és teljességet ad a műnek, amilyent még legtökéletesebb konkretizációjakor sem képes egyetlen irodalmi mű sem elérni. Csupán az előadott színjáték alakjában közelíti meg bizonyos módon az irodalmi műalkotás azt a konkrétságot és megtestesülést, amely az architektonikus mű sajátja, ám sohasem éri el teljesen. Sem a színpadi dekoráció, sem pedig a színészek nem képesek (s ne is legyenek képesek!) mindazt mindenoldalúan és teljesen konkretizálni, illetve megtestesíteni, ami az illető dráma révén ábrázolt világban található. S ha ez csak relatív mértékben lehetséges, az csupán azért van, mert a színpadon mutatkozó bizonyos reális dolgok és események alkotják a színpadon bemutatott színjáték létalapját. Ez a reális létalap ismét — az architektonikus művel analóg módon — áthághatatlan

⁴ Ez az alapja annak, hogy miért oly radikálisan hamis a nyelv különböző neopozitivisták oldaláról megnyilvánuló fizikalista felfogása.

határokat szab arra nézve, hogy mi ábrázolható effektíve a színházban. Ennek következtében nem minden irodalmi műalkotás alkalmas arra, hogy (természetesen minden változtatás nélkül) színpadon mutassák be — eltekintve egyéb strukturális tulajdonságaitól, melyek azt lehetetlenné teszik.

Az a körülmény, hogy az architektonikus műalkotás létalapját valamilyen anyagi dolog alkotja és alkothatja, végül oda vezet, hogy ez a mű nem valami olyan sematikus alakzat, mint amilyen az irodalmi mű vagy a kép. Kezdeti várakozásunkkal szemben tehát *nem* mondhatjuk el *joggal*, hogy *minden* műalkotás lényege szerint sematikus alakzat.⁵ Az építészet ebben a tekintetben is közelebb áll a reális világhoz a többi művészetekhez képest. Ha azonban ez így van, akkor felvetődik a kérdés, hogy jogos-e megkülönböztetnünk az építészet művét az architektonikus esztétikai tárgytól. Ezt még fontolóra kell vennünk.

A film a művészetek határán

Mindenekelőtt tisztáznunk kell, hogy a filmjáték mely különös strukturális mozzanatai különböznek más művészetek műveitől. E célból különösen a némafilmet kell megkülönböztetnünk a hangosfilmtől. Az előbbi színjátékot nyújt, melyben a fényképezéssel rekonstruált vizuális nézetek sokrétűsége adódik az ábrázolás *egyetlen* eszközével.⁶ A nézőnek ezeket a nézeteket kell átélnie, hogy változásaikban és megváltozásaikban ragadhasa meg az általuk megjelenített tárgyiasságokat. Ez a megragadás nagymértékben hasonlít ahhoz, ami egy kép szemlélésekor jön létre, ám azzal a lényeges különbséggel, hogy nem mozdulatlan képpel, hanem — ha szabad ezt mondanunk — képi eseményrel van dolgunk, minthogy mindig új rekonstruált nézetek követik egymást és ezek az ábrázolt tárgyak megváltozásának illúzióját keltik. Mindazon adottságok kihasználásával, melyeket számunkra az illető film a rekonstruált nézetek közvetítésével nyújt, megkísérelhetjük, hogy mindent megértsünk, ami csak az ábrázolt világban lejátszódik és kiváltképp azt, ami a megjelenő személyekben végbemegy. Ezen az úton ragadhatjuk meg a színjáték cselekményét, s érthetjük meg annak mélyebb értelmét. A hangosfilmnél segítségünkre siet e cél elérésében a hangoknak, s kiváltképp az ábrázolt személyek kimondott szavainak — esetleg állatok által keltett hangoknak — a hallási érzékelése. Az úgynevezett hangosfilm tartalmaz szokás szerint még egy, a hallási érzékelésben megragadható fontos faktort, ti. a zenét, amelynek egyébként még különböző funkciói lehetnek a hangosfilm egészében.⁷ De ezeket a funkciókat csak akkor képes helyesen betölteni, ha nem alkot tisztán magáértvalóan fennálló és független egészt, hanem lényeges alkotó eleme az illető filmbeli színjátéknak. Ezért azután egészen különös módon komponálják és különösségeiben alárendelik ama filmbeli színjáték követelményeinek, mellyel együtt művészi, organikus alakított egészet alkot.

A teljesen „néma” film mind ez ideig az az ideál, amelyet még nem sikerült teljesen realizálni. Sőt kétes, hogy nem mutatja-e fel a némafilm egyáltalán az ábrázolha-

⁵ Ez azt mondhatnók, a második olyan csalódás, amely bennünket a különböző műalkotások általános szerkezetének feldolgozásakor ér. Az első az volt, amikor megmutatkozott a zenei műalkotás tárgyalásánál, hogy ez egyáltalán nem rétegekből épül fel, ami pedig egész sor művészetre nézve jellegzetes jegynek bizonyul.

⁶ Itt eltekintek azoktól a közbeiktatott szövegektől, amelyeket korábban a némafilmekhez mellékeltek; ezek más információs eszközt alkotnak az ábrázolt tárgyiasságról, úgyhogy ekkor nem valódi értelemben vett némafilmmel van dolgunk. Sokan azt hitték, s részben ma is azt hiszik, hogy semmilyen teljesen érthető világ sem ábrázolható kinematografikusan, közbeiktatott szövegek nélkül. Más kérdés, hogy jogos-e ez.

⁷ Ezekről a funkciókról érdekes könyvet publikált S. Lissa: *Zene a filmben* címmel (lengyelül) Lembergben, 1937-ben.

tóság olyan meghatározott határait, amelyek csak nagyon ritka esetekben hághatók át. Itt merül fel az „absztrakt” filmek konstrukciójának és lehetőségének problémája. Mert egy abszolút „néma” film bizonyos értelemben máris „absztrakt” film, mint hogy csupán azt mutatja meg a konkrétan ábrázolandóból, ami a tisztán vizuális, fényképezés útján rekonstruált nézetek közvetítésével konstituálható, miközben „elvonatkoztat” valamennyi nem vizuális, konkrét, kvázi-érzékeltető nézettől. Ha érdekes is a némafilm a maga specifikumával, s ha realizációs lehetőségeinek mégoly fontos problémái is vannak, tény az, hogy máris létezik a hangosfilm, s hogy ma szinte kizárólag csak ezzel van dolgunk. Emellett egészen más problémák elé állít bennünket, szerkezetét tekintve csakúgy, mint az általa megnyitott művészi lehetőségekre nézve. Ha csupán azokra a hangosfilmekre szorítkozunk, amelyek realizálják a filmművészet lehetőségeit, azt mondhatjuk: a filmbeli színjáték olyan műalkotás, amely azon különböző művészetek határán helyezkedik el, amelyeknek összhatása egészen különösfajta alakzathoz vezet. Egyfelől közelít az irodalmi műalkotás ilyen vagy olyan neméhez, másfelől rokonságban van a képpel — jobban mondva: az egymásba átmenő képek sokféleségeivel; egyúttal azonban közel áll a színházi színjátékhoz is, noha attól ismét lényegében különbözik, s végül tartalmazza magában a zenemű lényeges mozzanatait, eltekintve attól, hogy gyakran kötik össze valamilyen zeneművel, különösen programzenével, s ezzel alkot egészként magasabb egységet.

Ugyanazt a problémát más nézőpontból tekintve, azt mondhatjuk, hogy a filmbeli színjáték egyfelől az időbeli művészethez tartozik, másfelől azonban tartalmazza magában a térbeli művészet lényeges mozzanatait. Az ábrázoló művészet műve, de egyúttal tartalmazza magában a különböző alapfajok tiszta minőségeinek szintéziséből adódó művészet mozzanatait, mégpedig annál nagyobb mértékben, mennél inkább megtestesül benne az absztrakt film ideálja. Rendkívül gazdag és bonyolult alakzat tehát, *polifonikus válfajú* mű, melyben nagyon különböző minőségi mozzanatok összhatása érvényesül s különböző harmóniákhoz és diszharmóniákhoz vezet. Egy ilyen heterogén minőségekből szintetikusán létrehozott, s egyúttal magában saját művészi értékeket megtestesítő egész művészi alakításának rendkívül sok és bonyolult problémája van. Hogy ezeket első megközelítésként meghatározhatjuk, ahhoz az szükséges, hogy valamivel mélyebbre hatoljunk a film-mű szerkezetének egyes részleteibe.

(*Roman Ingarden: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk-Bild-Architektur-Film. Tübingen, 1962, 229—236., 304—308., 323—325.*)

(*Fordította: Barlay László*)

A művészetek kölcsönös megvilágítása

Általános előfeltevések

A szóbeli kifejezés művészi oldalával szemben eleve igazságosabb lesz az, aki hozzászokott, hogy képzőművészeti alkotásokon vagy zeneműveken tanulmányozza a tulajdonképpeni művészt. Aki az ilyen műalkotásokon állandóan tapasztalja, hogy nem lehet kivonni belőlük valami precíz fogalmi tartalmat, hogy csak alakjukban (Gestalt) nyilvánulhat meg valami humánus érték, ami azonban nem változik át fogalmakká, az nem fogja az irodalmi művek szavait egyedül csak fogalmi tartalmuk kedvéért elviselni, hanem érzékenyebb füle lesz a műalkotás nem fogalmi kifejezésmódjai számára is.

A többi művészet közvetlenebbül beszél a „művészet nyelvét”, mint az irodalom. Mert a művészet nyelve teljes ellentéte a fogalmi szavak nyelvének. Aki képzőművészeti alkotásokon és zeneműveken tanulta érteni a művészet nyelvét, az jobban fogja érteni akkor is, amikor az irodalom beszél ezen a nyelven.

Azokat a művészi fogásokat, melyeket költői műveken csak nagy fáradtsággal lehet kimutatni, a képzőművészeti és a zenei alkotásokon mindig gyorsan meg lehet állapítani. Így aztán ezeknek a művészeteknek a technikai szaknyelve is gyorsabban kialakult, mint a költői technika terminológiája. S aki szépirodalmi művekről és a költői munkáról beszél, az már régóta használja azokat a fordulatokat, melyek régen közkeletűek a festésszettel, szobrászattal vagy zenével foglalkozók számára. Természetesen itt nem csupán azokra a fogalmakra gondolunk, melyek egyaránt tartoznak az irodalomhoz és a zenéhez. A zene és a költészet egyaránt a fülnek szól, amely mindkét művészet esetében akcentusokat, taktusokat, ritmusokat, dallamokat fog fel. Még a dur és a moll vagy a staccato és a legato ellentétét is ideszámíthatjuk. De már ezeket az ellentétpárokat is gyakran használják átvitt értelemben, nem pusztán hallható értékek különbségének jelölésére, hanem mint szellemi természetű fokozatokat, az érzéki hatás ellentétének a nevéként is értelmezik őket, ha irodalomról van szó. A hangok gazdag váltakozását figyelik meg, amikor valójában csak az érzelem sok alakú tükröződéséről van szó. Hasonló értelemben szoktak észrevenni egy költeményben akkordokat és trombitahangokat, s hasonló értelemben hiszik, hogy a „scherzo” és a „capriccio” szavak egyértelműen jelölhetik irodalmi művek lényegét. Aki az irodalomban vezérmotívumokról beszél, sokszor csupán az anyag egyes visszatérő elemeire gondol, esetleg tárgyakra, melyek többször felbukkannak egy elbeszélésben vagy egy drámában. A fortissimo, amit egy költemény záró részében vagy valamelyik szakaszában észrevesznek, gyakran csak az események gyors pergésében, a meglepőségben, a feszültségben áll, amely váratlanul kezdődik az illető helyen. Ilyen módon dolgozik zenei fogalmakkal F. Schlegel a *Lehrjahre* elemzésénél.

Csaknem mindig ilyen átvitt értelemről van szó, amikor a képzőművészet világából származó szakkifejezést alkalmaznak az irodalomra. Így használják pl. a „költészet koloritja” kifejezést. Így rajzoltatnak a költővel vonalakat, vezetetik vele az ecsetet, így osztatják el vele a fényt és az árnyékot, vettetik fel vele a színeket, kiszíneztetnek vagy csupán felvázoltatnak vele egy képet. A „tónusok gazdagsága” fordulat

talán teljesen azon kölcsönzavak közé tartozik, melyek nem a zene, hanem a festészet világából származnak, ha irodalmi művek leírására használják őket. Előtérrel és háttérrel, ezek perspektivikus kezeléséről, egy irodalmi mű perspektíváiról általánosan beszélnek. Az irodalmi művek magyarázóit különösen az építőművészet kifejezéseit használják sajátjukként, pl. felépítés és architektúra, a felvonások és a jelenetek, a könyvek és a fejezetek felépítési módja stb.

Irodalom és képzőművészet

Azoknak a kísérleteknek a hosszú sorában, melyek a költői művek és általában az irodalmi műalkotások alakjának vonásait a többi művészeti alkotás sajátjaival való összehasonlítással próbálják megvilágítani, két irányzat különböztethető meg. Az irodalmat vagy a képzőművészettel, vagy a zenével hasonlítják össze. Schillernek az a kísérlete, hogy a plasztikus költészetet a zenével állítsa szembe, mindkét irányzatot egyesíti. Itt most a szükséges elméleti tisztaság kedvéért mindkét irányzatot külön kell szemügyre venni és értékelni. Beszéljünk először az irodalomnak a képzőművészettel történő megvilágításáról.

Carl Steinweg hallei kutató az elsők közé tartozott, akik az építőművészet formameghatározását alapvetően az irodalom formameghatározásának szolgálatába állították. Ezt a feladatot teljesíti Steinweg *Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen* c. munkája. Ezt a könyvet Steinweg két másik kötete előzte meg, melyek Corneille és Racine műveit vizsgálták meg.

Steinweg azt igyekszik kimutatni, hogy a francia klasszicizmus építőművészeti alkotásként fogta fel a drámát, hogy a franciák esztétikai érzéke, elsősorban a XVIII. században matematikai-architektonikus alapokon nyugodott. Ezért feljogosítva érezte magát arra, hogy az építőművészet szaknyelvének kifejezéseit az irodalomra alkalmazza. A „kötés”, a „fokozásritmus”, a „perspektíva”, a „csoport” kifejezéseket, melyek teljesen az építőművészet körébe tartoznak, az irodalomtudomány szolgálatába állította. Münchenben pl. Klenz propyleumai helyreállítják a kötést a Glyptotheka és a vele szemben elhelyezkedő műcsarnok épülete között. A két építmény hasonló stílusát kihangsúlyozza a kötőtag. Csak így válthat ki a Königsplatz zárt hatást. Ezzel az esettel rokon kötésképeket figyel meg Steinweg akkor, amikor a zene vezérmotívumokkal dolgozik. De a francia klasszikus drámában csakúgy, mint az *Iphigeniében* és a *Tassóban*, felfedez vezérmotívumhoz hasonló jelenségeket. Steinweg a fokozásritmus fogalmát Hans Corneliustól veszi át és a Racine-hősök lelki folyamataiban is ezt a ritmust állapítja meg, míg Corneille-nél csupán a lelki élmények állandó változását lehet megállapítani. A „perspektíva” szónak Steinweg új értelmet ad az irodalom területén. Másokkal ellentétben, nem az irodalmi műben első helyen álló személyeknek és folyamatoknak a mellékszerepet játszó személyektől és folyamatoktól való különbségére gondol, hanem a távollevőre való utalást, az illető mű keretén kívüleső dolgokra irányuló célzásokat érti perspektíván. „A darabon túlmutató perspektíva” az ő számára egy dráma folytatása, amely az irodalmi mű tényleges lezárása után az olvasó vagy a néző fejében váltódik ki.

Azt a kérdést nyitva kell hagyni, hogy ez a három fogalom valóban valami lényegre vonatkozik-e az irodalom területén, amennyiben a képzőművészetből származnak. Amit jelölnek, azt egy másik művészet szaknyelvének a segítségével nélkül is meg lehetne nevezni. A „kapcsolás” értelme és jelentése, amennyiben vezérmotívumok hozzák létre, könnyebben felismerhető, ha a zenét és az irodalmat hasonlítjuk össze, tehát a kölcsönös megvilágítás másik irányzatához tartozik, melyről később lesz szó. Annál természetesebben viszi át Steinweg a képzőművészetből az irodalomszemléletbe a „csoport” fogalmát.

Egy „csoport” — elsősorban az építőművészet értelmében — úgy jön létre, hogy egy középtengelytől, más szóval egy szimmetriatengelytől jobbra és balra olyan tagok helyezkednek el, melyek páronként megfelelnek egymásnak. Így dolgozik a román és a gótikus templómépítészet. Corneille, aki Rouennak, a gótika városának szülötte, arányosan elrendezett csoportokhoz hasonlóan építi fel tragédiáit. Az öt felvonás közül a harmadik, a középső jelenti a szimmetriatengelyt. E tengely két oldalán sorakozik fel csoportszerűen először a második és a negyedik, majd az első és az ötödik felvonás. Hasonló szerepe van az egyes felvonásokon belül a középső jelenetnek: ez a többi jelenet középtengelye. Hogy elérjék a drámának ezt a szimmetriáját, hogy a csoportszerűen felépített ötfelvonásost elég pontosan tudják kivitelezni, Racine és Corneille még nélkülözhető jeleneteket is beleszólt a drámába — Steinweg megfigyelései szerint. Ezzel a fogással a szó szoros értelemben kitöltődik „la longue carrière de cinq actes”. Steinweg új jelentést ad a klasszikus francia dramaturgia eme fordulataának, míg Otto Ludwig csak mosolyogni tudott rajta. Steinweg olyan utalásokra támaszkodik, melyeket már korábbi munkáiban közzétett. La Fontaine meséiben hasonló, számszerűen pontos csoportképzést mutatott ki. La Fontaine meséje a farkasról és a kutyáról 41 versből áll. A 21. világosan megállapítható középpontot képez. Előtte és utána először is 8—8 versszakból álló zárt egészek helyezkednek el. A kezdő- és a zárószakaszt egy-egy 12 versből álló egész képezi. Így megállapítható egy szimmetrikus csoport, amely a 12—8—1—8—12 versszámokkal jellemezhető. Steinweg mindezt olyan módon veszi az építőművészet értelmében, hogy nemcsak a középtengely előtti és utáni, hanem az ettől jobbra és balra elhelyezkedő versszakokról vagy felvonásokról is beszél. Amit Corneille és Racine a középső felvonás elé és után állít, az Steinweg számára a középművészeti alkotás viszonylataihoz hasonlóan balra és jobbra helyezkedik el a középső felvonástól. Akár Herbartra vagy Ehrenfelsre is hivatkozhatna, de nem teszi.

Hasonló arányosságot, hasonló csoportképzést mutat ki Steinweg az *Iphigénie*-n, de még Wagner zenedrámáin is. Kevésbé érvényes ez a *Tassó*ra. Az *Iphigénie*ben a hősnő pontosan a középpontban áll. Hozzá csatlakozik az egyik oldalon Thoasz, a másikon Oresztész, majd az egyik oldalon Arkasz, a másikon Püladész. Három triptichikusan elrendezett főszerep mellett áll két mellékszerep. Pontosán ilyen szimmetrikus a felvonások és a jelenetek felépítése is. A fordulópontot az egész dráma középső jelenete, a harmadik felvonás középső jelenete képezi. Ebben következik be Oresztész betegségének krízise. Megfelel egymásnak az első és az ötödik, illetve a második és a negyedik felvonás. Az első felvonás megmutatja, hogy a játék leállítása hogyan akadályozza meg a megmentést és a bűnhődést, az ötödik pedig azt, hogy az ellenjáték megakadályozása hogyan viszi ezeket keresztül. A második felvonás kilátásba helyezi a megmentést Oresztész akadályoztatásával, a negyedik pedig Iphigenia akadályoztatásával. Goethe még a monológokat is a felvonások közepén, végén vagy elején helyezi el, a csoportképzés céljából. . .

. . . *A Maria Stuart* felépítését már évekkel ezelőtt a következő módon próbáltam megállapítani. Teljesen más módon, mint a francia klasszikus dráma vagy az *Iphigénie* és a *Tasso*, ez a dráma is jelenetek két sorára osztja az egész folyamatot, melyek közül az egyik sor a címszereplő hősnőhöz, a másik pedig Anglia királynőjéhez tartozik. Mindkét csoportnak megvan a maga külön színtere, az egyiknek Fotheringhay, a másikkak Westminster. Erzsébet egyetlen alkalommal lép Fortheringhay földjére, abban az egyetlen jelenetben, melyben mind a királynő, mind Mária színrelép. Ez a két ellentétes jelenet-sor metszéspontja, a harmadik felvonás negyedik jelenete, s pontosan a darab közepén helyezkedik el, szigorúan a francia minta szerint. Steinweg értelmében ez a középtengely. Ennek két oldalán helyezkednek el — ugyancsak a francia drámához hasonlóan — szimmetrikusan a darab többi egységei.

A szerkezet szimmetriájával a *Maria Stuart* a francia építőművészet és dráma felé közeledik. Schiller azonban ugyanakkor Shakespeare színpadi művészetének bizonyos

vonásait is felhasználja. Már a jeleneteknek két, különböző helyen lejátsszódo csoportba való osztása és ennek előfeltétele, a darab kétpólusossága is túlmegy a franciák építkezési módján és Shakespeare-rel mutat rokon vonásokat. Az *Antonius és Cleopatrán* is hasonló bipolaritás uralkodik. A két címszereplő osztozik az első helyen a drámai összefüggésben; Mária-hoz és Erzsébet-hoz hasonlóan kb. egyenlő teret igényelnek a színpadi folyamatban. Egyiptomnak és Itáliának Shakespeare-nél hasonló szerepe van mint Fotheringhaynek és Westminsternek. Csak Antonius mozog szabadon a két színhely között s természetesen többször is együtt kell szerepelnie Cleopatrával, aki Egyiptomhoz van kötve. Schiller megőrizte a francia építkezési mód törvényeit, amennyiben Shakespeare-rel ellentétben az egyes felvonásokon belül nem tér át egyik színhelyről a másikra. Ezt csak úgy érthette el, hogy a két ellenfelet csupán egyszer engedte találkozni.

Shakespeare jóformán sohasem hozza ilyen helyzetbe főhőseit. IV. Henrik udvarának és Falstaff világának egymásmellettsége csak távolról rokon eset ezzel. Valóban itt is mindkét pártnak vannak jelenetei, melyek csak hozzájuk tartoznak. Ehhez jön még a tragikus komolyság és a humoros komikum harca. Az egyes pártok csak e két terület valamelyikéhez tartozhatnak, legfeljebb egy szereplővel, Heinz herceg alakjával nyúlnak át egymás területére.

De e két ellentétes párt mellett van a *IV. Henrik*-ben egy harmadik párt is, a lázadók. Ez a párt, minden tragikum mellett, hála Lady Percynek, Lady Mortimernek és Owen Glendowernek, komikum sugarakat is megenged. A tíz felvonás hangulatfolyamatát azonban a Falstaffból kiinduló komikum és a politikai világ komolysága közötti egyszerű ellentét határozza meg. Szinte szabályosan, jelenetről jelenetre váltakozik a komikum a komolysággal. A történelmi folyamatok közé ékelődik be a komikum; néha ez uralkodik el és körbezárja a történelmi folyamatot. Ennyire fontos Falstaff Shakespeare számára. Még a dráma vége is, bármily kevésbé megtisztelő is Falstaff számára, erős hangsúlyt helyez a meghatározó és vidám lovagra.

A *IV. Henrik* felépítése ellentéte a franciák klasszikus sémájának, de a *Maria Stuart*-nak is. Mégis igazságtalanság lenne, ha ezt a tíz felvonást mint „történelmet” egyúttal a művészi drámaépítkezési módok közül is kizárnánk. A céltudatos építőművész a saját egyéni útján jár, különleges ritmusa van és a hangsúlyokat szabadabban osztja el mint a francia klasszicizmus vagy Goethe és Schiller. Csak az a szükségszerű, amit maga kialakít. Ez még a felvonások elhatárolására is érvényes, akkor is, ha más, mint az ellentétes építkezési mód képviselőinek elképzelései.

Shakespeare egész más helyet foglal el, mint az a művészet, melyet Steinweg vizsgált. De csak Steinweg útmutatásai után, melyek meglepő módon megtanítanak az eddig észrevehetetlen meglátására, válik lehetségessé pontosabban megragadni azt, ami Shakespeare drámai építkező művészetében jellegzetes és döntő. Valahányszor kiderülhet egy sor, formátlannak ítélt műalkotásról, hogy értelmesen van kialakítva. Alakjuk vonásait nem lehet egyszerűen kideríteni, mint a francia vagy a német klasszikus drámáét. A mű alakja személyesebb és a tárgy egyéni lényegének megfelelőbb. De ez is alak (Gestalt), nem pedig úgynevezett formátlanság.

Shakespeare drámaépítési művészete c. tanulmányomban már megkíséreltem elhárítani Shakespeare-ről a formátlanság vádját.

Shakespeare művei közül a *III. Richard* az, amelyik megközelíti a klasszicista felépítést. Erről a tragédiáról azt tartják, hogy Marlow nyomdokain halad. A felépítés arányos, de a klasszikus dráma egyéb technikai sajátosságai is megfigyelhetők rajta.

Arányosság uralkodik azoknak a rokon helyzeteknek a felbukkanásában, melyek a darab kezdetén és végén, tehát kb. a darab közepétől egyenlő távolságra helyezkednek el. Az első felvonás második jelenetében Richard megkéri Anna hercegnő kezét, akinek férjét megölte. Anna valóban Richard felesége lesz, akinek személyisége sohasem emelkedik

a démoniség ilyen csúcsaira. Bármennyire is kevésbé megnyerő a külseje, szellemének hatalmával kivívja a szinte hihetetlen győzelmet az asszonnyal szemben. A negyedik felvonás negyedik jelenetében Richard magának Erzsébet királynőnek a lányát kéri meg. Úgy látszik, hogy most is meg fog nyerni egy hasonlóképp veszélyes játékot. Az első esetben diadalmasan kiáltotta: „Was ever woman is this humour woo'd? Was ever woman is this humour won?” A második esetben is így gúnyolódik Erzsébet elvonulása után, a győzelem biztos tudatában: „Relenting fool, and shallow, changing woman.” A várt siker azonban elmarad. Az ellentétnek jelentése van. Az első esetben kezdődött Gloster felemelkedése, a második esetben hanyatlása kezdődik. Közvetlenül Erzsébet távozása után megmutatkoznak belső összeomlásának első jelei. A Catesbyvel folytatott beszélgetés közben Richard idegei csöddöt mondanak. Egy hírnök jó újságot hoz, de csak akkor jut szóhoz, amikor Richard, abban a hiszemben, hogy rossz híreket kap, megbünteti. Ettől kezdve Richard parancsai ellentmondásossá válnak.

Hasonlóan viszonyulnak az ötödik felvonás harmadik jelenetében Richard álombeli látomásai ahhoz az álomhoz, melyet a darab kezdetén az első felvonás negyedik jelenetében Clarence beszél el. Őt is levezekélhetetlen bűn súlya nyomja. Az álom az alvilágba vezet. Intően jelenik meg előtte Warwick árnya, akit elárult és a halott Edmund herceg, akit megöletett. Hogy a párhuzam teljes legyen, Clarence röviddel szörnyű álma után meghal, mint Richard. Ezen kívül Clarence meggyilkolása az első felvonásban és a királyi herceg megölése a negyedikben olyan rokon mozzanatok, melyek a darab elején, illetve a végén lépnek fel.

De ilyen vezérmotívumszerűen visszatérő helyzetek, az ilyen ismétlésfigurák megtalálhatók Shakespeare olyan műveiben is, melyek nem a klasszikus drámához kapcsolódnak: a *Romeo és Júliában*, a *Hamletben*, a *Macbethben*. Steinweg ezekben az esetekben „kötésről” beszélne. Az irodalmi művekben található vezérmotívumokról később fogunk szólni, amikor az irodalmat a zenével fogjuk megvilágítani.

Wölfflin alapfogalmai

... Az öt fogalompár, melyekkel Wölfflin megmutatja a XVI. századi reneszánsz és a XVII. századi barokk művészet különbségét, a következők:

1. A reneszánsz lineáris, a barokk festői. Ott a dolgok kontúrjai, itt a jelenség a végtelenbe játszik.
2. A reneszánsz felületszerűsége a barokkban mélységszerűséggé válik.
3. A zárt forma nyílt formává válik. A szabályok elbizonytalanodnak, a tektonikus szigorúság megenyhül.
4. A sokaságból egység lesz.
5. A tárgyiasságok abszolút világosságáa relatív világossággá válik.

Wölfflin alapfogalmai és az irodalom

A Berlieni Akadémia ülésén elhangzott előadásának végén Wölfflin beszélt annak a lehetőségéről, hogy az öt fogalompár segítségével a reneszánszban és a barokkban kimutatott fejlődést mutatis mutandis az irodalomban és a zenében is megtaláljuk. Ma sokan foglalkoznak ezzel a feladattal. Én azonban a művészetek kölcsönös megvilágításáról szóló tanulmányomban azt vizsgáltam meg, hogy mennyiben alkalmazhatók a költészetre Wölfflin alapfogalmai. Most röviden összefoglalom a legfontosabbakat, néhány szükséges kiegészítéssel.

A negyedik és az ötödik fogalompár, a sokaság és az egység, illetve az abszolút és a relatív világosság ellentéte már Wölfflin szóhasználata szerint sem korlátozódik a képzőmű-

vészetre. Ez a két fogalompár minden nehézség nélkül átvihető az irodalomra. Hogy Shakespeare elsősorban nem világosságra törekszik, az azok után, amiket éppen ebből a szempontból felhoztak ellene, nem szorul bizonyításra. Meglepőbb lehet az a megállapítás, hogy Shakespeare művei az egység, a francia klasszikus drámák pedig a reneszánsz értelmében vett sokság benyomását keltik. Megszokásunk alapján ennek éppen az ellenkezőjét várnánk. Kifejezetten le kell azonban szögezni, hogy Wölfflin nem a szokásos dramaturgiai értelemben vett egységre vagy ennek ellentétére gondol. Ha a reneszánsz képeken több alak szerepel, akkor többé-kevésbé mindannyian egyformán vannak kezelve, mindegyik kb. hasonló élességgel van körvonalazva. A barokk festő, még ha több embert ábrázol is a képen, legtöbbször egyet helyez előtérbe, s a többieket már a festői kidolgozás szempontjából is háttérbe szorítja. A reneszánszra a csaknem egyenlő erősségű akcentusok sorozata, a barokkra egyetlen, magasan a többi fölé emelkedő akcentus a jellemző. A reneszánszban sok csúcs van egymás mellett, a barokkban egyetlen csúcs dominál. A barokk képek ezáltal valami egyetlen cél felé törekvő szilárd vonulatot foglalnak magukba, valami érezhető előrenyomulást egy meghatározott irányba. Minél több ember szerepel a képen, annál érezhetőbb az uralkodó akcentus. A reneszánsz már eleve kevesebb alakot szerepeltet, hogy mindegyiknek megadhassa a maga jogát. Az alakok sokasága megfosztaná az egyes alakokat attól, hogy kidolgozottságuk gondossága elérhesse a főalak kidolgozottságának szintjét. Egészen hasonló módon mond le a francia klasszikus dráma, de az *Iphigenie* vagy a *Tasso* is Shakespeare darabjainak nagy létszámú szereplőgárdájáról. Shakespeare tragédiáiban a főhős szükségképp sokkal erősebb hangsúlyt kap, mint a többi szereplő. A francia klasszikus dráma azonban mindenekelett sokkal kevesebb olyan mellékszereplővel dolgozik, akik gyorsan vonulnak el a szemünk előtt és csak arra szolgálnak, hogy a főhősnek keretet biztosítsanak . . .

. . . A sokság és az egység ellentétével szorosan összekapcsolódik a felületszerű és a mélységszerű ellentéte. Aki csak kevés embert ábrázol egy képen azonos kidolgozásban, az leginkább a felületszerű elrendezést választja. Az alakok csak akkor kezelhetők egyenrangúan, ha azonos síkon jelennek meg. S ellenkezőleg, az egyetlen hatalmas csúcs felé törekvő alaktömeg a perspektivikus kezelést kívánja meg, a szó valamennyi értelmében. A „felületszerű” és a „mélységszerű” kifejezések látszólag csak a térbeli művészetekre illenek, pedig valójában az irodalomra is alkalmazhatók. Már fentebb megjegyeztük, hogy az irodalomban is szokás beszélni egy személy perspektivikus kezeléséről (nem Steinweg értelmében). Arról is szokás beszélni, hogy egy irodalmi mű bizonyos szereplői háttérben vannak, s ezzel nem a színpadi háttérre gondolunk. Nemcsak a drámában lehetnek háttérben a szereplők. Az irodalmi mű ilyen értelemben vett mélységszerűsége nemcsak a megmozgatott háttérfigurákon alapul. Shakespeare a maga embereit egész más módon hozza kapcsolatba közvetlen térbeli környezetükkel, a tájjal, a levegővel, az égbolttal. A francia klasszicizmus alakjai úgy hatnak, mintha ki lennének szakítva ezekből az összefüggésekből. Még Goethe sem csinálja ezt mindig olyan shakespeare-i módon, mint a *Götz*ben. Az *Iphigenie*ben és a *Tasso*ban csak utalásszerűen kapcsolja össze az embereket a természettel. Az újabb korban a líra mellett a regény vált az ilyen mélység-hatás tulajdonképpeni területévé. Ha összehasonlítunk egy reneszánsz elbeszélést Goethe valamelyik regényével, mondjuk Enea Silvio Piccolomini *Euryalus és Lucretiáját* a *Werther*rel vagy akár a *Vonzások és választásokkal*, lemérhetjük, hogy a reneszánsz elbeszélő milyen kevéssé, Goethe pedig milyen nagymértékben helyezett súlyt a természeti háttér megrajzolására. Euryalus és Lucretia úgyszólván a puszta levegőben áll, Goethe regényalakjai bele vannak szöve környezetükbe, sőt ez a környezet jórészt nem más, mint a természet. A háttér nemcsak szélesebb távlatokban van megfestve, hanem olyan mélységet is nyújt, ami mellett úgy látszik, hogy Piccolomini felületszerűen kezeli alakjait.

. . . Wölfflin szerint a XVI. század tektonikus vagy zárt formája arra hajlik, hogy

uralkodó szerepet biztosítson a függőlegesnek és a vízszintesnek. Felismerhető egy középső tengely vagy legalábbis a kép két felének teljes egyensúlya. A kép szigorú szimmetriában van elrendezve a keretek között. Wölfflin szerint a barokk főiránya éppen ellenkezőleg az átló. A barokk nem a keretet tölti ki nagy gonddal, nem rendezi el benne tisztán a jelenségek sorát, hanem úgy hat a kép, mintha véletlenszerűen metszették volna ki. Alaptétel a nem szimmetrikusság. Kiváló példa erre Raffaello *Disputájának* egyik relifkópiája, egy XVII. századi alkotás. Itt egy barokk művész a szigorúan szimmetrikusan elrendezett felület középpontját s a kép egyik felét megrövidíti. Hasonló ellentét áll fenn a reneszánsz kínosan kiegyensúlyozott színpadképei és azok között a parttalan áradások között, melyek Galli-Bibiena alkotásainak jobb és bal háttérében nyílnak meg. Ebben az esetben számításba jön még a háttérnek az az érezhető vonása is, melyet Wölfflin a barokk mélység hatásának ismérvévé tett.

A barokk a megvilágítást is másképp kezeli, mint a reneszánsz. Utóbbi egyenletesen osztja el a világos részeket az egész felületen, az előbbi egyetlen helyre összpontosítja a fényt. Wölfflin a kolorit elcsúsztatott egyensúly rendszeréről beszél. A barokkot nem érdekli az építmény és a zártság. Leonardo *Utolsó vacsorájának* nemcsak az erősen megvilágított középtengely kölcsönöz szigorú arányosságot, hanem Krisztus alakja is összhangban áll a háttér szimmetrikus architektúrájával. A barokk képeken viszont megszűnik az architektúra szigorú rendje.

A tektonikus stílus Wölfflin számára a kötött rend és a világos törvényszerűség stílusa. Az atektonikus stílus a többé-kevésbé megbontott törvényszerűség és a feloldott rend stílusa. A reneszánszban a vonalvezetés szükségképpisége, a teljes elmozdíthatatlanság a barokkban a szabálytalanság látszata. De ez csak játék a szabálytalansággal, nem valóságos szabálytalanság. Mert — és ez az, ami a legnagyobb figyelmet érdemli — esztétikai értelemben Wölfflin számára is valamennyi művészet formájában van valami szükségképpen. A barokk szívesen elrejtí a szabályokat, feloldja a kereteket és a tagozódásokat, disszonanciát vezet be, s a dekorációban az esetlegesség benyomását kívánja elérni. A tektonikus stílushoz számít mindaz, ami lehatárolásként és térkitöltésként hat. Az atektonikus stílus megnyitja a zárt formát, a betelt részarányokat kevésbé beteltté változtatja, a kész alakot látszólag befejezetlenül, a körülhatároltat a határolatlannal helyettesíti, a megnyugtató benyomás helyett a feszültség és a mozgás benyomását váltja ki.

Kell-e még részletezni, hogy a reneszánsz tektonikájának ismérvei mennyire meg-egyeznek azokkal a vonásokkal, melyeket Steinweggel együtt kimutattam a francia és a német klasszicizmus drámáin? S ami Wölfflinnél a barokk atektonikájáról olvasható, nem illik-e oly pontosan Shakespeare-re, hogy szóról szóra az ő drámaépítési módszerére lehet érteni? Itt szabálytalanság, ott arányosság. Shakespeare-nél, hasonlóan a barokk képzőművészethez, nincs középtengely, amely meghatározná a részek egyensúlyát, az egyensúly el van csúsztatva. A keret kitöltése nem gondosan arányos, hanem valami esetlegesség látszik rajta. A fény nem egyenletesen oszlik el, hanem egyetlen helyre esik erős megvilágítás. Tehát Shakespeare is a látszólag kötetlen, szabálytalan, nem kész, lezáratlan, határolatlan, de mozgó és feszültséget keltő, nem pedig a törvényszerű, határolt, kész és megnyugtató művészet képviselője.

Még az átló fogalma is alkalmazható Shakespeare drámáira, úgy, ahogyan Wölfflin a barokknak tulajdonítja. Mint ahogy az *Antonius és Cleopatra* típusú drámák nem fokozák fel a darab középpontjában álló főalakot a legmagasabb hatásig, nem biztosítanak számára a középtengelyen egy erősen hangsúlyozott pillanatot, hanem legerősebb foglalkoztatását a középtengely elé vagy után helyezik, tehát a középponttól elcsúsztatják, úgy a barokk festmények is merészen dobálják a főalakot a kép felület egyik oldaláról a másikra. Különösen világosan mutatja meg Wölfflin a barokknak ezt a sajátját Guido Reni *Magdolna* képén. Ha a képet felosztjuk egy átlóval, mely a bal felső sarkot a jobb alsó

sarokkal köti össze, akkor Magdolnának csaknem az egész alakja a kép bal felére esik. Nem vág-e ez egybe a *Lear* felépítésével, melyben a főhős a darab második felében alig lép a színpadra?

Shakespeare drámai építkező művészetéről szóló tanulmányomra támaszkodva felsoroltam itt a legfontosabb magyarázó szempontokat, melyeket a tektonikus-atektonikus fogalom párból Shakespeare drámái számára nyerhetünk. Hála Wölfflinnek és annak a hasonlóságnak, mely Shakespeare drámái és a barokk képek között kimutatható, Shakespeare drámaalakítási módszere, melyet sokan még ma is formátlanságnak tartanak, szükségképpinek, a korban gyökerező formálásnak bizonyul. Shakespeare sem tesz mást, mint képzőművész kortársai. Ha valahol, akkor itt jelentős összefüggések tárulnak fel Wölfflin fogalmai nyomán. Egyidejűleg és valószínűleg hasonló előzmények, ugyanazon formáló akarat eredményeként, Shakespeare és a képzőművészet egyaránt elfordul a reneszánsz szigorú arányosságától, a tektonikustól az atektonikus felé fordulnak. Az alakvonások puszta fogalmi meghatározásától a történeti szintézis felé vívó, nem éppen veszélytelen lépést ebben az esetben szívesen megteszem.

Azt a kérdést viszont egyelőre nyitva hagyom, hogy a tektonikus dráma későbbi sorsa mennyiben kapcsolódik össze a képzőművészet egyidejű és azonos irányú mozgalmával.

Az atektonikus wölfflini fogalma magában persze nem elég Shakespeare drámai építkező művészetének teljes felderítéséhez. Alakítási módjának jellegzetességeiről és hatáiról még el kell mondani egyet s mást, különösen akkor, amikor az irodalomnak a zenével való megvilágításáról fogunk beszélni. Kétségtelen azonban, hogy az irodalom elemzője számára Wölfflin egyik fogalomára sem fontos annyira, mint a tektonikus és az atektonikus ellentéte. Ez az ellentét eddigi fejtegetéseimben is állandóan ott kísértett, amikor egy irodalmi mű felépítéséről beszéltem. Ez az eposzra csakúgy áll mint a drámára. Még a lírára is érvényes, éspedig nem csupán az epikai alkatú elbeszélő tartalmú lírára. Hogy a fentebb bemutatott esetekben hogyan oszlanak meg a szerepek, melyik lírai költemény tartozik a tektonikus és melyik az atektonikus típushoz, hogy mennyiben nyúl még a regény lazább szerkezete is a szigorú tektonika eszközeihez, azt nem fogjuk megegyszer kifejezetten megvizsgálni a felsorolt példákban. Csak azt szeretném hangsúlyozni, hogy az egyes eseteket nem kell feltétlenül beleerőltetni az egyik vagy a másik típusba. . .

. . . Wölfflin öt fogalom-párja közül már csak az első, a lineáris és a festői ellentétét kell megvizsgálni az irodalom megvilágítására való alkalmasság szempontjából. Ezt különösen erősen vitatják. Azt szokták Wölfflinnek ellenvetni, hogy ezt az ellentétet valójában a plasztikus és a festői ellentétének kellene nevezni. W. Schlegel fogalom-párja tehát ezek szerint jobban illene a két évszázad művészetének különbségeire, mint Wölfflin kifejezései. A „plasztikus” kifejezés bizonyára megfelelő lesz, amennyiben Wölfflin azt állítja a lineárisról, hogy az a testeket tapintható jellegükben, körvonalakban és felületekben ragadja meg. S ha Wölfflin a kontúrképző látásmódról azt mondja, hogy az izolálja a dolgokat, akkor W. Schlegel ábrázolása szerint valamennyi művészet antik, plasztikus irányzatában fontos szerepe van az izolálásnak. Amennyire tudom, a lineárisnak vagy a plasztikusnak és a festőinek az ellentéte kétféle módon alkalmazható az irodalomra. Vagy a látható különféle irodalmi ábrázolásmódjait különbözteti meg, vagy pedig a nyelvi kifejezőmód két fajtáját választja el egymástól, tehát nem a szavakkal való szemléltetés ellentétes típusaira, hanem egy irodalmi mű ellentétes típusú tagolásaira vonatkozik.

Az első esetben csak az olyan irodalom jön számításba, amely szemléltetni akar. A tárgyiaságok megjelenítéséről lemondó irodalom természetesen nem igényel sem lineáris-plasztikus, sem festői szemléletességet. Az olyan költő, aki Schiller értelmében zeneinek nevezhető, kerüli a képzőművészetrel való versengést. Ezzel szemben a plasztikus

költő (Schiller értelmében) több súlyt helyezhet a tárgy körvonalaira és plasztikus alakjára, vagy pedig a színekre, tehát inkább vonzódhat a lineárishoz vagy a festőihez, Wölfflin értelmében.

A második esetben a tiszta és szigorú elkülönítésekre, a formai egyszerűsége, a részek tiszta elhatárolására törekvő irodalom különbözik attól az irodalomtól, amely a részek közötti átmeneteket elmossa. A tagolódást feloldja, és inkább tartós mozgás, mint pontról pontra történő előrelépés. Sőt, merem állítani, hogy ez a második eset a szó szoros értelmében olyan ellentétet állít Wölfflin képzőművészeti ellentétei mellé, amely csak az irodalom területén található meg. Az első esetben csupán olyan területről van szó, amelyen a költő és a képzőművész osztozik, olyan területről, amelyen mindig a költő húzza a rövidebbet. A második esetben egy sajátos irodalmi polaritás lép a képzőművészet hasonló polaritása mellé . . .

A zene építkező művészete

. . . Azok a hadjáratok, melyeket a tartalomesztéták az irodalom területén folytatnak a formacsztéták ellen, nem hiányoznak a zene területén sem. Aki a zenében valami szigorú számszerűséggel kapcsolatosat akar felfedezni, vagy amennyiben számításba jön a tektonika, az legalább olyan rosszul járhat, mint az irodalomkutató, aki Steinweggel együtt szigorú számviszonyokat szeretne kimutatni a francia vagy a német klasszicizmus műveiben. Nem bizonyítja-e ez is, hogy a zene, mint eleve lazább felépítésű művészet, mily kevésbé állítható ellentétbe a költészettel?

Nem akarunk itt ítéletet mondani és nem akarunk dönteni a zenei számsztéták javára vagy ellenük. Csak megemlítjük, hogy az újabb zeneelmélet és zenetörténet olyan nézetekhez tér vissza, melyeket már a XVII. és a XVIII. században ismertek.

A zene matematikai építkező művészetének vitatott kérdését kikapcsolhatjuk. Van elég — régen felismert és általánosan elismert — mozzanata a zenei kompozíciónak, melyeket a többé vagy kevésbé szigorú tektonika jeleként lehet felfogni. Mindenekelőtt a dal és a szonáta felépítése kiváló példa egy törvényszerűsége, mely állandóan visszatér. És a zene ilyen törvényszerűségei jól megvilágítják a költészet rokon műfogásait. Itt a zene valóban felderíti a költői művek alakíthatóságát.

A kétrészes dal két periódust vagy perióduscsoportot, A-t és B-t kapcsol össze. Az első rész, A, gyakran a tonikától a domináns felé modulál, míg a második rész a dominánson kezdődik és visszavezet a tonikához úgy, hogy a kezdet és a végződés hangnemileg összekapcsolódik, tehát észrevehetővé válik a két rész egysége.

Még érthetőbb az egység a háromrészes dalformában. Ennek sémája A—B—A. Egy első tételt, A-t követ egy ellentétes B tétel, s végül A tétel megismétlődik. Az ismerthez való ilyen visszatérés jelenik meg a variációban (sémája: A—A₁—A₂—A₃—A₄ stb.) és a rondóban (sémája: A—B—A—C—A—D stb.), végül a fugában, amely egy vagy több alaptémát kontrapunktikusan fejleszt ki. Amennyiben a témának az egyes szólamokban való kidolgozása tematikailag szabad intermezzókkal váltakozik, a fuga a rondóhoz hasonlóan a refrénszerűhöz való visszatérés benyomását váltja ki.

A szonátaformának is hármastagozódású sémája van. Olyan témaresszel kezdődik, amely két ellentétes témát tesz az egész alapjává, az egyiket a tonikán, a másikat mondjuk a dominánson. A második rész, a kidolgozás, feldolgozza a két témát. A harmadik rész az első részt ismétli meg úgy, hogy mindkét témát az alaphangnemben szólaltatja meg. Mint ahogy a szonáta háromrészességében megőrzi a háromrészes dalforma egymásutánosságát, úgy első és harmadik része a kétrészes dalformára emlékeztet, amennyiben a szonáta e két részének mindegyikében két téma követi egymást.

Egészen magától értetődik, hogy az énekelt dal mindkét formája megtalálható a

szóbeli lírában is. Itt alig lehet szó kölesönös megvilágításról, sokkal inkább kölesönös meghatározottságról kell beszélni. A dal szavai és zenéje eredetileg együtt keletkeztek, sőt a dal valószínűleg mindkét formáját a szóbeli kifejezésnek köszönheti. Még ma is, minél közelebb kerül a szóbeli líra a megzenésítéshez, annál feltétlenebbül megőrzi a két- vagy háromrészes énekes dal formáját. Az ölelkező rím, mint a szóbeli dalban valamennyi visszatérés az ismerthez, elárulja ezt a szoros kapcsolatot. Mindenekelött meg kell különböztetni az úgynevezett zenei líra két csoportját. Az egyik csoport különösen alkalmas a megzenésítésre, a másik már szóban is zeneszerűen hatoly módon, hogy a megzenésítés már semmit sem tudna hozzáadni. Egy bonni disszertáció a két csoportot promuzikális és muzikális lírának nevezi. A promuzikális líra különösen erősen mutatja a zenei dalforma vonásait. Hajlamos az ölelkező rímrre, amely megzenésítve sokkal szükségszerűbben hat, mint szóban. A muzikális líra művészbibnek látszik. Kevésbé kötődik a zenei dalforma törvényeihez. Ha visszatérést tartalmaz a már ismerthez, akkor ez kevésbé kötött módon történik.

A promuzikális lírát mindenekelött a népdalban fedezhetjük fel, azután a népdal-szerű műköltészetben, mindenekelött tehát a német romantikusoknál. Mörike *Agnese* jó példa. Ennek a dalnak az ismétlési alakzatai sokkal jobban kidomborodnak, mint a szóbeli előadásban, megalapozottabbnak és ezért érthetőbbnek látszanak. A muzikális líra mindig veszít valamit, ha megzenésítik, mert a zene előtérbe nyomul és a szónak csak korlátozott lehetőségeket enged meg; a promuzikális líra viszont csak akkor kapja meg tulajdonképpeni értelmét, ha a zene támogatja. A muzikális líra példájának tekinthető Mörike *Verborgeneit* c. költeménye. Ez a vers csak annyiban áll közel a promuzikális dalhoz, hogy első és negyedik strófája azonos. Az ismerthez való visszatérés itt a legvégső határokig elmegy, amennyiben egy egész versszak még egyszer megjelenik. Egész különösen érezhetővé válik ezáltal a háromrészes dal módjára történő építkezés. Ez a felépítés rejtettebb formában lehet a dal sajátja. Szükségtelen, hogy azonos szósorok térjenek vissza. Az A—B—A egymásutániságot úgy is létre lehet hozni, hogy a bevezető rész hangulatát egy ellentétes hangulatú rész követi, majd a harmadik rész visszatérés a kiindulási rész hangulatához. Rendelkezésre állanak ennél művészbib eszközök is. Ezeket a különbségeket olyan példákon fogjuk megmutatni, melyeket már régen jól ismerünk. Goethe *A tavonja* (Auf dem See) megőrzi a dal háromrészesességét. Első, A tételként a természetélvezet témáját hozza. Ezt követi a B tétel: emlékezés az elmúlt boldogságra. A harmadik szakaszban visszatér a természet élvezete, tehát A. Egészen hasonló felépítése van Petrarca 122. szonettjének. Itt az első sornégyes hozza A-t, a második B-t. Az A rész témája a kedves testének és lelkének lenyűgöző szépsége. B témája a szeretett nő kegyetlensége. Az első tercinában ez az ellentét le van küzdve. Az A téma megdicsőülten tér vissza. A második tercina ünnepélyesen fejeződik be A-val.

A két költemény különbsége, mely ebben a vonatkozásban lényeges, azon a tényen alapul, hogy Petrarca a témák egymásutánját a szonett szigorúan meghatározott rendszerébe tagolja, hogy az A és a B téma mind a négy szakaszban egységes törvényeknek alávetve jelenik meg, hogy a tercett két háromsoros szakasza rokon és egyúttal különböző törvényszerűségek alapján hozza a záróhangzatot. Goethe szabadabban mozog. Nem kötődik előre megadott sémákhoz.

Továbbá a háromrészes dal formájával való rokonság egyáltalán nem jellemző minden szonettre. A szonett elsősorban a szigorú mértékek műalkotása. Az egyes részek tartalmát a legrégebb itáliai poétikusok nem úgy határozták meg, mint Petrarca szonettjének alapján hinni lehetne: az első négyes egy megállapítás, a második négyes ennek bizonyítása, az első tercett ennek megerősítésére szolgál, míg a második tercett az egészből levonja a következtetést. Ezzel a szonett teljesen a gondolatközlő funkcióknak van alávetve. De W. Schlegel is elismeri, hogy a pontosan előírt tagozódás következtében a szo-

nett a csapongó érzelem régiójából az eldöntött gondolat területére csúszik át. Amit Schlegel a tartalomnak a négy szakaszára való eloszlásáról mond, az szintén nem áll Petrarca 122. szonettjére.

Dallamos ringatózásnak lehetne tekinteni Tieck dalát a *Magelonéból*. Felépítését, a hármas tagoltságot és azokat az ellentéteket, melyek lehetővé teszik az ilyen hármas tagozódást, szerettem volna megállapítani. Kell-e még hangsúlyozni, hogy Goethének és még kevésbé Tiecknek és romantikus társainak nem minden dala őrzi meg a háromrésztes dal szigorú építkezési módját, hogy igen sokszor megmaradnak ellentétekben való ringatózásnak?

Tieck teljesen lemond a téma és az ellentéma kidolgozásáról, amikor azt a feladatot rója egy dalra, hogy hanganyagával a zenével keljen versenyre. Aki egy költemény szóisorainak segítségével akarja érzékelteni a postakürt hangját, az nem használhat hármas tagozódású formát. Sokkal inkább a dallamos ringatózás az, ami létrejön. Az eddig említett esetektől teljesen különböző módon érvényesül a zeneszerzőség. Nem a zeneszerző építkezési művészete, nem a témavezetés és a motiváció érvényesül itt, hanem kizárólag a dallam, amennyiben a fülre hat. Ez az első azon esetek közül, melyeket fentebb meg kellett különböztetni, a tisztán akusztikus hatás esete, s egyúttal a promuzikális forma legteljesebb ellentéte.

Otto Ludwig szerint a Shakespeare-drámák kompozíciójának általános formája a szonáta felépítéséhez hasonló. A művészetek kölcsönös megvilágításának ez az értékes példája nem elégszik meg azzal, hogy Shakespeare drámáinak felépítését zeneinek nevezze, tehát azzal, hogy a laikus előtt valami egész lazán formált, sőt formátlan képződményként mutassa be. Ludwig valami szigorú törvények szerinti elrendezettséget ért szonátán, amely nem pusztán a változó hangok sorozatában érvényesül, mint Schillernél, hanem a zenei témák kidolgozásában.

Ludwig szerint Shakespeare legtöbb drámájának hármas tagozódású szonáta formája van. Az első rész hozza a témát, a második rész belső kölcsönhatást és ellentételezettséget teremt a téma és az ellentéma között, ez a rész úgynevezett menetekben harmonikusan és kontrapunktikusan jellegzetesen kidolgozza a téma motívumait egymáshoz való ellentétes viszonyukban. A harmadik rész nyugodtabb formában hozza vissza az egész témát. Így mondja ezt Ludwig.

A Shakespeare-drámák témájának Ludwig a hős jellegzetes eszméjét tekinti. Ellen-témaként fogja fel a tragikus ellentmondás másik faktorát. Kifejezetten hozzáfűzi, hogy a harmadik rész a párhuzamos moll-hangnemben hozza a témát. Ludwig ezt így fejt ki: „Az első rész megadja a motívumokat, melyek aztán a második részben életre-halálra egymásnak rontanak, azaz mintegy összekuszálódnak és szenvedélyesebbé teszik a feszültséget; a harmadik részben bekövetkezik a görcsösen elnyomott motívumok feloldása a befejezés megnyugtató bizonyosságában, a befejező megnyugvás és összebékülés, a meghatódás és a megrendülés a második rész önmagát kielező produktuma után. A feszültség tisztán tragikus hangulattá válik, a bizonytalanság megoldássá, a félelem együttérzéssé . . .”

. . . Ludwig ezt az építkező művészetet Shakespeare *Coriolanus*-án mutatja meg részletesen. Szó sincs itt valami formálatlanságról. Kétségtelen, hogy itt hiába keresnénk azt a szigorú tektonikát, melyet Steinweg (és mások) a francia vagy a német klasszicizmusban mutatott ki, a személyek elrendeződésének, a felvonásokban való eloszlásuknak, az egyes felvonások kialakításának, a dialógus és a monológ alkalmazásának pontos viszonyosságait. Mindezek a tektonikus bilincsek lehullanak, helyettük csupán a szonáta kompozíciós elve és motívumvezetése uralkodik, tekintet nélkül a személyek jól rendezett megjelenésére vagy távolmaradására, a kifejezőmód szabályszerű váltakozása nélkül, melyet — legyen szó akár dialógusról, akár monológról — megőriznek.

Termékeny módon haladja túl Ludwigot Felix Trojan. (*Das Theater in der Wien*. Wien—Leipzig, 1923.) Ő egy rég elavult burleszksémát hasonlít össze egy azzal rokon zenei folyamattal, de nem a témavezetést használja ki, mint Ludwig, hanem a hangok kontrapunktikus viszonyát.

A népszínmű átveszi az ún. „Stegreifkomödie”-től az ősi szilárd cselekményvázat: egy nyakas atyát egy fiatal pár különböző cselszövésekkel sarokba szorít, s végül is elismeri az ifjúság szerelmi akaratát. Trojan szerint ennek a formának a titkát a következő hasonlattal lehet megfejteni. Egy basszushang hosszú ideig zeng orgonapontként, mozdulatlanul, tekintet nélkül a felső hanghoz, egy világos, bátor ellenponthoz való viszonyára. A basszushang megfelel az atyának, az ifjú cselszövéznek megfelel a kontrapunktikus játék, amely vezérhanggal és szeptimmal egyre sürgetőbben fölé nő a merev mély hangnak, míg végül a basszus a tonika felé fordul és a diszharmónia eltűnik.

Trojan megfelelő zenei példának tartja Bach egyik, C-moll fugájának egyik helyét. Ez a laikusnak is elárulja, hogy a basszushang hogyan tart ki először orgonaponton a dominánsban, s hogyan szánja el magát fokozatosan arra, hogy lépéseket tegyen a tonika felé.

Orgonapont harcol az ellenponttal. Az öregség az ifjúsággal. Itt is, ott is feloldódik a feszültség, anélkül, hogy az ellentétek eltűnnének. Ezért van felszabadító és kibékítő hatása a folyamat végének, a dur felé való fordulásnak.

Trojannak bizonyára igaza van, amikor azt mondja, hogy ezen a módon az egyes alakoknak a cselekményben betöltött funkciója világosan és pontosan meghatározható. Még azt is megmutatja, hogy azt, amit ő a tonika felé lépésnek nevez, hogyan mélyíti el művészeleg, de emberileg is Raimund szerepe. Trojan kísérlete sokat ígérő lépés azon az úton, amely az irodalom építkezési módjának jobb felismeréséhez, élesebb megértéséhez vezet. Itt valóban a zenei kompozíció és az irodalom cselekményvezetése közötti rokonság felismerése világítja meg a művészi eljárást, mert a zenében gyorsabban és közvetlenebbül nyilvánulnak meg a döntő mozzanatok.

Vezérmotívumok az irodalmi művekben

Az irodalmi mű zenei szerkesztésének különböző lehetőségei különösen jól megfigyelhetők azon a jelenségen, melyet már régóta „vezérmotívumnak” neveznek. A művészetek kölcsönös megvilágításának elve alapján az irodalmi mű egyik fontos vonását fogjuk megnevezni ezzel a fogalommal.

A vezérmotívumok ismételt megjelenésükkel annak a zeneműnek vagy irodalmi műnek a korábbi pillanataira emlékeztetnek vissza, melyben fellépnek. A szó szoros értelmében „összekötik” az egymástól távol elhelyezkedő részeket, kihangsúlyozzák az összefüggéseket, melyek nélkülük talán észrevétlenül maradnának. Élesen különböznek az összefüggések értelemszerűen kifejezett, fogalmi szavakban való előállításától. Wagner pusztán akusztikus hatással ver hídát mondjuk a *Ring* két különböző helye között. Egyetlen szót sem használ erre a feladatára. A zene árulja el mindazt, amit a szó elhallgat. Amikor Brünhilda, akit sötét sejtelmek gyötörnek, meghátrál Siegfried előtt, csak a zene emlékeztet felcsendülő vezérmotívumokkal a „szent szegyenre”, melyet a *Walkür* második felvonásában Wotan mondott el neki. Ez több, mint „hídverés” a két rész között, a vezérmotívum valami olyasmit mond el, amit a színpadon nem lehet kimondani, amikor Wotan megkérdezi Minét, hogy ki fogja Notungot megkövacsolni, s ekkor felhangzik a Siegfried-motívum, Mine pedig nem tud választ adni.

A tisztán zenei kompozícióban a vezérmotívumnak természetesen nem ilyen jelentése van. Sajátságos területe azonban a zene és az irodalom határterülete, tehát első sorban az opera.

A vezérmotívumnak tektonikus szerepe is van a zenében. Segítségével ki lehet fejleszteni olyan zenei egységeket, mint a szimfónia vagy a szonátatétel, lényegesen kötetlenebb formában. A zenei építmény atektonikusabb alakítottaságú lesz, ha csupán vezérmotívumok jelzik.

A vezérmotívum különösen akkor helyénvaló, ha valami irodalmi képzetkörhöz kapcsolható. Miért ne jelenhetne meg hát olyankor is, amikor kizárólag az irodalmi képzetkör uralkodik? Az irodalom valóban sok olyan hidat ismer, melyek egy mű két egymástól távol fekvő részét kapcsolják össze anélkül, hogy a szavak azonos hangzásán vagy valami többé-kevésbé erős egybehangzásán kívül valamit felhasználnának. Így „köti össze” Goethe a *Faust* második részének a végét a börtönjelenettel az „Una poenitentium (sonst Gretchen genannt)” * szavakkal, melyek Margit imájában ellenkező értelemben hangzanak el a börtönjelenetben.

Vezérmotívumok az irodalmi műben c. tanulmányomban az irodalmi vezérmotívum három lehetőségét különböztettem meg. Az első típus pusztán dísz, amely az alakokhoz tapad. Egyes személyek, valahányszor fellépnek, „leadják a névjegyüket”, mellyel bemutatják őket. Ha megjelennek, felhangzik a vezérmotívumuk.

A vezérmotívum második típusa az elbeszélésnek valami többletet kölcsönöz, ami lehet mind tartalmi, mind formai természetű.

A vezérmotívum harmadik típusa a szerkezet fontos helyeit jelzi, kapcsolatot létesít közöttük, tehát összeköti őket.

A visszatérő vezérmotívum azonnal szorosabban kapcsolódik az események állásához, ha tartalmi vagy formai természetű fokozást kölcsönöz az elbeszélésnek, ha tehát az említett második típusú vezérmotívum jelenik meg. A zenétől ez a típus sem idegen.

A zenében a vezérmotívum hozzáilleszkedik a tartalmi összefüggéshez, s ennek megfelelően változtatja kifejező jellegét. Ez az egyetlen olyan módja a vezérmotívumok alkalmazásának, amely nem válik művészileg természetlen emlékezőmutatvánnyá. Sokáig a vezérmotívum alkalmazásának alaptörvénye volt, hogy egyetlen vezérmotívum sem térhet vissza anélkül, hogy a költői hangulatot ne mélyítené. Így használja a vezérmotívumot Wagner. A zenével össze nem kapcsolt irodalmi műben a vezérmotívum visszatérése szintén szolgálhatja az elmélyítést. Minél erősebben változik meg a vezérmotívum kifejezés jellege, annál sikeresebb a visszatérés. Ismét Gretchen szavaira utalhatok a második rész végén. Még inkább az elmélyítést szolgálja a vezérmotívum akkor, ha visszatéréseiben szimbolikusan hat. A vezérmotívumnak éppen ezt a fajta felhasználását figyelhetjük meg gyakran Dickensnél, s ezt mutatta ki Dibelius. Amikor Florence Dombey és Toots ismét a bringhoni iskolába mennek, vagy amikor a kis Paul Dombey sorvadását és halálát állandóan hullámok susogása kíséri, végül amikor egy mellékeselemény kísérmotívumként metszi a főcselekményt, amikor a tücsök ciripel a kandalló körül a falban, akkor a vezérmotívum szimbolikus hatásúvá válik.

Hasonló módon használja Otto Ludwig a düledező házikó mellett álló bodzabokor motívumát, vagy Gustav Freytag a *Soll und Haben*ben a sárga gipszmacskát, amely a Schröter-házban Anton szobáját díszíti. A bodzabokor és a gipszmacska élénken részt vesz a hősök sorsában. Azok a helyek, melyeken szó van róluk, hangvételükben is különböznek az elbeszélés többi részétől. Egy érezhető, sőt feltűnő költői megformálás valami többletet ad hozzá az események pusztán elbeszéléséhez, kiváltja az egykorinak és a mostaninak az összevetését, összekapcsolja a történet ellentétes pillanatait anélkül, hogy kifejezetten pusztán fogalmi szavakkal jelezne az összefüggést és az ellentétet.

* „Az egyik bűnbánó nő (név szerint egykor Margaréta)”

(Kálnoky László fordítása)

Az ember boldogsága és boldogtalansága, melyről az elbeszélés szól, a szimbolikus tárgyak változó viselkedésében tükröződik.

Kevéssé hangszereli Goethe a *Vonzások és választások* vezérmotívumait. Ezek egymástól távoleső mozzanatokot kapcsolnak össze és szimbolikus értékük van, hasonlóan a bodzabokorhoz és a gipszmacskához, de nem vesznek igénybe semmi különösebb kifejezést vagy nyelvi árnyalatot. Már a regény címe s vele a vonzások és választások (Wahlverwandschaft) fogalma is állandóan ismétlődik, de sokkal erőteljesebben hatnak vezérmotívumként egyéb visszatérő mozzanatok. A serleg, melybe az E és az O betű van belevésve, talán a legerősebb szimbolikus utalás a cselekmény menetére. Az őszirózsák, melyek végül a sírba is elkísérik Ottiliát, az elbeszélés folyamán négy esetben előre megjelennek. Edward műkedvelő fuvolajátéka és az a kívánsága, hogy amikor felolvass, senki ne nézzen a könyvébe, s hogy ezt Ottiliának mégis megengedi, belső folyamatokról árulkodnak, melyeket közvetlenül nem közöl az elbeszélés. E. Aulhorn két tucat ilyen motívumot mutat ki. Ezek a regény két részét kapcsolják össze. Hidakat alkotnak, melyeket a figyelmes olvasó észrevehet. Azokat az utalásokat helyettesítik, melyek az összefüggéseket fogalmi körülírással teremtik meg.

Goethe, Dickensszel, Ludwiggal és Freytaggal ellentétben, szinte teljesen lemond a vezérmotívumnak arról a típusáról, amely füllel erőteljesen érzékelhető. Nem maga az „Astern” (őszirózsza) szó tér vissza, amikor ez a motívum fellép. Csak „késői virágokról” van szó. Ez az eljárás különbözik más írók módszerétől, akik a vezérmotívum helyét nem különbítik ugyan el a környezettől, de magának a motívumnak erőteljes hanghatást adnak. Az ilyen hallhatóan erős hangszerelésre hajlamos E. T. A. Hoffmann.

Az *Aranyfajék*ban már az első vigilia felvonultatja a vezérmotívumok egész sorát, melyekkel a továbbiak során összekapcsolódnak a mese csodás alakjai: az öreg boszorkány, Lindhorst, Serpentina. Az öregasszony már a kezdet kezdetén megfenyegeti Anselmus diákot: „A kristályban a sorsod”. A második vigilia végén és a 10. vigiliában, közvetlenül az öregasszony és Lindhorst döntő összecsapása előtt ismét visszatér ez a fordulat. Az első vigiliában megjelenik valamennyi Serpentina-motívum: a csörgedezés és zizegés, a bodzabokor ágai közé siklás, a kristálycsengők hangja, amely tiszta kristályharangok hármashangzatává fokozódik, és a sötétkék szem. A második vigiliát átszövi a sötétkék szem motívuma, ami aztán mindannyiszor visszatér, ha Anselmus Serpentina közelségét érzi. A kilencedik vigiliában Veronika kék szeme jelenti e motívum tükörképét, amely mellett Serpentina szeme álomnak és árnyak tűnik. A mozgás és a suhanás motívuma is ismétlődik, de akusztikusan a kristálycsengők motívuma a legkidolgozottabb. „Kristálycsengők szólnak a bodzafákon csodálatosan!” — mormogja a második vigiliában Anselmus az élmény utóhatása alatt. A negyedik vigiliában Anselmus megegyeszer átéli az első vigilia meseszerű látomásait, még világosabbá válik számára, hogy a szende kék szem az aranyzöld kigyóé, s hogy a karcsú test tekergéséből villan elő a kristálycsengők hangja. A nyolcadik vigiliában a tiszta kristályhangok erős hármashangzata csendül fel, amikor Serpentina először beszél Anselmushoz és elmeséli neki elődei történetét. A tizedik vigilia végén a kristálycsengők hármashangzata erősebbé és hatalmasabbá válik, amikor Anselmus felfigyel rá, mielőtt a pohár, melyet átfogva tart, szétpattan és Serpentina karjába omlik. A Serpentina-motívumnak ebben a változásában a „Serpentina” hangsor magában véve is erősen hangsúlyozott akusztikus szempontból, maga a hangsor is vezérmotívummá válik. Lindhorst akusztikus motívumai fenyegető „hej, hej!” kiáltásai, melyek a legerősebben akkor dörögnek, amikor a hetedik és a tizedik vigiliában győztesen küzd meg az öregasszonnyal.

Hoffmann az egész folyamatot átszövi vezérmotívumokkal, egészen úgy, mint később Wagner, s vezérmotívumai már kezdetben felhangzanak, s visszatérésükkel összekapcsolnak és elmélyítenek. A vezérmotívumok átalakításával és a pillanatnyi

helyzethez való hozzáigazításukkal kialakul egy bizonyos kíséret. A kíséret felépítésének törvénye a motívumok tovaáradásán alapul, mely a sűrítés és a fokozás felé törekszik. Az egész mű ennek a törvénynek van alárendelve. Süllyedését és emelkedését a visszatérő motívumok jelzik. A tizedik vigilia, a mese csúcspontja, összegyűjti a motívumokat és a leggazdagabb kifejezésre juttatja őket.

Itt valóban a zenei szerkesztésnek olyan fajtájáról van szó, amelynek semmi köze sincs az úgynevezett zenei formátlansághoz, hanem a szigorú arányosság szabadabb ellenpárja. Hasonlóról van szó Dickens esetében is. Itt azonban egy zenész dolgozik. Dickens egészen más módon szerkeszt, mint a Zola típusú szigorú tektonikusok, más módon, mint ahogy maga Zola használja a felépítésben a vezérmotívumot. Zola pontos mértékviszonyokhoz ragaszkodik. Vezérmotívumainak egymástól való távolsága számszerű pontossággal van elosztva az elbeszélésben. A fejezetlezárás jelentőségének kérdése ezzel új megvilágításba kerül.

Zola megmutatja, hogy a vezérmotívumok olyan felépítésre is szolgálhatnak, melynek nem célja a laza szerkezet. Goethe is így kapcsolja össze az arányosan elrendezett felépítést a vezérmotívumok variálásával a *Vonzások és választások*ban. A vezérmotívumok emellett a fontos helyek erősebb hangsúlyozására is szolgálnak, sőt a dinamika egészen zenei jellegű felerősítését teszik lehetővé a mű vége felé. Mindkét rész utolsó fejezetében fontos vezérmotívumok találhatók ebben az értelemben: a serleg, az őszirózsza, a fuvolajáték. Míg Goethe teljesen lemond a vezérmotívumok erős hangszereléséről, mindent megtesz azért, hogy értelmi hatásukkal a mű valamelyik fontosabb pillanatát erősebben hangsúlyozzák.

Gustav Freytag a *Soll und Haben*ben kifejezetten erős vonalvezetést vesz igénybe. A sárga macska motívumának alkalmazásában Zola felé közeledik: a macska a fejezetek végén jelenik meg, s az események döntő fordulataira utal. Magának a regénynek a végén is megjelenik.

Otto Ludwig távolról sem építkezik ilyen arányosan, Raabe esetében pedig éppen-séggel kivétel, nem pedig szabály az arányos építkezés. Még késői műveiben, pl. a *Stopfkuchen*ben is valami makacsul merész korlátozás érvényesül. Vezérmotívumok nagy számban találhatók Raabe műveiben. Típusuk szerint az állandóan leadott névjegy-től a szimbolikusan elmélyítő visszatérésig terjednek. Akusztikusan is érezhetők nála a vezérmotívumok, amikor állandó fordulatokként hangzanak el egy szereplő szájából. Dickens módszeréhez hasonlóan, mintegy természeti hangok gyanánt kísérik a cselekmény menetét.

A vezérmotívumok alkalmazása nem az atektonikusan szerkesztett művek előjoga. Csupán arról van szó, hogy ez a fajta szerkesztés szívesebben használja őket, hogy a szigorú szerkesztettséget pótolja.

(*Oskar Walzel: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg, 1923. 265—264.*)

(Fordította: Bonyhai Gábor)

A művészet és a művészetek

A legújabb fejlődés eredményeképpen a művészeti ágak közötti határok átfolytak egymásba, vagy pontosabban: demarkációs vonalaik kiirtódtak. Egyes zenei technikákat nyilvánvalóan a festői, az úgynevezett informel, vagy éppen a Mondrian-féle konstrukció ihletett meg. Több zenemű kottája a grafika felé hajlik. És itt nem csupán az autonóm grafikus alakok irányában nyilvánul meg hasonlóság, hanem a zene grafikus lényege a komponálással szemben bizonyos önállóságra tesz szert; legfeltűnőbbben talán az olasz Sylvano Bussotti műveiben, aki grafikus volt, mielőtt a zenére átváltott volna. Specifikusan zenei technikák, mint pl. a szeriális, konstrukciós-elvként befolyásolták a modern prózát, így Hans G. Helmsét, az elbeszélte tartalom visszalépésének ezt a kompenzációját. A festészet sem kíván többé megelégedni a felülettel. Miközben túladott a térperspektíva illúzióján, őt magát űzik ki a térbe; elég itt Nescht megneveznünk, vagy Bernard Schultze burjánzó alakzatait. Calder Mobil-jeiben — nem úgy mint impresszionista fázisában: mozgást imitálva — a plasztika nem marad többé nyugton valamennyi részében és az eol-hárfa véletlenségi elve szerint, legalábbis partikulárisan bele kívánja magát is ágyazni az időbeliség egymásutánjába. Felcserélhetőségük vagy váltakozó elrendezettségük miatt ugyanakkor egyes zenei szakaszok veszítenek valamit időbeni egymásutánjuk kötelező érvényéből: lemondanak a kauzális viszonyokkal való hasonlóságról. A plasztikát, az építészettől elválasztó határokat sem respektálják többé a szobrászok, mint ahogyan az a használhatóságra való célirányos törekvés és az ettől való szabadság különbsége kapcsán magától értetődőnek tűnhet; legutóbb Fritz Wotruba arra hívta fel a figyelmemet, hogy több szobra egy olyan folyamatban, amely az emberi alak maradványaival indul, az előrehaladó eltárgyatlanítás folytán — és itt kifejezetten Scharounra hivatkozott — kvázi architektonikus alakzattá lesz. Ezeket a jelenségeket olyasvalaki jegyzi itt fel, aki megszokta, hogy az éppen megfigyelt önkényességével vonatkoztasson esztétikai tapasztalatokat a számára legmeghittebb területre, a zenére; nem az én dolgom, hogy osztályozzam is őket. Minden mégis sokrétűen és makacsul megmutatkozik, és vannak kellene tetetnünk magunkat ahhoz, hogy itt ne egy erőteljes tendencia szimptomáit gyanítsuk. Ezt a tendenciát kell tehát megragadnunk, s amennyire lehet, interpretálnunk kell a kiirtósodás folyamatát.

Ez a folyamat leginkább ott hatalmasodik el, ahol ténylegesen immanens, ahol magából a művészeti ágból ered. Nincs okunk titkolni, hogy közülük jónéhány egyik vagy másik oldalára kancsalít. Ha kompozíciók címüket Klee-től kölcsönzik, gyanítani fogjuk, hogy dekoratívok, ellentétei ama modernségnek, amelyhez egy ilyen megjelenés által ragasztják hozzá magukat. Az efféle hajlamok persze nem annyira rossz hírvétek, mint ahogyan azt az állítólagos sznobizmus feletti gyakorlott felháborodás szeretné. A valamivel együtt futókról legszívesebben azok beszélnek, akik egyhelyben maradtak. Igazság szerint azonban ezeken az előfutárokat értik. A korszellemmel szem-

beni immunitás, mint olyan, nem érdem. Ritkán tanúsít ellenállást, többnyire inkább provincializmust mutat; még az a modernségre irányuló törekvés is, amely az imitáció csenevész alakjában rejlik, egyúttal egy darab termelőerő. Ám a kirojtosodási tendenciában sokkal többről van szó, mint egyszerű hozzáigazodásról vagy ama gyanús szintézisről, melynek nyomai a „Gesamtkunstwerk” nevében ejtenek rémületbe; a happening-ek kizárólag totális antiműalkotásokként lehetnének igazán „Gesamtkunstwerk”-ek. Így a zenei hangértékek egymás mellé pontozását, amely feltűnően festői eljárásokra int, a hangszínmelódia elvéből kell levezetni, a hangszínek konstitutív elemként való bevonásából, nem pedig a festői hatások imitációjából. Webern már majd hatvan évvel ezelőtt írt darabokat pontozással, ama haszontalan ötlet kritikájaként, amely olyan könnyen kelti azt a látszatot, mintha a zenei extenzióban történne valami. S a grafikai kottázások, melyeknek feltalálásában az eljátszottságnak semmiképpen sincs illegitim része, megfelelnek annak a szükségletnek, hogy zenei történéseket hajlékonyabban, ezáltal megfelelőbben lehessen fogva tartani mint a szokásos, tonalitásra hitelesített jegyekkel; megfordítva olykor az improvizatorikus visszaadásnak is valamelyest teret akarnak teremteni. Itt tehát mindenütt tisztán zenei kívánalmakra hallgatnak. Aligha okozna nehézséget a legtöbb kirojtosodási-jelenség kapcsán hasonló immanens motívációkat felismernünk. Ha nem csalódom, akkor azok, akik a festészetet kiterjesztik a térbe, ama formaszervező elv ekvivalensét keresik, amely a festői térspektívává együtt ment veszendőbe. A zenei újításokat, amelyek megtépázták a tradicionális értelemben megszokott zenét, analóg módon a harmonikus mélydimenzió és a hozzátartozó formatípusok elvesztése okozta. Azt azonban, ami a művészeti ágak közötti határcölöpöket szétforgácsolja, történelmi erők mozgatják, melyek e határok között kelnek életre, s végül túláradnak azokon.

A kor haladó művészete és az úgynevezett széles közönség közötti antagonizmusban ez a folyamat valószínűleg jelentős szerepet játszik. Ahol határokat sértenek meg, ott könnyen mozdul a keveredéstől való elhárító félelem. Ez a komplexum patogén módon nyilvánult meg a tiszta rassz dicsőítésének és a hibridek szidalmazásának nemzeti-szocialista kultuszában. Ami nem tartja magát az egyszer megállapított zónák fegyelméhez, fegyelmezetlennek és dekadensnek számít, noha maguk a zónák nem természeti, hanem történelmi eredetűek, némelyikük olyan kései, mint az az emancipáció, melynek folytán a barokkban egykor összetartozó plasztika és építészet leváltak egymásról. Az ellenállás normál formája azokkal a fejlődési tünetekkel szemben, amelyeknek már összeegyeztethetetleneknek kellene lenniök a nekik helyet adó művészeti ággal, a következő kérdésként ismerős a zenész számára: Hát zene ez még egyáltalán? Valaha szavalókórus volt, miközben a zene még kétségtelenül immanens, ha mégoly módosult törvényszerűségek szerint is hangzott el. Ma az avantgarde szaván fogja a nyárspolgár kérdését: „Hát zene ez még egyáltalán?” Olykor olyan zenével válaszol rá, amely tényleg nem akar többé semmiféle zene sem lenni. Az olasz zeneszerző Franco Donatoni egyik vonósnégyese egyedül zörejekből van összeállítva (montírozva), melyeket a négy húros hangszeren elő lehet idézni. Ligeti György igen jelentős, művészen alakított *Atmoszférai* nem ismernek már egyetlen, hagyományos értelemben véve megkülönböztethető hangot sem. Edgar Varese *Ionizációja*, amely évtizedekkel korábban keletkezett, ősfarmája volt az efféle törekvéseknek; ősfarmája azért, mert a meghatározott hangmagasságokról való majdnem teljes lemondás ellenére, a művészi eljárás ritmikus módja viszonylag hagyományos zenei benyomást eredményezett. Úgy tűnik, a művészeti ágak örömeiket lelik bizonyos fajta promiszkuitásban, amely vét a civilizatorikus tabuk ellen.

Mialatt a művészet tisztán elrendezett osztályainak elmosódása civilizatorikus aggályokat ébreszt, ez az aggódók számára ismeretlen trend egyszersmind beleilleszkedik abba a racionális és civilizatorikus tendenciába, amelyben a művészet kezdettől fogva

részt vett. 1938-ban a grazi egyetem egy rendkívüli professzora, név szerint Othmar Sterzinger, könyvet publikált *A művészetpszichológia alapvonalai* címmel, művét a „művészetek barátainak” ajánlva. A többes szám megindítóan filisztrózus jellege fényt vet rőtön a dologra, a kontemplatív szemlélő számára kiállított javak sokaságára, a konyhától a szalonig, melyeket a könyv ténylegesen is végigszemlélget és megizlelget. A temetkezési frázis hallatára, hogy ti. valamely jómódú elhunyt barátja volt a művészeteknek s támogatta őket, érthetővé válik a művészet türelmetlensége az ilyen sokoldalúság miatt. Ez azután rendszerint társul a műélvezetről való nem kevésbé utálatos elképzeléssel, amely Sterzinger régiójában szegényes orgiáit üli, a kimeresztett szemmel bámuló ismétlés orgiáit. A művészet nem kíván többé semmit sem kezdeni finom érzékű barátaival, azon túl, ami az anyagiakat tekintve elkerülhetetlen; *my music is not lovely*, morogta Hollywoodban Schönberg, amikor egy filmmagnás, aki a zenét nem ismerte, bókolni akart neki. A művészet megszabadítja magát kulináris mozzanatától, amely összeegyeztethetlenné vált a szellemi mozzanattal, mihelyt elvesztette ártatlanságát, amely egységben tartotta a megkomponálttal, miközben ennek funkciójává az anyag feletti uralkodás előrehaladtával a jóhangzás lett. Mióta a kulinaritás, az érzéki inger öncélként leváltak, s a maguk részéről racionálisan tervezik őket, a művészet fellázad az ellen, hogy előre megadott, az autonóm alakítás elől elzárkozó anyagoktól függjön, ami a művészet művészetek szerinti klasszifikációjában is visszatükröződik. Mert épp a szétszórt anyagok a diffúz érzéki ingermozzanatok helyei.

A nagy formátumú filozófiák, mint Hegel és Schopenhaueré, mindegyik persze a maga módján, küszködtek ezzel a heterogén sokrétűséggel, és megkísérelték az egymásmellettséget elméletileg szintetizálni; Schopenhauer egy hierarchikus, a zene által koronázott rendszerben; szemben Hegel történeti-dialektikus rendszerével, melynek a költészetben kellett tetőznie. Egyikük sem volt kielégítő. A műalkotások rangja nyilvánvalóan nem engedelmeskedik a különböző művészeti ágak rendszeréből adódó érték-skálának. Ez a rang nem függ sem a művészeti ágak hierarchiában betöltött helyétől, sem pedig — mint ennek megállapításától egyébként a mégoly klasszicista Hegel is tartózkodott — a fejlődésfolyamatban elfoglalt helyétől oly módon, hogy a későbbi *eo ipso* jobb is lenne. Az általános feltevés itt éppoly hamis lenne, mint annak ellentéte.

Az a filozófiai szintézis, amely a művészeti ágak kiskorú egymásmellettségén túljutni akaró művészet eszméjében van jelen, éppen ezen eszmével szemben túlságosan is cseppfolyós ítéletekhez igazodik, mint amilyen Hegel a zenéről, vagy mint amilyen Schopenhauer a történelmi festészetet egy ablakmélyedésbe utalta. Ám magának a művészetnek a mozgástörvénye az ilyen szintézishez közelít. Ezt legelőször Kandinszkij könyve, *A szellemről a művészetben* vette tudomásul, melynek címe tant bien que mal az expresszionisták latens programjának formulája volt. Nem véletlen, hogy itt a művészetek valamilyen szimbiózisa vagy az állítólagosan felerősített hatás kedvéért való agglomerációja helyére a technikai kölcsönhatás lép.

Azonban az elszellemiesítés győzelme a művészetben, amit Hegel az általa romantikusnak nevezett műalkotás konstrukciójában megelőlegezett, pürrhoszi győzelem volt, akárcsak minden győzelem. Kandinszkij nagyigényű kiáltványa nem retten vissza az apokrif bizonyítékoktól, le egészen Rudolf Steinerig és Blawatzkyig, a szélhámosnőig. Hogy igazolni tudja ideáját a szellemről a művészetben, minden olyasmit üdvözöl, ami csak valamilyen szellemre hivatkozik a pozitívizmus ellenében, még a szellemeket is. Ezt azonban nem szabad egyedül a művész elméleti dezorientáltságának számlájára írunk. Hivatásának képviselői közül nem kevesen érezték és érzik az elméleti apologetika szükségességét. Tárgyaik és művészi eljárás módjaik magától értetődőségének elvesztése olyan reflexiókra készíteti őket, amelyeket nem képesek mindig uralni. Választás híján, félművelten onnan veszik azután az elméletet, ahonnan kapják. És itt nem a gondo-

lat szubjektív elégtelenségeiről van szó. Amilyen hűen rögzíti Kandinszkij írása pillantásának tapasztalatát, e tapasztalat tartalmának éppúgy megvan — minden igazsága mellett — a maga kérdésessége is. Ez tette azonban szükségessé, hogy további kérdésességgel igyekezzen e tartalmat alátámasztani. Az a szellem, amelyet a művészetben nem elégt ki többé az érzéki megjelenés, önállósítja magát. Az ebben megnyilvánuló kényszert, ma éppúgy mint ötven évvel ezelőtt, bárki ellenőrizheti az „ez így nem megy tovább” formuláján, mihelyst érzékileg tetszetős műalkotásokra bukkan, legyenek ezek akár mégoly autentikusak is. Az ilyen legitim és elkerülhetetlen önállósulás azonban óhatatlanul is mintegy leválasztótként, vagy ahogy Hegel mondaná: elvontan szegezi szembe a szellemet a művek anyagaival és a művészi eljárásokkal. A szellemet egyszerűen belehelyezik a művekbe, akárcsak egykor az allegóriákba. Azt azután, hogy mely érzékiség milyen szellemiséget jelent — mintegy a színek szimbólumértékét —, valamint azt, hogy mit jelent, eléggé paradox módon éppen a konvenció, vagyis az a kategória dönti el, amely ellen a modern művészet egész mozgalma a leghevesebben lázad. Mindezt igazolják azok a kölcsönös vonatkozások, amelyek a radikális művészet hőskorát az iparművészethez kötik. Az állítólag magánvalóan jelentéssel bíró színek, hangok s egyebek zavaros szerepet játszanak itt. Azoknak a műalkotásoknak is szükségük van érzéki hordozókra, amelyek joggal leértékelik az érzéki ingert, hogy Cézanne-nal szólva realizálni tudják magukat. Mennél következetesebben és kíméletlenebbül ragaszkodnak ezek a művek a maguk elszellemiesítéséhez, annál jobban eltávolodnak attól, amit el kellene szellemiesíteniök. Szellemük felettük lebeg, közte s hordozói között úr tátong. Ama összefüggés primátusa, melyet a konstrukció elve az anyagban megvalósít, a szellemnek az anyagon való uralkodása által a szellem, az immanens értelem elvesztésébe csap át. Jó ideje ezen az apórián munkálkodik valamennyi művészet, a legkomolyabb a legfájdalmasabban. Úgy tűnik, az elszellemiesítés, a művészi eljárás módjai felett való racionális rendelkezés elűzi a szellemet mint magának a dolognak a tartalmát. Ami el akarta szellemiesíteni az anyagot, így végül is a csupasz anyagban, mint valami pusztán léttel bíróban tetőzik, ahogyan ezt a későbbi fejlődés jó néhány iskolája, a zenében John Cage, kifejezetten követelték. Azt a szellemet, melyet Kandinszkij és bizonyos expresszionista fázisában hozzá nagyon hasonlóan Schönberg torzítatlanul, metaforáktól mentesen igazként védelmeztek — Schönberg sem menekült meg a szellemet a létezésbe idéző teozófia elől —, most kötetlenül s épp ezért önmagáért dicsőítik: „Hinned kell a szellemben!”

Ezzel szemben az egyes művészeti ágak konkrét általánosításuk felé törekszenek, egyenesen a művészet eszméje felé. Világítsuk meg ezt a zene példáján. Schönberg a maga integrális, minden kompozitorikus dimenziót magábfoglaló eljárásával nagyban hozzájárult e dimenziók egységesítéséhez. Mindezt elméletileg a zenei összefüggésről szóló tanítás koncepciójában fejezte ki. A zenei munka valamennyi partikuláris mozzanatát ez alá kell rendelni; számára a kompozícióról szóló tanítás lett ezzé a tanítássá. Az összefüggés primátusa alá szublimálható világosan az a fejlődés, amit a zene az elmúlt húsz évben megtett. Miközben ez a zene, tudva erről vagy sem, Schönberg programját követte, mindent megérintett, megtapintott, ami csak addig s magánál Schönbergnél is zeneinek számított. Schönberg virtuálisan egységesített minden olyan eszközt, amely a zene objektív — még reflektálatlan — története folyamán keletkezett, hogy összefüggéseket alkothasson az önmagában keresztül-kasul szervezett mű javára. Ám a művészi célszerűség normájával konfrontálva elég hamar lelepleződött ezeknek az eszközöknek a véletlenszerűsége, korlátozottsága, az hogy egyáltalán a zenei összefüggésnek csupán speciális esetei, amint Schönberg oeuvre-jében is a tonalitás a melodikus-harmonikus összefüggésformák speciális esetének bizonyult, amihez időről időre visszatérhetett. Beláthatatlan jelentőségű volt Schönberg szerint most már az a lépés, amellyel a zenei összefüggés általa elért fogalmát eloldozta annak hagyományos előfelté-

teleitől, és ezzel egyáltalán mindentől, ami a zeneiség fogalmában leülepedett. A zene, amely allergiás lett az olyan összefüggésteremtő eszközökre is, mint a szabad atonalitás és a „Zwölftontechnik”, melyekből éles füllel a bennük tagadott tonalitás nyomait halotta ki, szabadon, az eddig a hallásban megtestesült és határok közé vont alakjaitól függetlenül lépett fel az összefüggés fogalmával szemben. Stockhausen egész munkája olyan kísérletként fogható fel, hogy a zenei összefüggés lehetőségeit egy több dimenziójú kontinuumban próbálja ki. Az ilyen szuverenitás, amely a dimenziók beláthatatlan sokféleségében enged összefüggést teremteni, belülről köti össze a zenét a vizualitással, az építészettel, a plasztikával és a festészettel. Mennél inkább kiterjeszkednek és egyúttal formalizálják magukat az egyes művészeti ágak összefüggésteremtő eszközei az öröklött formakészleten túlra, annál inkább sajátos azonosság alá vetik a művészeti ágakat.

Persze a művészeti ágazatok művészetté való egységesítésének követelménye, melynek ősfomái az egyes ágakon belüli integráló eljárások, régebbi mint a modern művészet. Robert Schumanntól származik a szentencia: az egyik művészet esztétikája egyúttal a másiké is. Ez persze romantikus elképzelés volt, s arra irányult, hogy a zenének lélekkel kellene megtöltenie szóvirágosan visszataszítóvá vált architektonikus mozzanatait, amint azután a rákövetkező generáció Beethoven hangköltőnek tartotta. Itt — ellentétben a modern kirojtosodással — a hangsúly a szubjektivitáson volt. A műalkotások egy — semmiképp sem a komponáló egyénnel egybeeső — lélek lenyomataivá váltak, a magát szabadon megnyilvánító Én nyelvévé; s ez közelítette egymáshoz a művészeteket. Könnyen ki lehet mutatni, hogyan lengi át az átlelkessé a különböző művészeti ágakat. De határaikat ez alig sértette meg. Ezek maradtak, amilyenek voltak, s az összhangnak ez a hiánya nem éppen a legcsekélyebb mértékben motiválta kritikailag a legújabb fejlődést. Hogy mennyire problematikus volt az esztétikumnak mint átlelkességnak ez az elsőbbsége tulajdon ábrázolási közegével szemben, az leginkább a hangulat jellemző kategóriájáról olvasható le. Egy bizonyos ponton, mintegy az újromantika és az impresszionizmus félretolásával kezdődően, épp ezzel fordult szembe a modern művészet. Ami azonban a hangulat kapcsán lágyasága és cseppfolyóssága miatt irritált, nem annyira az a narcizmus volt, ami miatt a művészi táperő reakciós barátai ama differenciáltságot illetik szemrehányásokkal, amelyet képtelenek követni, hanem inkább egy, a dolog objektivitásában rejlő mozzanat: az ellenállás hiánya annak belső összetételében. Ahol kontúrtaalanul, önmagától eltelve keresi a hangulatot, hiányzik belőle a másság mozzanata. A művészetnek szüksége van valami vele szemben heterogénre ahhoz, hogy művészet legyen. Különben nem lehetne támadópontja annak a folyamatnak, amellyel a tartalomnak megfelelően minden műalkotás önmagában azonos, s üresen menne vége önmagában. A műalkotás és a tárgyak szférája közötti ellentét csupán akkor lesz produktív, s a mű csupán akkor lesz autentikus, ha a mű immanensen viseli el ezt az ellentétet, s azon objektiválja magát, amit magában felemészt. Egyetlen műalkotás, még a legszubjektívebb sem bomlik ki a szubjektumban, mely őt és tartalmát konstituálja. Mindegyiknek megvan a maga anyaga, amely heterogén módon áll szemben a szubjektummal, a vele való eljárás módja, amely éppúgy az anyagból adódik, mint a szubjektivitásból; s igazságtartalma sem merül ki ebben a szubjektivitásban, hanem annak az objektivációnak köszöni létét, melynek ugyan szüksége van — exekutoraként — a szubjektumra, de amely ama másra való vonatkozásánál fogva, túl utal a szubjektumon. Mindez felveti a leredukálhatatlannak, a minőségileg sokrétűnek mozzanatát. Szembeszáll az egység mindenféle elvével, s így a művészeti ágak egységének elvével is, annak révén, amit kifejeznek. Ezt csupán azok a műalkotások vetik meg — így süllyednek le ezek azután könnyen az emberi termékeken megfigyelhető esztétikai Egyáltalánig —, amelyek, ahogy mondani szokás, művészileg tehetségről tanúskodnak, de semmire sem jók igazán. Épp az igen nagy művészek, akiknek tehetsége nem félre-

érthetetlenül egyetlen anyaghoz kötődött, mint Richard Wagner, Alban Berg s talán Paul Klee is, fordították teljes joggal arra energiáikat, hogy az általános esztétikum elenyésszen a specifikus anyagban. Ez az általános esztétikum egyúttal mégis megőrződik éterként, reakcióformaként, amely nem nyugszik bele az anyagi fegyelem túlságosan realiztikus szigorába. Ha a művészet a diletantizmus felé gravitál is, amennyiben megelégszik valamilyen általános esztétikummal, úgy viszont kézműves szintű nyárspolgárisággá szárad az a művészet, amelyből — csupán csak azért, mert valaki művész — ama éter utolsó nyomát is kiűzték. Nem hiába mérgelődtek olyan hevesen az ún. Népi- és Ifjúsági Zenei Mozgalom követői Schumann mondásán. Ha az egység-esztétika túlságosan gyorsan elsiklik a műalkotásban benne rejlő homogeneitás felett — Schumann zenéjében ez a baljóslatú folyamat e zene esztétikai kvalitásává, a baljóslat kifejezésévé nő —, akkor az anyag igazságoknak kontrárius követelése, amely máris felgyúri ingujját, az önelvűség. Ez a műalkotás heterogén mozzanatai számára olyan igazságtartalmat kohol, kiváltképp pedig a szubjektivitás által át nem szűrt fogódzópontjai számára, amelyet azok nem hordoznak magukon.

A művészet és a művészetek közti konfliktusban nem lehet semmiféle hatalmi szóval egyiknek vagy másiknak a javára dönteni. Még a későromantika fázisában is ki-vonták magukat a művészetek a kurta egységesítés alól, melyet annak idején a stílus-akarát nevében — épp ilyen volt a *Jugendstil* — hirdettek. Közismert, hogy az újromantika olyan nagy költői, mint George és Hoffmannsthal cseppet sem szerencsésen viszonyultak a képzőművészetekhez. Választott rokonukként tisztelték az olyan szimbólumfestőket, mint Burne-Jones, Puvis de Chavannes vagy Böcklin, és George sem vetette meg az impresszionistákról szólva a „szemtelen színplecsnizők” wilhelmianus frázisát. Nem ismerték fel, hogy költőiségüket az impresszionizmus technikái sokkal inkább megőrizték, mint a misztikus forrásba való később oly hirhedtté vált beavatás anyagai. Mindebben nem valamilyen irodalmi elmerengés volt a hibás, s nem is valami provincializmus, melynek következtében nem ismerték volna azt, ami Párizsban végbement. George nem egy versének képzeletvilága vitathatatlanul közel áll a fatális szimbólumfestészet-hez. Mégis azért, hogy ezek közül a legjobbak specifikus szemléletességüket nem az optikai képzetben, hanem a nyelvben találják meg, teljes egészükben különböznek a szimbólumfestészettől. Ha a *Szüret után* (Nach der Lese) ciklus őszi tájait lefordítanak a zene nyelvére, giccs lenne belőlük. Nyelvi alakjukban azonban, ahol a szavaknak a színek számára ugyancsak más értékük van, mint az élő színeknek valamely képen, némelyikük dacol az elavulással. Az ilyen értékek adják a költészetben azt, ami a költészetet a zenével összeköti. Hogy azonban a lényegyet tekintve, tartalmuk szerint miben különböznek egymástól az egyes művészeti ágak mégoly hasonló anyagok — s az asszociáció még-oly hasonló rétegei — esetében, az a zene kapcsán figyelhető meg a legvilágosabban. A brahmsi kifejezéstől csupán azok vitathatják el ónémet balladákat idéző, lovag módra páncélozott vagy szerelmesen ábrándozó aspektusait, akiknek zenei képessége nélkülözi — a zenében nélkülözhetetlen — zenénkívüliség kiegészítő elemét. Mégis azért, hogy Brahms a kifejezéseknek ezeket a mozzanatait nem érzékíti képpé, s nem is mondja ki otrombán, hanem csupán felvillantja őket, hogy azután azok nyomban el is tűnjenek, a mozzanatok megszöknek a méricskélés szférája elől. Semmiféle kritika sem lenne képes műveket a kifejezés ilyen futó fermentumai szerint hitelesíteni, mert ezek soha-sem lógnak ki illeszkedés nélkül, anyagszerű durvasággal a kompozícióból. Sokkal inkább feloldódnak a kompozíció tiszta kibontakozásában, egy magában nagyszerűen át- meg-átformált zenei nyelvben. Ez a nyelv ugyan fellobban az ilyen heterogén mozzanatok hatására, egy pillanatra sem redukálódik azonban csupán rájuk és színvonalukra. Ha a nagy műalkotásoknak szerencséje van szükségük ahhoz, hogy létrejöhessenek, akkor Brahmsnak éppenséggel az a szerencséje, hogy balladáit zeneművek s nem versek. An-

nak az azonossága, amit a művészetek megjelenítenek, különbséggé lesz azáltal *ahogyan* ezt véghezviszik. A művészetek tartalma éppen ennek az ami-nek és ennek az ahogyan-nak a viszonya. S tartalmuknál fogva lesznek éppen művészetté. Ám ennek a tartalomnak szüksége van a maga hogyan-jára, a maga különös nyelvére; viszont az adott művészeti ágon túlmenő, átfogóbb elv alá rendelve, szertefoszlan a tartalom.

Legtöbbször a kultúrkonzervativizmus kísérel meg dönteni a művészet vagy valamelyik művészeti ág elsőbbségét illetően úgy, hogy valamelyiküknek kedvez. Mert éppen a kultúrkonzervativizmusnak áll érdekében, hogy a művészetet olyan invariánsokra bontsa le, amelyek — nyíltan vagy latensen a múlt mintájára szabva — alkalmasak a jelenkor és a jövő diffamálására. A konzervatív, teljességgel reakciós gondolkodás mindenkor hajlamos a birkák vagy a kecskék alternatívájára, és visszahőköl a jelenségekben rejlő objektív ellentmondásosság gondolatától. A dialektikát ilyenkor szofisztikus boszorkánysággként eretnekké nyilvánítják ahelyett, hogy készségesen helyet adnának a dolgokban megalapozott lehetősége számára. A művészetek közötti minőségi különbség leghatározottabb német szószólója, a művészet fogalmát aligha elfogadó és szélsőséges archaizmusra hajlamos Rudolf Borchardt mindenestre elégtételt szolgáltatott Hegelnek egy Benedetto Croce-ról írott értekezésében, egyúttal azonban alapos értetlenségéről is tanúbizonyságot tett. Ama tévhit alapján, mely szerint Hegel csupán Croce által tett volna szert iskolás vitákon túlmenő epochális jelentőségre, nem vette észre, hogy Croce halottként távolította el Hegel filozófiájából annak igazán dialektikus mozzanatát, e filozófiát a fejlődés fogalmává, vagy amint az 1900 táján szokás volt, a különbözők békés egymásmellettségévé nivellálva. Borchardt saját intencióját persze, mely a költőről és a költőiségről szóló esszéjében nyilvánul meg, nem fertőzte meg semmiféle dialektika sem. Borchardt — Herderre hivatkozva — a költőiséget a művészetekkel szemben transzcendens ősnyelvként, „látónoki képesség”-ként szeretné valamennyi művészettől elkülöníteni. A költészet kategóriái eszerint: érinthetetlenség, isteni védettség, kivételezettség, felszenteltség, s ezek csakis az övéi. Borchardt történeti ívben vázolja fel a költőiség és a profán világ közötti egyre élesebbé váló konfliktust. A jelszó irracionalisztikus: „Felejtse el aiszthézisét, felejtse el intelligenciáját: ezek számára a költészet hozzáférhetetlen. A művészet lehet hogy hozzáférhető. De ott, ahol ma, Önök között a költőiség fellép, éppúgy integrál, mint Solon és Amos idején, s megtalálható benne a törvény, a vallás, a zene, végül pedig a varázsszó majdnem úgy mint az élő élet, mint egy mindenütt fellelhető mindenség, mint a világ enciklopédiája, amely a világ tudományos enciklopédiájától alapjaiban különbözik.” Aligha tudjuk visszafojtani kíváncsiságunkat, hogyan fér össze egy ilyen enciklopédikus totalitás a Borchardt-féle arcanummal. „E totalitást — folytatja Borchardt — minden költői ingéniummal újjászülik, és ebből kiindulva ismét alakot kíván öltetni, s magát abba átvinni, akár csak az elmúlt korszakban, a múlt és a jövő időformájában, jelen nélkül. A jövő megjóslása ez, akár csak valaha, benne jelen van a teremtés örök napjához hasonlóan a jövő is, nem úgy, ahogyan az irodalmárok állítják, politikai forradalomként, hanem istenhez való megtérés-ként Isten gyermekei számára, mint ama költő régmúlt korában, ki a koszorút s a botot viselte.”¹ Borchardt nem kevesebbre törekszik, mint a költészet metaforátlan apoteozisára, arra, „hogy szabadjára eressze, szégyenkezéssel és hódolattal, mindazt ami az ilyen csodálatosságból Önök között még lakozhatik: az istenséget saját formáiban. Várják ki a kinyilatkoztatást, ne segédkezzenek neki.”² Éppen ez történik, Borchardt szerint, a többi művészetekben, kiváltképp a képzőművészetekben. Erőltetett naivitással próbálja „még egyszer visszaképzelní magát az ősember helyzetébe, akivel szemben egyfelől a

¹ RUDOLF BORCHARDT: Prosa, I., Stuttgart, 1957. 69.

² Uo., 69.

költő áll, ahogyan már megkíséreltem ábrázolni, míg a másik oldalon a művész áll, a szobrász vagy a festő. Ez utóbbiak iparát megnézhetik Önök is, odaállhatnak melléje, s nézhetik, hogyan rajzol, s megállapítják, mi legyen az, amit ábrázol: ő gyúr, s Önök megállapítják, mit mintáz meg, vagy mit gyúr modellként mintává. Először az azonosági következtetés asszociációi alakulnak ki, majd az esztétikai látáséi, a helyes, a hasonlító, a szép kategóriái. Mégis, ami itt számomra a leginkább latba esik, az az, hogy a festő és a szobrász a naív és eredeti ember számára olyasvalaki, akinek valamilyen kézműves szakmája van, olyasvalaki, akinek munkája, ha mellette állnak s nézik, a naiv szemlélő számára az álmélkodó csodálat és szerencsés helyeslés tárgya, de semmi esetre sem rejtély. Önök is látják, hogyan hozza létre művét. Ám a költőnél ezt nem látják. Még senki sem látta. A görögök számára csak úgy, mint az ókor embere számára hiányzik az érzéki művészetekből mindaz, amit Önöknek itt felsoroltam: a titok, a probléma. És ha mégoly magas fokú, egyre magasabb fokú ügyességgel van is ez esetben dolgunk, mindig hiányzott innen a mámor, valamilyen transzcendenciának a tudata. A képzőművészetek műzsáját nem műzsának hívják, hanem technének. Ami belőle hiányzik, az a démoniség, a kiszámíthatatlanság”.³ Ez a varázsától megfosztott és eldologiasult világgal szembeni pátosz ma már kialakulóban van. A retorika nem állja meg helyét a jelenségek kényszerítő erejével szemben. Hogy a történetileg a kézművességből származó művészeti ágak híján lennének a legfelsőbb hatalomnak, annak a képességnek, hogy kifejezzék a legkülönbözősebbet, azt csak olyasvalaki állíthatja, aki azt, ami kézművességből származik, egyszer s mindenkorra fel akarja esketni a kézművességre, s aki a láthatóan megjelenő láthatatlannal szemben vaknak bizonyul. A látható ténykedés nem esik egybe az esztétikai igazságtartalommal, miközben a költő vállal felett megpillantható, hogy mit ír. Az a rejtélyszerű jelleg, amit Borchardt egyedül a költészet számára tart fenn, minden olyan művészetnek sajátja, amely mondja, de mégsem mondja ki azt, amit mond. Valószínűleg már a képzőművészet eredeténél, a mimetikus képességben is éppen az a készülődőben levő racionalitással ellentétes mozzanat volt jelenvaló, amely az archaikus plasztikából szól hozzánk; egészen bizonyos, hogy a képzőművészet ezt a mozzanatot később, épp az előrehaladó technével nyerte meg magának. Borchardt antitézise a képzőművészet mint techné és a költészet között megalapozatlan, mert a képzőművészet közege, ha Borchardt distanciát is akar tartani közte s a költészet között: — szintén a nyelv; nem szólva arról, hogy Borchardt dichotóm sémájába sehogyan sem illik bele a zene. Másfelől a nála szorosabb értelemben véve művészi, technikai vonások éppúgy a költészetnek is sajátjai, és döntő részük van abban, hogy sikerül-e a költemény. Elképzelhetetlen, hogy a nyelv olyan virtuóza, mint Borchardt, aki a költészet melletti védőbeszédében feltehetőleg hazabeszél, nem venné ezt észre, s ahhoz az operettszerzőhöz hasonlóan, aki bátran lelkesedik Mozartért, igyekszik mindent a sugallatra hárítani. Borchardt mesterien fordította németre Pindaroszt, Dantét és Swinburne-t. Vajon hajlandó lenne-e elvitatni a dór kórus-költőtől művészi készségét, amit az antikkkal kokettálva banauzikusnak nevez? Nincs-e vajon számára a nagy firenzei reáliáktól és allegóriáktól feszülő művében egyéb mámornál? Nem hallja meg vajon Swinburne verseinek zeneiségében a technikai, anyaguktól elválasztott és csak általt remekelő komponenseket? A költészet kolosszusa, melyet Borchardt szuggesztív erővel varázsol elénk, a közmondásból ismert agyaglábakon áll. Nem egyéb dicsekvésnél. Az asszociációk és antitézisek gazdagsága szofisztikusan elleplezi, hogy az a tárgy, melyet Borchardt a legkomolyabbnak nevez, s melyről közölni akar valamit, mihelyst valami-képpen is komolyan veszik, kigúnyolja azokat a kísérleteket, amelyek a befejezettség igényével s egyúttal ontologikusan rögzíteni kívánják egymással szemben az egyes mű-

³ Uo., 46.

vészeti ágakat. Az e vitában Borchardt álláspontjával szemben kontrárius pozíció, a Martin Heideggeré persze nem kevésbé ontológiai, ha épp e téren reflektáltabb is. Heidegger Hölderlin-magyarázatai ténylegesen tartalmaznak olyan passzusokat, amelyek Hölderlin saját verseihez kapcsolódva, a költőnek mint adakozónak éppoly előjogot tulajdonítanak, mint Borchardt; ebben a tekintetben mindkettőjüket befolyásolta a Georgeiskola. Ám Heidegger a nála domináló létfogalomnak megfelelően sokkal inkább kívánja az egységet, mint a művészt. Elmélete, mely szerint a lét már mindig is a világban lenne, s transzcendálná a léttel bíróba, éppúgy nem engedi meg a technika lekicsinylését, mint régi metafizikus elfogultsága a kézművesség iránt, a kéznéllevőség (Zuhandenheit) ösképe a *Lét és időből* (Sein und Zeit). Ha Borchardt össze is keveri a művészetet a vallással, s el is sikkasztja a műalkotásból annak kérelhetetlenül szekularizáló mozzanatát, addig Heideggernek a művészet eredetéről frott s a *Holzwege*be felvett szövegében megvan az az érdeme, hogy józanul jellemzi a tárgy dologszerűségét, amelyet, mint Heidegger joggal mondta ironikusan, még a sokat emlegetett esztétikai élmény sem kerülhet meg. A dologszerűség és a — persze Heidegger létfogalmában eltűnő — ráció egysége összetartoznak. De Heidegger ezen túlmenően lépést tesz ama Borchardt számára elfogadhatatlan tétel irányába, amely szerint lényegében minden művészet költészet lenne, s az építészetet, festészetet, zenét egyaránt a költészetre kellene visszavezetni.⁴ Nem kerüli el figyelmét ennek a tételnek az önkényessége, amennyiben e tétel a tényleges művészetekre mint — szerinte — ontikus valamikre hivatkozik. Zavarán úgy próbál enyhíteni, hogy ontologizálja a művésziséget, amit az „igazság világító felvázolásának” nevez. Ez lenne azután a költészet tágabb értelemben, s a poézis ennek csupán egyik módja. Heidegger — ellentétben a nyelv művészeivel, Borchardttal — nyomatékosan kiemelte valamennyi művészet nyelv jellegét. Az említett ontologizálás következtében azonban Heidegger alárendeltként eltüntetni a művészetek megkülönböztető jegyeit, anyagaikra való vonatkoztatottságukat. A levonások után semmi sem marad meg azon kívül, ami Heidegger minden tiltakozása ellenére rendkívül meghatározatlan valami. Meghatározatlansága tautológiaként jelentkezik Heidegger művészetmetafizikájában. A művészet eredete — hangzik emfatikusan — a művészet. Eredeten itt, mint Heideggernél mindig, nem időbeli genezist kell érteni, hanem a műalkotások lényegének eredetét. Az ilyen eredetről szóló heideggeri doktrína nem fűz hozzá semmit sem az elszármazotthoz, és nem is képes erre, mert különben éppen a létezéssel mocskolná be magát, amelyen felül kíván emelkedni az eredet fenséges fogalma. A művészet egységének mozzanatát, a művésziséget a művészetben Heidegger azon az áron menti meg, hogy az elmélet tisztelettudóan elnémul annak láttán, ami tulajdonképpen ez a művésziség. Míg Borchardt ügyes fogása nyomán a teológiai szférában mint a költészet tulajdonképeni szférájában ez a művésziség láthatatlanná válik, addig Heideggernél tisztán tartalmatlan lényegiséggé illan el. Akárcsak az ezen túl kívánczoló sokféleség nyomása alatt, ilyen módon az egység esztétikai mozzanata pontosan azzá zsugorodik, amit Heidegger mond egy helyütt a létről; hogy az ti. végül is nem egyéb pusztán saját magánál. A művészet azonban nem hagyja magát sem tiszta egységgé, sem pedig a művészetek tiszta sokféleségévé desztillálni.

Mindenesetre fel kell adnunk azt a naiv logikai nézőpontot, mely szerint a művészet a művészeteket egyetlen fogalom alá rendelő nem-fogalom, olyan nem, amely a művészeteket fajokként tartalmazza magában. Ez a séma semmivé lesz az általa megragadt inhomogeneitása miatt. A formális nem-fogalom nem csupán az akcidentálistól tekint el, hanem a lényegestől is. Pedig az erre a lényegesre való emlékezés elegendő lenne annak a belátására, hogy lényeges, de legalábbis történetileg retrospektív különb-

⁴ Vö. MARTIN HEIDEGGER: *Holzwege*. Frankfurt, 1950. 60.

ség áll fenn egyfelől ama művészeti ágak között, amelyeknek képies jellegük van, vagy volt, amelyek tehát latensen ezt az örökséget emésztik ma is, és utánzó vagy ábrázoló művészetek, s másfelől ama művészeti ágak között, amelyek eleve nélkülözték ezt a képies jeleget, s melyeket csupán fokozatosan, intermittálva s úgylis bizonytalanul ültettek tele képekkel, mint pl. a zenét. Továbbá a költészet, melynek fogalmakra van szüksége, s még legradikálisabb alakjában sem szabadul meg egészen a fogalmiság elemétől, minőségileg különbözik a művészet nem-fogalmi ágaitól. Mindenesetre éppen a zene tartalmazott — a tonalitás előállított közegét használó korszakában — fogalomhoz hasonló, harmonikus és melodikus jegyeket, ama néhány akkordtípust és ezek levezetéseit. Ezek azonban sohasem voltak az alájuk szubszumáltak lényegi jegyeinek egységei; s nem is bírtak soha olyan „jelentéssel”, mint amilyennel a fogalom a jelenségét jelöli, csupán a fogalmakhoz hasonlóan, azonos funkcióval rendelkező azonosként lehetett beiktatni őket. Az ilyen örvénylő perspektívájú különbségek mindenesetre azt tanúsítják, hogy az úgynevezett művészetek nem alkotnak egymással olyan kontinuumot, amely feljogosítana minket arra, hogy az egészet töretlenül egységes fogalommal gondoljuk el. A művészetek, anélkül hogy tudnának róla, talán azért is kirojtosodnak, hogy megszüntessék az ugyanazon név alá tartozók különbözőnevűségét. A zenei jelenségek fejlődésének köréből vett hasonlattal könnyen megvilágíthatjuk ezt. A zenekar nem valami önmagában teljes egész, nem kontinuumma valamennyi lehetséges hangszínek, hanem e hangszínek között érzékeny rések tátonganak. Az elektronikus zene eredetileg bizonyára a zenekar mind a mai napig hiányos homogeneitását akarta helyreállítani, ha hamarosan tudatára ébredt is annak a különbségnek, amely valamennyi hagyományos hangforrástól elválasztotta, s fel is áldozta az integrális zenekar ideálját. A művészetnek a művészetekhez való viszonya — minden erőszakoltság nélkül — hasonlít a történetileg formált zenekarnak a maga hangszereihez való viszonyára; a művészet éppúgy nem fogalma a művészeteknek, mint ahogy a zenekar sem adja a hangszínek spektrumát. Ennek ellenére megvan a művészet fogalmának a maga igazsága — a zenekarban is benne rejlik fejlődésének téloszaként a színek teljességének eszméje. Szemben a művészetekkel, a művészet olyasvalami, ami önmagát képzi s benne foglaltatik minden egyes művészetben, amennyiben valamennyi művészetnek törekednie kell arra, hogy épp kvázi természetes mozzanatain keresztül megszabadítsa magát e mozzanatok véletlenszerűségétől. *A művészetekben rejlő művészetnek ez az eszméje azonban nem pozitív, nem valami bennük egyszerűen jelenvaló, hanem egyedül negációként ragadható meg.* Csakis negatívan áll előttünk az, ami tartalmilag, az üres klasszifikáló fogalmon túlmenően egyesíti a művészeti ágakat: mindegyik eltaszítja magát az empirikus valóságtól, mindegyik afelé tendál, hogy ezzel az empirikus valósággal szemben kvalitatíve ellentétes szférát alakítson ki magának: történetileg szekularizálják a mágikus és szakrális szférát. Mind egyiküknek szüksége van elemekre, melyeket abból vesznek, amitől épp eltávolodtak, vagyis az empirikus valóságból; s realizációik is az empiria területére esnek. Mindez feltételezi, hogy a művészet kettős álláspontból viszonyul saját ágazataihoz. Az empiriában való kiolthatatlan részvételének megfelelően a művészet csupán a művészetekben létezik, melyeknek egymáshoz való diszkontinuuus viszonyulását a művészetben kívüli empiria írja elő. Ezzel szemben az empiria antitéziseként a művészet mindenütt egy és ugyanaz. A művészet dialektikus lényege abban van, hogy egység felé tartó mozgását egyedül a sokféleségen keresztül viszi véghez. Máskülönb en ez a mozgás elvont és tehetetlen lenne. Az empirikus réteghez való viszonyulása éppen magának a művészetnek a számára lényeges. Ha átugorja ezt a réteget, akkor az, amit szellemének tart, számára külsődleges marad, akárcsak bármilyen anyag; csupán az empirikus réteg közepette lesz a szellem tartalommal. A művészet és művészetek konstellációjának helye a művészet fogalmában van. Ez a fogalom egy egységet alkotó, racionális és egy diffúz, mimétikus

mozzanat pólusai között feszül. A pólusok egyikét sem lehet elkülöníteni; a művészetet sem lehet sem valamelyikükre, sem pedig dualizmusukra redukálni.

Mindenesetre túlságosan is ártatlan lenne nézőpontunk a művészeteknek egy olyan művészetbe való átmenetét illetően, amely művészet nem foglalná magába a tartalomnak azt a mozzanatát, amely maga nem esztétikai. Az újabb művészet története nagymértékben a metafizikai értelem elvesztésének visszavonhatatlan logika szerint végbemenő története. Amennyire bizonyos, hogy művészeti ágak épp saját mozgástörvényeik szerint nem kívánnak megmaradni övezetük határain belül — úgy a művészetek ama impulzusai, melyek a művészetek majd minden ellenállás nélkül hangolják rá a fenti tendenciára, szorosan összenőttek az értelem elvesztésével. Saját ügyükre avatják az értelem elvesztését, saját kezdeményezésükből szeretnének erre az elvesztésre kilyukadni. Hogy az esztétikai elmélet megtalálja-e az erre illő szót, vagy pedig, mint legtöbbször, feje felett összecsapkodott kezekkel sántikál a fejlődés mögött, az nem utolsósorban attól függ, hogy felismeri-e a művészi szellemben azt, ami szabotálja a művészet értelmét. Sokan hajlandók rábízni magukat egy olyan vonulatra, amely éppúgy felmenti őket megérletetésük alól, mint ahogy kárpótlást ígér azért a biztonságért, amely a modern művészetben szétzilálódott, a művészetnek a maga típusaitól és sémáitól való emancipálódása által. Elkerülhetetlen itt az analógia az angolszász világban a filozófiát kiszorító logikai pozitívizmussal: a minden értelemről, sőt magának az igazságnak az eszméjéről való tökéletes lemondás nyilvánvalóan az abszolút, kételytől mentes bizonyosság érzését kelti akkor is, ha ennek a bizonyosságnak nincsen többé semmiféle tartalma sem. De ez még nem árul el mindent a telhetetlen kijózanodás mámoráról, melynek jelölésére időközben meghonosodott a varázsigeként használatos szó: az abszurd, e mámor saját tulajdon ellentmondásának, a szellemnek mint az értelmetlenség szervének az öntudata. Ez a tapasztalat érinti a jelenkori tömegkultúra több olyan jelenségét, melyek értelme után hiába kutatnánk, minthogy éppen az értelem fogalma ellen lázadnak, valamint az ellen az állítás ellen, hogy van értelme a létezésnek; az esztétikum birodalmában nem ritkák az érintkezések az egészen fenti és egészen lenti szélsőségek között. A művészet évezredek óta költötte és súlykolta bele az emberekbe az élet állítólagos értelmét; ezt még a modern művészet eredeténél sem vonták kétségbe, vagyis az ahhoz vezető küszöbön, ami jelenleg történik. Az önmagában értelemmel bíró műalkotás, valamennyi mozzanatában a szellemnek szánva s általa meghatározva, bűnrészes volt a kultúra afirmatív lényegének, hogy Herbert Marcuse kifejezésével éljünk. Amíg a művészet valami módon leképezés volt, összefüggése a maga szükségyszerűségének látszata által értelemmel bírónak igazolta a leképezettet, ha ennek mégoly tragikus vége is szakadt, ha mégoly rútaként denúciálták is. Ezért az esztétikai értelem felszámolása ma együtt jár a műalkotások külső és belső leképezhetőségének felszámolásával. A művészetek kirojtosodása ellensége a harmónia olyan eszményének, amely a művészeti ágakon belül, úgymond, rendezett viszonyokat feltételez, hogy kezeskedhessen az értelemért; ez a kirojtosodás túl szeretne haladni a művészet ideológiai elfogultságán, amely lehat egészen művészetként való konstitúciójáig, a szellem emez autark szférájáig. Úgy tűnik, mintha a szilárdan körvonalazott alakjukat negáló művészeti ágak magának a művészetnek a fogalmát rágesálnák. A kirojtosodás ősfenomenje a montázs elve volt, amely az első világháború előtt a kubista robbanásban, s ettől eléggé függetlenül a Schwittershez hasonló kísérletezők kezén, majd pedig a dadaizmusban és a szürrealizmusban tett szert jelentőségre. A montázs azt jelenti, hogy a műalkotások értelmét az empirikus valóság töredékeinek — emez értelem törvényszerűségétől függetlenül — inváziójával zavarják meg, s ezáltal hazugágokat büntetnek meg. A művészeti ágak kirojtosodása majdnem mindig annak a kísérőjelensége, hogy az esztétikai alakzatok az esztétikain kívüli valóság után nyúlnak. Ez éppenséggel ellenkezik a valóság leképezésének elvével. Mennél inkább beereszt magába egy művészeti ág olyasmit,

amit immanens kontinuum a nem tartalmaz, annál inkább részt kell vennie abban, ami neki idegen, dologias, ahelyett hogy utánozná azt. Virtuálisan a dolgok egyikévé lesz, azzá a dologgá, melyről nem tudjuk, hogy mi az.

Ebben a nem-tudásban olyasvalami fejeződik ki, ami a művészet számára elkerülhetetlen. Még értelmének az az elvesztése sem lehet — tulajdon intenciója ellenére — a művészet utolsó szava, amit pedig úgy adoptál, mintha szét akarná rombolni magát, vagy valamilyen ellenméreg segítségével akarna életben maradni. Az emfaticusan abszurd műalkotás, a Beckett-féle műalkotás nem-tudása a közömbösség pontját jelzi értelem és annak tagadása között; mindenesetre vétené ez ellen az indifferencia ellen az, aki pozitív értelmet olvasna ki belőle. Mindamelett nem képzelhető el olyan műalkotás, amely miközben magában heterogén elemeket integrál, és szembefordul saját értelmi összefüggésével, ne alkotna mégis valamilyen értelmi összefüggést. A metafizikai és az esztétikai szempont nem közvetlenül egy és ugyanaz, még ma sem. Az értelmetlen reáliákat, amelyek a kirottosodási folyamat következtében kerülnek a művészet mezejére, potenciálisan éppoly értelemszerűként mentik meg, mint ahogyan ezek arculítik a műalkotások hagyományos értelmét. Az esztétikai szempont következetes tagadása csak a művészet megszüntetése árán lenne lehetséges. A legújabb jelentős műalkotások az ilyen megszüntetés lidércálmái, miközben egyúttal egzisztenciájuk által vonakodnak attól, hogy megszüntessék őket; mintha a művészet vége az emberiség végével fenyegetne, az emberiségével, melynek szenvedései megkívánják a művészetet, mégpedig olyan művészetet, amely nem enyhít ezeken a szenvedéseken. A művészet előre megálmodja a maga pusztulását az emberiség számára, hogy az felébredjen, a művészet birtokában maradjon, túléljen.

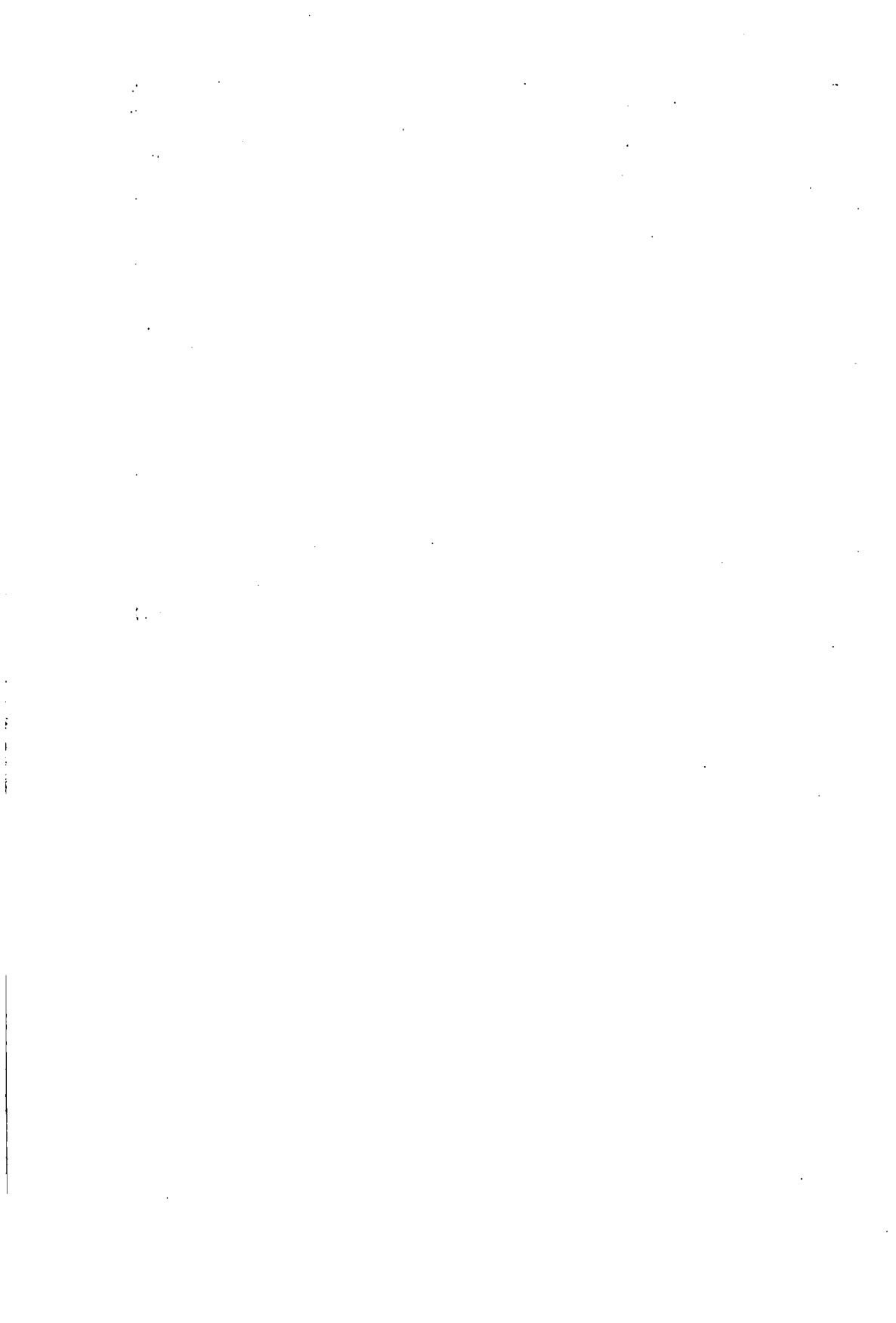
A művészet fogalmának negativitása tartalmilag illeti a művészetet. Nem a rá vonatkozó gondolat ájultsága, hanem saját minemősége tiltja meg, hogy definiálják; legbelsőbb elve, az utópia elve, fellázad a definíció természetet uraló elve ellen. Nem tud olyan maradni, mint amilyen egyszer már volt. Hogy ezáltal mennyire dinamikussá válik a művészetnek a művészeti ágakhoz való viszonya, az a legújabb művészeti ágból, a filmből érthető meg. Gyámoltalan dolog azt kérdezni, hogy művészet-e a film vagy sem. Egyfelől, mint ezt legelőször Walter Benjamin ismerte fel *A műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában* c. munkájában, a film azáltal találja meg leginkább magát, hogy kíméletlenül kiiktatja az aura minden filmelőtti művészetet megillető attributumát, a valamely összefüggés által szavatolt transzcendencia látszatát, más szóval azáltal, hogy a film — a realista festészetben és irodalomban aligha sejtett módon — lemond a szimbolikus és értelmet kölcsönző elemekről. Siegfried Kracauer ebből arra a következtetésre jutott, hogy a film mint az esztétikán kívüli dolgok világának egyfajta megmentése, esztétikailag csak akkor lehetséges, ha lemond a stilizáció elvéről, ha a kamera intencióktól mentesen merül alá a léttel bíró minden szubjektivitásnál előbbrevaló, nyers állapotába. Ám az ilyen elutasítás a maga részéről, filmek alakításának apriorijaként, szintén nem egyéb esztétikai stilizációs elvnel. Az aurát és a szubjektív intenciót illető legszélsőségesebb aszkézis esetében is belecsöppögtet azonban a filmszerző eljárás — már csak tisztán technikája szerint, a forgatókönyv, a fényképezett alak, a kamera-beállítás, a vágás által — a dologba elkerülhetetlenül értelmet kölcsönző mozzanatokot, hasonlóan egyébként zenei és festői eljárásokhoz, amelyek csupaszon akarják előléptetni az anyagot, amit azután épp e törekvésük közepette preformálnak. Miközben a film immanens törvényszerűségéből le szeretné rázni magáról művésziségét — csaknem úgy, mintha ez ellentmondana művészi elvének —, mégis ebben a lázadásban lesz művészetté s bővíti a művészetet. Ez az ellentmondás, amit mindenesetre a film a profittól való függősége miatt nem mutathat meg ilyen tisztán, életeleme valamennyi tulajdonképpen modern művészetnek. Lehet, hogy titkon ez inspirálja a művészeti ágak kirottosodási jelenségeit. Ennyiben mindenesetre példászerűek a happeningek, amiket azonban nem kell túlértékelnünk, mert

a kérkedő értelmetlenség nem fejezi ki minden további nélkül az egzisztencia értelmetlenségét, hanem alakítja azt. Féktelenül átadják magukat a vágynak, hogy a művészet — stilizációs elve s annak a képszerűséggel való rokonsága ellenére — sui generis valóság legyen. Éppen ezáltal polemizálnak a legnyersebben, sokkszerűen azzal az empirikus valósággal, melyhez hasonlónak akarnak lenni. Clown-szerű idegenséggel viszonyulnak annak a reális életnek a céljaihoz, melynek kelcs közepén megrendezésre kerülnek, s annak eleve paródiái, amit viszont éppoly félreérthetetlenül űznek, mint a tömegkommunikációs eszközök paródiáját.

A művészetek kirojtosodása a művészet hamis pusztulása. Elkerülhetetlen látszattal jellege botránnyá lesz a gazdasági és politikai valóság olyan túlereje láttán, amely az esztétikai látszatot még mint eszmét gúnyná változtatja, mert nem nyújt semmiféle kitekintést sem az esztétikai tartalom megvalósítására. Ez a látszat egyre kevésbé fér össze az anyag racionális uralásának azzal az elvével, melyhez a művészet egész történetében kötődött. Míg ez a helyzet nem engedélyez többé semmiféle művészetet — erre célzott az Auschwitz utáni versek lehetetlenségéről vallott tétel — mégis éppen ennek a helyzetnek van szüksége művészetre. Mert a képnélküli valóság annak a képnélküli állapotnak a kiteljesedett ellenjátékává vált, melyben eltűnhetne a művészet, mint hogy beteljesült volna általa az utópia, amely benne rejtőzködik minden műalkotásban. A művészet önszántából képtelen az ilyen pusztulásra. Ezért emésztyődnek egymás mellé a művészetek.

(Theodor W. Adorno: *Die Kunst und die Künste*, in: *T. W. Adorno: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main, 1967. Suhrkamp Verlag, 158—182.*)

(Fordította: Barlay László)



Az irodalom és a zene párhuzamos vizsgálatáról

Az irodalom és a zene történeti fejlődése állandó kölcsönhatást mutat. Kapcsolatuk, ennek megfelelően, mindkét oldalról megközelíthető. Az irodalomnak a zenébe való behatolását legfeltűnőbbben a programzene léte bizonyítja, s noha korunk zenei izlésére jellemző bizonyos egészséges ellenhatás a századforduló idején elburjánzó programzene-divatra,¹ semmiképpen sem tagadható, hogy a stílus transzformációja, egyes elbeszélő technikai fogásoknak a felhasználása a szimfonikus költeményben sok zeneileg jelentős alkotás megszületését segítette elő.² Liszt szimfonikus költeményei, az *Amit a hegyen lehet hallani* és a *Les Préludes* vagy zongoradarabjai, a *Politikai és vallásos harmóniák és az Obermann völgye*, nyilvánvalóan sokat köszönhetnek Hugo, Lamartine és Senancour őket inspiráló műveinek.³ Alfred Cortot a hatás konkrétására is rámutatott, amikor bebizonyította, hogy Franck szimfonikus költeménye, *A dzsinnek* szerkezetileg lépésről lépésre követi Hugo hasoncímű költeményét.⁴

Az irodalom és a zene közötti párhuzamok kétféle okból lehetségesek: vagy a mindkettőt meghatározó alap közös voltából, vagy pedig a felépítmény viszonylagos önmozgásából, egyes részei között létrejövő megfelelésekből következnek. Ezért a kutatás is elsősorban két területtel foglalkozik: részben az irodalom és a zene fejlődésének a párhuzamait igyekszik kimutatni, valamely adott történeti korszakon belül, részben arra keres választ, vajon a zene vizsgálatának alapelvei képesek-e új szempontokat szolgáltatni az irodalomtudomány számára, azaz jelentenek-e a zenei ismeretek többletet az irodalom megítélése szempontjából.⁵ Dolgozatom tulajdonképpeni témája is ez a két problémakör.

A zenetörténet korszakfordulói újabb és újabb visszatérést jelentettek az előszóhoz. Ugyanakkor a költői stílus megújodása mindig „a költészet és a zene szorosabb kapcsolatát tette lehetővé”.⁶ A görög, kínai, provanszál és angol költészet egyaránt akkor érte el legnagyobb ritmikai gazdagságát, mikor a költé-

¹ ALBERT WELLEK: The Relationship between Music and Poetry. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21. 149–156.

² WYLIE SYPHER: Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature, 1400–1700. New York. 1955. 9.

³ LÉON GUICHARD: La Musique et les Lettres au Temps du Romantisme. Paris, 1955. 384.

⁴ ALFRED CORTOT: L'Oeuvre de César Franck. *La Revue Musicale*, 1^{er} novembre 1925. 18.

⁵ MARY GAITHER: Literature and the Arts; NEWTON P. STALLKNECHT—HORST FRENZ (ed.): Comparative Literature, Method and Perspective. Carbondale, 1961.

⁶ FERNAND BALDENSPERGER: Sensibilité musicale et Romantisme. Paris, 1925. 91.

szet és a zene a legszerveesebben összetartoztak. A középkorban mintegy kétszáz évig a szó és a zene viszonya állt a legjelentősebb költők, Dante és a trubadúrok figyelmének a középpontjában.⁷ Léon Guichard véleménye szerint a középkori költészetről lehetetlen a dallam ismerete nélkül valódi fogalmat alkotni. A költő és a zeneszerző szoros együttműködése a reneszánszban is folytatódott, így például Marot és Janequin, Desportes és Sweelinck, Baif és Mauduit közös műveiben.⁸ A pápák intézkedéseket hoztak az olyan zeneszerzők ellen, akik nem tartották tiszteletben és elhomályosították a szent szövegek szintaktikai struktúráját.

A zenei barokk kezdetét voltaképpen a reneszánsz mesterek bonyolult polifóniájára ellenhatásként következő monódia megszületésétől számíthatjuk, melyet Giustiniani 1575-re tesz. Az új stílus egyik legjelentősebb elméleti megelőzője, Vincenzo Galilei, az emberi beszédben jelöli meg a zene forrását.⁹ Peri és Caccini, a megszülető opera első művelői, abban látják legfőbb feladatukat, hogy minél teljesebben érzékeltessék a megzenésítésre kiválasztott költeményeket. Az antik dráma analógiájára hivatkozva, céljukat a harmonikus énekbeszéd megteremtésével valósítják meg. „A beszéd legyen ura a zenének, ne szolgálója” — írja Giulio Cesare Monteverdi, a nagy zeneszerző teoretikus öccse.¹⁰ Schütz, Monteverdi mellett a korai barokk legnagyobb zeneszerzője, a *Symphoniae sacrae* harmadik sorozatának (1650) nyolcadik szent concertóját voltaképpen egyetlen drámai kérdés zenei transzpozíciójából építi fel: „Saul, Saul, Saul, Saul, was verfolgst du mich?”

A költészet és a zene hasonló együttműködéséről adhatunk számot Franciaországban is, alig 1–2 évtizeddel a monódia kialakulása után. Du Bos abbénak a XVIII. század elejéről származó feljegyzéséből tudjuk, hogy a nagy század „drámai deklamációja mintegy állandó dallam volt, amire mindig alkalmazták a verset”.¹¹ Louis Racine, a nagy drámaíró fia, emlékezéseiben megemlíti, hogy apja le is kottázta a hangokat a színésznek, mikor betanította műveit. „A francia színészek tragikus szavalata egy fajtája az éneknek” — olvashatjuk egy 1681-ben megjelent forrásban.¹² Romain Rolland arra következtet, hogy a francia tragédia és opera kölcsönhatásban fejlődtek: egyrészt a dráma deklamálása megfelelt az operaszerzők recitatívóinak, másrészt Lully, Gluck és Grétry zenéje a tragikus deklamációból táplálkozott.¹³

A zene és a szöveg legmagasabbrendű, fokozottan áttételes és bonyolult esztétikai összefüggéseket érintő egységét Bach munkásságában érte el. Schweitzer és Pirro megfigyelték, hogy azonos szövegi részek megzenésítésekor Bach hasonló technikai megoldásokat használ.¹⁴ A *H-moll mise* kétségtelenül a

⁷ EZRA POUND: Villon. Townsman, April, 1938. és NOEL STOCK: Poet in Exile, Ezra Pound. New York, 1964. Words and Music.

⁸ GUICHARD: i. m. 6.

⁹ SZABOLCSI BENECSE: Régi muzsika kertje. (2. bőv. kiad.) Bp., 1957.

¹⁰ SZABOLCSI: i. m. és BARNÁ ISTVÁN: Örök muzsika. Bp., 1959.

¹¹ ABBÉ DU BOS: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. (2^{ème} ed.) Paris, 1733 III. köt., 154.

¹² ROMAIN ROLLAND: Lully. Paris, 1908. magyarul: Bp., 1959. „Lully szavaló-éneke és Racine deklamációja”.

¹³ ROLLAND: i. m. A francia klasszikus dráma és a barokk operaballett kölcsönhatásáról l. még GUICHARD: i. m. 5–7; JEAN MALIGNON: Rameau. Paris, 1960. és MAURICE RAT jegyzeteit a Pléiade-kiadáshoz: MOLIÈRE: Théâtre complet.

¹⁴ ALBERT SCHWEITZER: J. S. Bach, le musicien-poète. (2^{ème} éd.) Paris, 1905. és ANDRÉ PIRRO: L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. Paris, 1907.

latin szöveg legmélyebb értelmezése, a passiók pedig az epikus szerkezet legkidolgozottabb zenei áttételei. Bach az „asszimiláció elvének” legnagyobb megvalósítója, „mely révén egy költemény szavai, egy kantáta biblikus utalásai, a végjáték vagy tragédia hősei és eseményei zenei elemekké válnak.”¹⁵

A barokk korszak egésze jól példázza a szakaszos ismétlődést. A stílus megalapozói még a megemelt beszédben látják a költészet és a zene eszményi szintézisét, a fejlődés során azonban a kettő olyan sokrétű és áttételes kölcsönhatásba kerül, hogy a barokkot követő korszak első képviselői már „ellenhatásként” hirdetik meg ugyanazt a célt, amelyet korábban a monódia létrehozói magukénak vallottak. Gluck a zenét a dráma értelmezésének nevezi, Mattheson, Batteux és Grétry a szavak hű deklamációjában véli felfedezni a zene alapját.¹⁶ Grétry az oktáv 12 hangját és a hangnemeket a szavaló költő hangszínehez és hangsúlyozásához hasonlítja. „Ugyanannak a szónak — írja —, ha tízszer ismétljük, mindannyiszor más jelentése lehet, s e különbségek mind a deklamációból, ha úgy vesszük, a zenéből származnak.”¹⁷ Megállapítása igazolására elég az idézett Schütz-példára hivatkozni, ahol a zene azt emeli ki, hogy a kérdező a „Saul” szót mindannyiszor más hangszínnel, más emocionális értelemben használja.¹⁸

Mivel csak töredékes vázlatot adhatok a történeti fejlődés menetéről, a továbbiakban csak néhány utalásra szorítok, melyek jelzik, hogy a költészet és a zene egymásra utaltsága az utóbbi másfél évszázadban sem változott meg. Erre az időszakra is érvényes Rolland megállapítása: „A muzsikusok többé-kevésbé tudatosan a maguk korának deklamációját tették át zenébe.”¹⁹ Hogyan olvastak a költők saját verseiket? Erre a kérdésre a korabeli zene alapján válaszolhatunk. A költészet „szótag-értékének” mindig meghatározó szerepe van az énekes zenében.²⁰ Így lehetséges, hogy Beethoventól Castelnuovo-Tedescoig²¹ a zeneszerzők olyan verseket zenésítettek meg, melyeknek ritmusában már kész dallamra találtak. Goethe deklamációját Reichhardt dalaiból ismerjük, aki „úgyszólván Goethe diktálása után kótázta Liedjeit, olyan szövegekre, amelyekben Goethe bizonyos esetekben saját kezével csinált zenei jelzéseket.”²²

A romantikus zeneszerzőt mindig a költészet és a zene eszményi egységébe vetett hit vezeti: Schumann szerint a megzenésítés a költemény önmagában való eszményi hatását hivatott megközelíteni,²³ Wagner, Muszorgszkij és Debussy, nagy elődei nyomába lépve, új énekbeszéd megteremtésére törek-

¹⁵ SUSANNE K. LANGER: *Feeling and Form, A Theory of Art Developed from „Philosophy in a New Key”*. London, 1953. 164.

¹⁶ SZABOLCSI: i. m.; JOHANN MATTHESON: *Der vollkommene Capellmeister*, (Faksimile Nachdruck) Kassel-Basel, 1954. 124. és 145. BARNA: i. m.; ANDRÉ GRÉTRY: *Mémoires ou Essais sur la Musique*. Bruxelles, 1829. II. köt. V.

¹⁷ GRÉTRY: i. m. II. köt. 268., III. köt. VI. fej. és 247.

¹⁹ SZTRAVINSZKIJ Renard (1917) c. műve említhető XX. századi példaként. Vö. IGOR SZTRAVINSZKIJ—ROBERT CRAFT: *Expositions and Developments*. London, 1962. 121.

¹⁹ LULLY: i. m.

²⁰ W. H. AUDEN: *Notes on Music and Opera*, R. G. DAVIS (ed.): *Ten Masters of the Modern Essay*. New York, 1966.

²¹ LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Briefe und Gespräche*. Zürich, 1944. 145. és MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO: *Music and Poetry: Problems of a Song Writer*. MQ, 30 102—111.

²² ROLLAND: i. m.

²³ ROBERT SCHUMANN: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, 1914. I. köt. 272. és II. köt. 173. és EMIL STAIGER: *Glucks Bühnentechnik in: Musik und Dichtung*. Zürich, 1947.

szik s nemzeti nyelve „érzés- és jellemábrázoló lejtését” foglalja zenébe.²⁴ Lutosławski *Henri Michaux három költeménye* (1963) című aleatórikus kompozíciójában nem elénekelteti, hanem — kifejező módon, az emocionálisan tiltott beszéd nyelvén — elszavaltatja a szöveget a kórossal.

A beszédszerűség igényének a szüntelen jelenléte a zenetörténetben — a marxista értelmező, Ujfalussy József szavaival — „a zenei realizmus igényének a megfogalmazása, . . . részben azzal, hogy a nagyon elálталánosodó, a napi valóság egyesétől elszakadó zeneszerző rákényszeríti saját magát a beszédben megfogalmazott fogalmi tartalom közvetlenebb zenei megformálására”, részben pedig azért, mert mindig „a nemzeti irodalom nyelvének és a nemzeti zenének újabb, magasabb szintű egységét hozta létre.”²⁵ Az irodalomtudomány számára a zene azért fontos, mert a költészet hangos olvasatát jelenti, tolmácsolja a költészetet és közelebb visz helyes értelmezéséhez. Michel Butor Mallarmé kései művét, az *Un Coup de Dés*-t Boulez dalai alapján elemzte, s kimutatta, hogy a zeneszerző által használt hangszerek, hangszínek, szonoritás, dallam, ritmus, énekstílus és az előadók számára készült utasítás világosan értelmezik, s ezáltal hozzáférhetővé teszik ezt az irodalomtörténészek által nehezen érthetőnek tartott költemény-ciklust.²⁶

Az eddig elmondottak alapján indokoltnak tűnik Guichard megállapítása, hogy az irodalom és a zene története „egymást kiegészíti és át- meg át- szövi”, s éppen ezért szükség volna a kettő együttes megírására.²⁷ A továbbiakban ennek a párhuzamos történetnek néhány már megírt fejezetét szeretném ismertetni.

Az angol líra és zene egysége a XVI. század közepéig teljes volt s a társadalom legszélesebb körére kiterjedt, hiszen ekkor még csak nagyon kevesen tudtak olvasni. Noha a speciális tudást igénylő, bonyolult polifónia megjelenése a két mesterség elválásához vezetett, a két művészet kapcsolata nem lazult: az interlude-szerzők maguk is komponisták voltak, s a legjobb lantosok érdeklődéssel fordultak a színházhoz.²⁸ „A költő valóban muzsikos volt és annak is tekintette magát.”²⁹ Az Erzsébet-kori zene és irodalom párhuzamosan fejlődött 1600 és 1615 között, egyszerre érte el legfejlettebb formáját, s Wilfrid Mellers érdekes párhuzamot vont a legnagyobbak: Byrd és Shakespeare, Gibbons és Jonson történeti helye között. Mindkét művészet széles és heterogén közönség számára készült, ennek megfelelően mindkettőnek a hatása különböző szinteken érvényesült. A zenei retorika kész formulái a petrarkizmus közhelyeinek hatására alakultak ki, ezért bizonyos költői eszközök mindig ugyanazokkal a zenei fogásokkal párosultak.

A verbális és a zenei ritmus finom összjátéka és egyensúlya a korszak művészetének fő erénye. A XVI. század végéig a song a legfontosabb zenei forma. 1590-től jelenik meg a madrigál és az ayre, s mindkettő a deklamációból indul ki. Morley és Dowland a fejlődés két különböző irányát jelzik Byrd

²⁴ UJFALUSSY JÓZSEF: A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája. Bp., 1962. 12.

²⁵ UJFALUSSY: i. m. 127—128.

²⁶ MICHEL BUTOR: Mallarmé selon Boulez. Essais sur les Modernes. Paris, 1964.

²⁷ GUICHARD: i. m., 5—6.

²⁸ BRUCE PATTISON: Literature and Music, V. DE SOLA PINTO: The English Renaissance 1510—1688. (rev. ed.) London, 1951, Uő: Music and Poetry of the English Renaissance. London, 1948.

²⁹ GRETCHEN LUDKE FINNEY: Musician Backgrounds for English Literature: 1580—1650. New Brunswick, N. J., é. n. 39.

polifón kísérettel ellátott vokális műveihez képest, s mindkettőjük kezdeményezése a költői technika és stílus egyidejű továbbfejlődésével kapcsolatos.³⁰ Az Erzsébet-kori verselés fejlődése a madrigál és az ayre hatásában lel magyarázatra.³¹ A vers azért válik rugalmasabbá, mert az olasz madrigál szabadabb deklamációja nyomja rá bélyegét. Campion, Dowland és John Daniel, az ayre legjelentősebb művelői azután — a trubadúrok és Machaut középkori példáját követve — még szorosabbra fűzik vers és zene kapcsolatát. Ezzel a Pléiade költőinek és a monódia művelőinek törekvéséhez közelednek, de merészségük nem éri el az olaszokét, mert csak szabályos ritmusú és strófikus verset zenésítenek meg. A verselés megváltozásából pontosan következtetni lehet az olaszos stílus hatásának a megjelenésére: Jonson Volpone Celiához intézett, szabályos, kétstrófás dalát még bizonyára az ayre kötöttségeihez szabta, *A szerelem diadala* című masque-jának betétei vagy Carew lírája már csak-mono-dikus zenéhez készülhetett.³² A stílus későbbi képviselője, Henry Lawes — aki az 1646-os kiadás címlapja szerint Miltonnak nem néhány, hanem számos versét megzenésítette — már a legszabadabb költői ritmusok zenei stilizálója volt.

A zenével való szoros együttműködés bizonyos követelményeket szab a reneszánsz költészetre: a költő mellőzi az enjambement-t, a rímet kiemeltté, a sor szerkezetének szerves részévé teszi, az egyes versszakok megfelelő sorait azonos ritmusban írja. A meglévő dallamra komponálás az oka a nőnemű sorvég megjelenésének is.³³

A reneszánsz angol költő világképe részben pogány, részben keresztény, a zenét isteni eredetűnek vallja, s a szférák zenéjét az isteni világharmónia jelképének tekinti. Sokat kölcsönöz a keresztény pythagoreizmus zeneelméletéből: a hangokat térben mérhetőnek képzei, az egyes hangszereket, bizonyos zenei formákat — mint például a táncot és a fugát —, a harmónia, diszszonancia és konzonancia fogalmát, a három genust (diatonikus, kromatikus és enharmonikus), valamint a modulusokat (dór, frig, lid) adott jelképes értelemben használja. A görögök módjára a kvart, kvint és oktáv hangközöket tekinti konzonánsnak, az utóbbit a tökéletes konzonancia (diapason vagy szimfónia) szimbólumának. Maga a zene számára a törvénynek való engedelmesség emblémája; Sigmund Spaeth kimutatta, hogy a zenének ilyen értelmezése segíti megfejteti Milton főműveinek: az *Elveszett és Visszanyert Paradicsomnak*, a *Sámson-drámának*, sőt a *Comusnak* és a röpiratoknak az alap gondolatát. A zene isteni, szellemi eredetéből következik, hogy a szellemi természetű dolgok megjelenését mindig zenei képek kísérik (*A vihar, Il Spenseroso*), a zene lelket lehel az élettelenbe (*Téli rege, Pericles*, Jonson: *Cynthia mulatozásai, Comus*), s a szellemibb lények egyszersmind fogékonyabbak a zene iránt (Ariel).³⁴

Laurence Binyontól T. S. Eliotig számos kritikus hangsúlyozta, hogy Milton, a reneszánsz fejlődés lezárója, minden angol költő közül a leginkább

³⁰ PATTISON: i. m. és WILFRID MELLERS: *Words and Music in Elizabethan England*; BORIS FORD (ed.): *The Pelican Guide to English Literature. Vol. 2., The Age of Shakespeare.* (rev. ed.) Harmondsworth, 1964.

³¹ CATHERINE ING: *Elizabethan Lyrics.* London, 1951.

³² PATTISON: i. m. MELLERS: i. m. FINNEY: i. m.

³³ PATTISON: i. m. 136–137.

³⁴ SIGMUND SPAETH: *Milton's Knowledge of Music.* Princeton Univ. Press. 1913. és FINNEY: i. m.

törekszik a zenével rokon hatások elérésére.³⁵ Korai költészetében a képalkotás a reneszánsz zeneelmélet alapján magyarázható, a *Comus* pedig az 1620-as évek olasz zenedrámáinak rokona — G. L. Finney véleménye szerint közülük is Tronsarelli és Mazzocchi *Adonéjával* (1626) mutat szerkezeti hasonlóságot. Finney azt is megállapította, hogy a *Lycidas*, melyben korábban szimfonikus szerkezetet láttak,³⁶ csakis valamely egykorú zenei szerkezetet követhet, ezt pedig — ahogyan maga Milton is megnevezte — a monódiában kell látnunk. Meggyőző elemzéssel bebizonyította, hogy a mű közeli szerkezeti párhuzamoságot mutat Monteverdi (1607) és Landi (1619) *Orfeo*-operáival, és a vers szövege világosan tükrözi a hozzá írt zenében a tempó, dinamika és ütem váltózásait, a recitativó, akkordokkal kísért deklamáció, oratorikus rész és kórus egymásutánját. Az *Elveszett Paradicsom* eredeti terve operaszerű volt, s maga Milton is elismerte, hogy a kész művön is érezhető az eredeti elgondolás nyoma, mikor engedélyezte, hogy Dryden operává alakítsa. Végül több tényező is azt látszik bizonyítani, hogy a *Sámson*-dráma oratorikus műnek készült: ekkor ismerték fel, hogy az ókori görögök énekes formában adták elő drámáikat, Milton műve nem készült színpadra, Sámson monológja: „O dark, dark, dark. . .” verselését tekintve a korabeli vokális művekben a szólóének belépésének felel meg, a kórus megosztottságának csakis zenei célja lehet, végül az egész költemény lépésről lépésre követi a korabeli oratórium szerkezetét.³⁷

„A zene Franciaországban az irodalom nyomán virágzott.” Grétrynek ezt a kijelentését³⁸ igazolja Baldensperger és Guichard könyve a romantikáról.³⁹ A korszak irodalmának és zenéjének közös előzményében, a forradalmi idők dalaiban költészet és zene szétválaszthatatlanul egybeforrt.⁴⁰ A zene és a vers viszonya a romantikus írók érdeklődésének a középpontjában állt (Mme de Staël), s a német nyelvet a korabeli dalkomponisták hatására tekintették a legzeneibbnek (Senancour). Magát a zenét is nyelvként értelmezték (George Sand), mely kifejezőbb a tulajdonképpeni nyelveknél (Mme de Staël). A legmagasabbrendű művészetnek tekintették, mert úgy gondolták, hogy a legkevésbé intellektuális, a legnagyobb fizikai öröm okozója, leginkább foglalkoztatja a képzeletet (Stendhal, Chênedollé), s a romantikus jellem legfőbb kifejezője (Senancour). A kor zenei ízlésének a hatására válik Maurice de Guérin a természet hangjainak, Senancour, Nerval és George Sand pedig a népdalnak csodálójává. Dumas, George Sand és Balzac zeneesztétikával foglalkozik, Berlioz, pedig nem jelentéktelen íróvá nő a *La Gazette musicale* hasábjain. A francia romantika legnagyobb komponistája, Berlioz, főműveiben Vergilius, Shakespeare és Goethe zseniális értelmezője. Másrészt a költők — akár Balassi idejében nálunk — kész dallamokra írják verseiket.⁴¹ Balzac műveiben jelképes kommentátorként használja a zenét, Nerval — akár később Proust

³⁵ LAURENCE BINYON: Note on Milton's Imagery and Rhythm, in: 17th Century Studies Presented to Sir Herbert Grierson. Oxford, 1938 185. és T. S. ELIOT: The Music of Poetry, Milton II, in: On Poetry and Poets. London, 1957.

³⁶ J. H. HANFORD: A Milton Handbook. (4th ed.) New York, 1946. 169. Uő: The Pastoral Elegy and Milton's Lycidas. PMLA, 25 403—447; GEORGE SAINTSBURY: History of English Prosody. London, 1908. II. köt. 221.

³⁷ FINNEY: i. m.

³⁸ ANDRÉ GRÉTRY: Réflexions d'un Solitaire. I. köt. 114.

³⁹ FERNAND BALDENSPERGER: i. m. és GUICHARD: i. m.

⁴⁰ CONSTANT PIERRE: Ville de Paris. II. köt. Paris, 1904. 16.

⁴¹ La Gazette musicale, 26 février 1837. 71.

— gyakran zenei fogalmakban gondolkodik, Vigny pedig a recitativo, a fuga és a plain-chant analógiáját teremti meg költeményeiben.

Utoljára hazai példát szeretnék említeni a zene és az irodalom együttes történeti vizsgálatára: Sötér István tanulmányát irodalmi és zenei népiességünk rokonságáról.⁴² Párhuzamot von XIX. századi költészetünk és zenénk nagy buktatói: a petőfieskedők és a cigányzene között. Kapcsolatot lát egyrészt Erdélyi János, Kriza és Gyulai népköltése, másrészt Kodály és Bartók népdalgyűjtése között. Huszadik századi zenénk két nagyja — véleménye szerint — az Erdélyi János által meghirdetett és Petőfi s Arany költészetében megvalósított népiesség megfelelőjét teremti meg, XIX. századi költészetünk útját járja be, csak következtetéseiben messzebbre jut, célját teljesebben valószínűsíti meg; s így nemcsak a kortárs Nyugat-nemzedék törekvéseinek zenei megfelelőjét hozza létre, hanem későbbi irodalmunk eredményeit, így a népi tevékenységét is mintegy megelőzi. Szabolcsi Miklós párhuzamosságokat mutatott ki Bartóknak és József Attilának a harmincas években készült művei között.⁴³

Eddig az irodalom és a zene diakrón szemléletű vizsgálatának összefüggéseivel foglalkoztam, a továbbiakban áttérek második témám: a kettő szinkron szempontú együttes elemzésének kérdéseire. Mindenekelőtt egy már meglehetősen feltárt területre utalnék, mellyel nem foglalkozhatom részletesebben, a verselés zenei lejegyzésének a lehetőségére. Újabban kételkedtek hasznosságában: „a zenei lejegyzés olyan szabályosságot tételez fel, melyet (a költészetben) nem hallok” — írta Calvin S. Brown.⁴⁴

Ellenvetése alapját vesztí, ha szembesítjük Ezra Pound tanulmányaival, melyek — megbízható dokumentumokra támaszkodva — bebizonyítják, hogy a zenetörténet döntő részében az ütem vagy nem is létezett, vagy pedig nem jelölt szabályosságot.⁴⁵

Mi több, egyes esetekben — Shakespeare-t és E. E. Cummingsot említhetjük példaként — központosításukkal maguk a költők is a zenei lejegyzéshez közelítettek.⁴⁶

Ha időben messzebbre nyúlunk, a történeti adatok azt látszanak igazolni, hogy korábban az irodalom és a zene kapcsolata természetesnek, magától értetődőnek tűnt. Azok az énekesek, akiktől Cecil Sharp népdalokat gyűjtött, képtelenek voltak felidézni valamely dallamot, ha nem emlékeztek a szövegére. A balladák ritmikái finomságai a hozzájuk tartozó zenéből következtek, másrészt szóbeli klisék, metrikai konvenciók szülték a dallamok visszatérő formuláit. Hasonló összefüggésekkel találkozunk a régi műzene területén: a trubadurok vagy a gregorián korális dallamai minden zenei hatásukat elvesztik, ha megfosztjuk őket szövegüktől.⁴⁷

⁴² ISTVÁN SÖTÉR: Parallélismes de la poésie et de la musique populaires, à l'Europe de l'Est. Acta Litteraria 4. 3—22.

⁴³ SZABOLCSI MIKLÓS: József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla. MTA I. OK, 14. 35—63.

⁴⁴ CALVIN S. BROWN: Can Musical Notation Help English Scansion? JAAC, 23. 329—334.

⁴⁵ EZRA POUND: T. S. Eliot és Vers libre and Arnold Dolmetsch in: Literary Essays. London, 1954. 421. és 438—440.

⁴⁶ LAURA RIDING—ROBERT GRAVES: William Shakespeare and E. E. Cummins: A Study in Original Punctuation and Spelling in: A Survey of Modernist Poetry. London, 1927. és R. P. BLACKMUR: Notes on E. E. Cummings, in: Form and Value in Modern Poetry. New York, é. n., 290—291.

⁴⁷ MELLERS: i. m. 389—390. és LANGER: i. m. 151.

Ilyen és hasonló adatok alapján költők, muzsikusok, esztéták, filozófusok, zenetörténészek és laikusok körében évszázadok óta tartja magát a hit, hogy a költészet és zene közös eredetre tekint vissza.⁴⁸ 1951–52-ben vita zajlott le a Szovjetszkaja Muzika hasábjain, s lényegében nemleges választ adott a nyelv és a beszéd közös eredetére nézve. A vitához fűzött megjegyzéseiben Ujfalussy József elismeri, hogy mindkettő a valóság akusztikus tükrözése, s ezért egymással állandó kölcsönhatásban áll, de óva int attól, hogy egymásból magyarázzuk őket, mert „a valóság kétféle megnyilvánulásának önálló jelentőségű és logikájú képét kell látnunk egyikükben is, másikukban is.” Susanne K. Langerrel együtt azt tekinti a kettő alapvető különbségének, hogy a zenei formulák jelentése sokkal inkább függ a kontextustól, mint a szavaké.⁴⁹ De vajon beszélhetünk-e állandó jelentésről a költői nyelv esetében? Aligha. A költői nyelv „a minden szóban minden mondatban rejlő elvont, logikai értelmet (a nyelv mint 2. jelzőrendszer) szakadatlanul meg akarja szüntetni és őrizni” — írja Lukács György.⁵⁰ Van olyan költészet, melyből akkor is felgunk valamit, ha nem ismerjük a nyelvet, amelyen írták.⁵¹

Amennyiben mind a beszéd, mind pedig a zene eredetét a mozgásra vezetjük vissza,⁵² érthetővé válik, hogy egyes zenei szerkezetek az emberi tapasztalat dinamikus törvényeire emlékeztetnek,⁵³ s igazolódik Pound megállapítása, hogy a költészetnek éppúgy közel kell lenni a zenéhez, mint ahogyan a zene nem szakadhat el a tánctól.⁵⁴ „Ha a zene lényege a periodikus, ritmikus mozgás — írja Fónagy Iván —, ha a zene testi-szellemi feszültségek feloldásának ritmikus menete vagy az ismétlés és változás differenciált szintézise, dialektikus egysége, akkor bármely, időben lefutó ingersorozat zenévé szervezhető. A zene ezek szerint hosszú és rövid, hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozásán, ritmikus testmozdulatokon is alapulhatna. Feszültségek és ezek feloldásának ritmikus menete lehet egy jól megkomponált tragédia vagy regény is.”⁵⁵

Miben áll a költői nyelv és a zene rokonsága? Részben alapvetően meghatározott és mégis áttételes jellegüknek dialektikus ellentmondásában. A zenét már az affektus-elmélet hívei is közös emberi megnyilvánulások kifejezésének tekintették;⁵⁶ Grétry felismerte jellemábrázoló erejét és a társadalmi erkölcszőz fűződő kapcsolatát.⁵⁷ De ekkor, a felvilágosodás korában, még esztétikai ma-

⁴⁸ SPAETH: i. m. 55.; MATTHESON: i. m. 123., 196. és 204. G. W. FR. HEGEL: Vorlesungen über die Aesthetik. III. köt. Stuttgart, 1954. 145.; HENRI DELACROIX: Le Musicien et le Poète, in: Psychologie de l'Art, Essai sur l'Activité artistique. Paris, 1927, SERGE KOUSSEVITZKY: Poetry and Music, Praecedings of the American Academy of Arts and Sciences, 73 1–4; LANGER: i. m. 149.; LUKÁCS GYÖRGY: Az esztétikum sajátossága. Bp., 1965. II. köt. 354–355.; SZABOLCSI BENCE: Beszéd és dallam, in: A melódia története. (2. kiad.) Bp., 1957; UJFALUSSY: i. m. 27. és 38.

⁴⁹ UJFALUSSY: i. m. 134. és SUSANNE K. LANGER: Philosophy in a New Key, A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. (2nd ed.) New York, 1951. 194. 196–197.

⁵⁰ LUKÁCS: i. m. II. köt. 357.

⁵¹ EZRA POUND: How to Read, in: Literary Essays, 25–26.

⁵² UJFALUSSY: i. m. 60.

⁵³ LANGER: Philosophy in a New Key, 192.

⁵⁴ POUND: ABC of Reading. London, 1951. 14. és Uő: Vers libre and Arnold Dolmetsch, in: Literary Essays, 437.

⁵⁵ FÓNAGY IVÁN: A zenei hang és a zene. MZ, 1. 271–278.

⁵⁶ UJFALUSSY: i. m. 5.

⁵⁷ GRÉTRY: Mémoires ou Essais sur la Musique I. köt. 173. II. köt. LVIII. feje és III. köt. 112.

gyarázat és alkotói gyakorlat egységben volt. A XIX. században végbement az áru Marx által megfogalmazott eldologiasodása: az esztéta elszakadt a zeneszerzői gyakorlattól, a közönség pedig a tényleges muzsikálástól, a zenemű szemükben elvesztette társadalmi termék jellegét és természeti jelenségnek tűnt. A zenei kifejezés eszköze „a katarziszból az éppen adott érzelmi étellel való megelégedettségbe” csúszott vissza, értelmezésére pedig vagy az individualista pszichologizmus vagy pedig a mechanikus materialista, szenzualista-hedonista felfogás nyomta rá bélyegét; így jött létre a mai tánczene fizikai narkózisa.⁵⁸

Korunk legjobb komponistái közül többen — így például Sztravinszkij⁵⁹ — ugyancsak tiltakozott az ellen, hogy zenéjük bármit is kifejez. Ennek okát igen egyszerű fellelni a zene körül felhalmozódott műkedvelő belemagyarázásokban. Marxéknak valamikor a mások által tagadott fő elvet, a társadalmi-gazdasági meghatározottságot kellett hangsúlyozniuk, de Engels egyik kései levelében már helyteleníti, hogy a fiatalabbak — más körülmények között — továbbra is túlhangsúlyozták azt.⁶⁰ Akkor, amikor a zenét alapvetően meghatározottnak tekintjük, nem szabad megfélekednünk e meghatározottság áttételes jellegéről, arról, hogy a zene a konkrét valóság absztrakciójának a kifejezése,⁶¹ minden egyes esetben — írja Lukács — csak ösztönös vagy kulturálisan-zeneileg képzett — tapintat dönthet a meghatározottság fokról, hiszen a meghatározatlan tárgyiasság meghatározottsági foka a különböző művekben (akár ugyanannál a szerzőnél) objektíve is nagyon különféle lehet.⁶² A zene tehát az „unalmas szépség” és az „esztétikátlan kifejezés” feltételezett végleteitől egyenlő távolságra levő középut, egyrészt a legintenzívebb kifejezője valóságunknak, másrészt a geometria zárt, egzakt rendszerére emlékeztet.⁶³ Ennek a kettősségnek a felismerése elengedhetetlenül szükséges a költészet megítélése szempontjából, mert nemcsak a zenének, hanem a költői nyelvnek is egyik legalapvetőbb tulajdonsága.

Northrop Frye állítása szerint a perspektíva megjelenése óta hiányzik a festészet strukturális elemzésének természetes igénye, a zene esetében azonban — mivel a programzene csak rövid kitérőnek bizonyult — ennek lehetősége mindmáig adva van.⁶⁴ Lukács is hangsúlyozza, hogy a zene a legegzaktabb művészet, mert „egyetlenegy művészetben sem lehet művészi-technikai kritériumok szerint olyan pontosan meghúzni a valódi és nem-valódi közti választóvonalat, mint a zenében.”⁶⁵ Érthető tehát, hogy létrejött annak az igénye, hogy az írói művek elemzéséhez éppolyan módszert találjanak, mint amilyen a zeneművek elemzésénél használatos. Kosztolányi úgy vélte, hogy „a vers-elemzőnek az összhangzattanhoz hasonló törvényszerűségekhez kell folya-

⁵⁸ LUKÁCS: i. m. II. köt. 371. és UJFALUSSY: i. m. 6—9. és 11.

⁵⁹ STRAVINSKY-CRAFT: i. m. 102.

⁶⁰ MARX—ENGELS: Művészetéről, irodalomról. Bp., 1950. 12.

⁶¹ UJFALUSSY: i. m. 23, 30—31. és 103.

⁶² LUKÁCS: i. m. II. köt. 364.

⁶³ GEORGE SANTAYANA: *The Sense of Beauty, Being the Outline of Aesthetic Theory* (1896). New York, 1961. 59—60.; VIRGINIA WOOLF: *The Waves*. New York, 6. n. 288.; DONALD DAVIE: *Articulate Energy. An Inquiry into the Syntax of English Poetry*. London, 1955. 16.

⁶⁴ NORTHROP FRYE: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton Univ. Press, 1957. 132—133.

⁶⁵ LUKÁCS: i. m. II. köt. 373.

modnia”, Pound pedig a zenei műveltség megszerzésére buzdította a kritikust.⁶⁶

Mi teszi lehetővé, hogy a zenei szerkezetek szerint elemezzünk? Ha a tér és idő objektív szétválaszthatatlanságát, a kontinuitás és díszkontinuitás a változásban való megmaradás és a megmaradásban való változás ellentmondásos egységét választjuk kiindulópontul,⁶⁷ akkor el kell fogadnunk azt, amit Arisztósztól Thomas Mannig és Joseph Frankig sokan állítottak:⁶⁸ mindkét időbelinek nevezett művészetben virtuális térrel kell számolni, mert azt, ami időben egymás után következik, tudatunk térben egymás mellé rakja. Ez az irodalom és a zene rokonságának másik forrása.

Akkor, amikor valamely irodalmi mű zenéjéről beszélünk, voltaképpen két dologra gondolunk: a benne megnyilvánuló ritmus- és szerkezeti érzékre.⁶⁹ Bármennyire is fontos lehet az első, a füllel hallható, akusztikai sajátossága, önmagában nem teszi zeneivé. Swinburne, a legfonetikusabb angol költő, nem tartozik a legzeneibbek közé. Fontosabbnak tűnik az, hogy a költemény zenei formák módjára épül fel, hozza létre belső és külső összefüggéseit, feszültségeit és feloldásait. Ezt nevezte Davie — Langer nyomán — zenei szintaxisnak vagy néma zenének.⁷⁰

Mi teheti szükségessé a zenei szerkezetek szerinti elemzést? Mindenekelőtt vannak korszakok, műfajok, írók és egyes művek, melyeknél kétségtelen bizonyossággal meg lehet állapítani, hogy zenei forma tudatos átvételéről van szó. Korszakokról már történt említés. Luigi Dallapiccola bebizonyította, hogy a tizenegy szótagú rímes zárt quartina szerkezete („a második verssor egyszerű folytatása az elsőnek és . . . érzelemben alig emelkedik amaz fölé. A csúcspont a *harmadik verssor* és az utolsó »diminuendo«-ban zár.”) régi eredetű dallamképlet hatására alakult ki, melynek ambitusa az első két frázisban azonos, a harmadikban jelentős mértékben megnő, s a negyedikben ismét visszacsökken.⁷¹ Napjaink irodalmában a hangjátékiró szükségyszerűen a zenei formák hatása alá kerül, sőt talán éppen irántuk való érdeklődése irányítja e fiatal műfajhoz; így például Hugh Kenner már Beckett korábbi műveiben, a *Watt*-ban és a *Godotra várva* c. darabjában kimutatta azoknak a zenei szerkezeteknek a jelenlétét, melyek írójukat később hangjátékok írására készítették.⁷²

Meggyőződésem, hogy vannak életművek, melyeknek megértéséhez elengedhetetlen előfeltétel a zenei formák ismerete. Milton és Mallarmé, a huszadik században Joyce és Pound maguk is gyakorlati zenészek voltak, s zenei fogalmak szerint gondolkodtak. Joyce már korai *Kamarazene* (1907) *kötetének*

⁶⁶ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: Tanulmány a versről, in: Ábécé. Bp., é. n. 95. és EZRA POUND: A Retrospect, in: Literary Essays, 6.

⁶⁷ LUKÁCS: i. m. II. köt. 325. és 330.

⁶⁸ HUGO RIEMANN: Die Elemente der musikalischen Aesthetik. Berlin, 1900. 137–138.; THOMAS MANN: Die Entstehung des Doktor Faustus. Amsterdam, 1949, magyarul: Bp., 1961. 259–260.; JOSEPH FRANK: Spacial Form in Literature, Sewanee Review, 53: 225. és köv.; UJFALUSSY: i. m. 61–63.

⁶⁹ T. S. ELIOT: The Music of Poetry, in: On Poetry and Poets, 38.

⁷⁰ LANGER: Philosophy in a New Key, 220. DAVIE: i. m. 18, 19, 21, 29–30., 32, 86 és 89.; ELIOT: The Music of Poetry, in: On Poetry and Poets, 32–33.

⁷¹ LUIGI DALLAPICCOLA: Szöveg és zene viszonya az operában (ford. Várnai Péter), Magyar Zene, 6. 619–637.

⁷² HUGH KENNER: Samuel Beckett, A Critical Study. New York, 1961. 86. 113. és 170–171.

verseiben megkísérli, hogy a szóbeli kifejezést olyan közel hozza a zeneihez, mint egykor az Erzsébet-kor komponista-költői.⁷² Az életművét bekoronázó *Finnegan ébredése* (1939) — melynek elemzése külön tanulmányt igényelne — véleményem szerint csakis a zenei szerkesztés alapelveiből kiinduló elemzéssel tehető érthetővé. Másik főművét, az *Ulysses*t, át- meg átszövik a korabeli Írország zenei kultuszára tett célzások, s a regény egyik főhőse, Stephen Dedalus, maga is zenei terminusokban gondolkodik. A „Szirének” epizód-technikáját Joyce „fuga per canonem”-ként jelölte meg, s Stuart Gilbert meggyőzően mutatta ki, hogy a fejezet szerkezete valóban messzemenően követi a fugáét, miközben Joyce — páratlan leleménnyel — számtalan zenei alkotóelem és effektus analógiát hoz létre.⁷⁴ A bordélyházi jelenet végén Wagner vezérmotívumainak megfelelőjét teremti meg, s a fejezet egésze a *Walkür* első felvonásának szerkezetét követi. Hasonló módon válnak Wagner egyes operáinak, a *Parsifal*nak (*A kiutazás*), a *Tristannak* (*Jacob szobája*) és a *Siegfriednek* (*Az évek*) vezérmotívumai az elbeszélő szerkezet szerves részeivé Virginia Woolf regényeiben.

Donald Davie megállapította, hogy vannak költők — közéjük tartozik például Valéry —, akik egyszerre kétféle: nyelvi és zenei szintaxis feltételeinek tesznek eleget.⁷⁵ Pound főművében, a *Cantos*ban — akár Mallarmé a *Coup de Dés*-ben vagy Joyce a *Finnegan*ban — a nyelvi mondattant féltre teszi és helyette használja a zeneit. A zeneileg képzetlen olvasó tehát összefüggéstelennek látja művét, mert nem tud az összefüggés másfajta jellegéről. Pound tiszteletre méltó kísérlete arra irányult, hogy a költő és a zeneszerző munkája között olyan szerves együttműködést hozzon létre, mely korábban természetes volt. Igaz ugyan, hogy ezt a célját nem érte el, de kettős, zenei és költői tevékenysége gyümölcsözőnek bizonyult mind a modern angolszász költészet, mind egyéni életműve számára: egyrészt lehetővé tette a XX. századi angol nyelvű költészet legjelentősebb stílusforradalmát, másrészt saját költészetében rendkívül biztos és differenciált prozódiai és ritmusérzék kialakulásához vezetett.⁷⁶ Kudarca társadalmi okból származott: napjainkban a társadalomnak sokkal kisebb része vesz részt a gyakorlati zenélésben, mint a mintaképeiül szolgáló kor-szakokban.

Noha T. S. Eliot életművének egésze semmiképpen sem magyarázható pusztán zenei struktúrák alapján, egyik főműve, a *Négy vonósnégyes* feltétlenül igényli az ilyen elemzést, hiszen Beethoven *B-dur* (op. 130), *cisz-moll* (op. 131) és *a-moll* (op. 132) *vonósnégyeseinek* tényleges hatása alatt keletkezett. A mű elemzői közül többnek is sikerült meggyőzően kimutatnia, hogy a négy költeményben Eliot meg-megújuló s egyre eredményesebb kísérletet tett a mintaképül szolgáló zeneművek szerkezetének költői transzponálására.⁷⁷

Feltolul a kérdés: lehet-e a zenei szerkesztés elvei szerint elemezni akkor, amikor — az eddig említett példákkal ellentétben — nem beszélhetünk a

⁷³ EZRA POUND: Joyce, in: *Literary Essays*, 413–415.

⁷⁴ STUART GILBERT: James Joyce's „Ulysses”. A Study. (rev. ed.) Harmondsworth, 1963. 211–225.

⁷⁵ DAVIE: i. m. 20.

⁷⁶ NOEL STOCK: i. m.

⁷⁷ J. W. N. SULLIVAN: Beethoven. His Spiritual Development. New York, 1949. 127–128.; HARVEY GROSS: T. S. Eliot and the Music of Poetry, Uő. (ed.): The Structure of Verse, Modern Essays on Prosody. New York, 1966, H. HOWARTH: Eliot, Beethoven and J. W. N. Sullivan. CL, 9: 322–332; HELEN GARDNER: The Art of T. S. Eliot. London, 1949.

zene tényleges hatásáról. Calvin S. Brown rámutatott, hogy a zeneileg analfabéta Whitman öntudatlanul közelebb járt ahhoz, hogy a zene alkotóelemeire építse fel költészetét, mint Conrad Aiken, akinek ez volt a tudatos célkitűzése.⁷⁸ Davie a zenei szintaxis segítségével mutatott rá Sackville verselésének eredeti voltára, Pound a staccato és legato fogalmak bevezetésével jellemezte az angol szecesszió költészetét, Monique Nathan szonátaformát fedezett fel Virginia Woolf regényében, a *Mrs Dalloway*ban,⁷⁹ s anélkül, hogy egyikük is érintette volna azt a kérdést, vajon fűzte-e bármiféle kapcsolat is ezeket az írókat a zenéhez.

A zenei szerkezetek alapján végzett elemzések célja nem az, hogy a zenének az irodalomra tett hatását felmérje, vagy a két művészet közül bármelyiket a másikból magyarázza, hanem idővel arra a kérdésre szeretne választ adni, melyek azok a legalapvetőbb közös szerkezetek, melyek segítségével az írói, illetve zenei anyag formává szerveződik.

Dolgozatom befejező következtetését egyetlen példával próbálom megvilágítani. A zenében a páratlan tagokból álló szerkezetek, az úgynevezett híd- vagy ívformák mindig zártabbak, mint a párosszámú részekből épülő struktúrák.⁸⁰ Két oka van ennek: egyrészt ilyen esetben az ilyen szerkezetnek középpontja van, másrészt az ettől két irányban elhelyezkedő többi tagok között a legkülönbözőbb megfelelések alakulhatnak ki. A legegyszerűbb zárt szerkezet a háromtagú forma (A B A'), az egész zenei építkezés alapja, melynek nagyobb formátumú megfelelői a szonátaforma (expozíció-kidolgozás-reexpozió) és a klasszikus versenymű (gyors-lassú-gyors). Melyik a legzártabb alapforma az irodalomban? Semmi esetre sem az elbeszélő vagy éppen a lírai, hanem a drámai szerkezet, helyesebben a görögök óta ismert teljes tragikai forma,⁸¹ melyben nem nehéz a háromszakaszos dalforma megfelelőjére ismerni. Első részében kiegyensúlyozott, eszményi világot tár elénk, a rá következő antitézis szenvedést, veszteségeket, az előbbi állapot felborulását, bizonytalanságot hoz, míg a záró tagban ismét helyreáll a rend, helyesebben magasabb fokú, tartósabb igényű kiegyenlítődés jön létre. Jellemző példái: az *Oreszteia*, a csak részben ránkmaradt *Prometheuszi trilógia*, a *Lancaster-tetralógia*, a *Téli rege*, a modern irodalomban Eliot *Gyilkosság a székesegyházban*, Woolf *A fároszhoz* és Stevens *Jegyzetek a legmagasabb fikció jegyében* című művei, a legtökéletesebben zárt írói alkotások közé tartoznak.

A háromtagú forma tükrös szimmetriája természetesen továbbfejleszthető. Lutosławski *Postludiuma* például a hídformát a variációssal kombinálja. Szüntelen fokozással újra- és újra fogalmazza egy felfelé és egy lefelé irányuló dallamképlet egymáshoz való viszonyát, miközben egyre élesebb ellentétet formál belőlük. A dinamikai tetőpont után fokozatosan feloldja feszültségüket, s visszatér a kezdeti hangulathoz. Wallace Stevens *Martial Cadenza* (Harci kadenca) című költeményének ugyanez a felépítése. A csillag és a fiktív én ugyanúgy végigvonul a költeményen, mint a két dallamképlet Lutosławski művében.

⁷⁸ CALVIN S. BROWN: *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Atlanta, 1948.

⁷⁹ DAVIE: i. m. 24–32.; POUND: *Hell*, in: *Literary Essays*, 205.; MONIQUE NATHAN: Virginia Woolf. New York, 1961. 141.

⁸⁰ ÚJFALUSSY JÓZSEF: A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében. *MZ*, 2. 7–8. sz., 3–19.; LESZNAI LAJOS: Híd-szerkezet egy Verdi-operában. *MZ*, 4: 617–621; VÁRNAI PÉTER: A végzet hatalma és a hídszerkezet. *MZ*, 5. 85–87.

⁸¹ E. M. W. TILLYARD: *Shakespeare's Last Plays*. London, 1938.

Mindkét költői kép dinamikus szimbólum, minduntalan mást és mást jelképez, s ezáltal jelentése éppúgy változik, mint ahogyan a kétrészes téma minden változatában új karaktert mutat. A költemény középső részében éles ellentét feszül közöttük, az első és utolsó sorokban tökéletes harmóniát képeznek. A variációs hídforma különösen változatos példáival találkozhatunk Bartók életművében. *Negyedik vonósnégyesében* a középső tételtől két irányban haladva az egyes tételek egymás tükörképei, ugyanakkor az egész mű egyetlen csíra-témára épül (A A₁ A₂ A₂' A').⁸² A szűkebb értelemben vett stílus, a képalkotás, a motívumszövés és a gondolati elemek részletes vizsgálata kimutatja, hogy ugyanennek a szerkezetnek a változata ismerhető fel Virginia Woolf regényében, a *A hullámokban* (A A₁ A₂ A₃ A₄ A₃' A₂' A₁' A'). A két mű tükörös szimmetriája közötti párhuzamosság messzemenő. A regény középső egysége, mely a Percival halálát bejelentő fejezetet és azt közvetlenül megelőző és követő részt foglalja magában (A₃), éppenúgy A—B—A formájú, mint a Bartók-mű harmadik tétele (A₂). A zenei témák megfordításának analógiája az, hogy a regény első felében fölfelé mozgásra utaló képek a második felében ellenkező előjellel, visszazuhanást asszociálva jelennek meg. Kassák Lajos költeménye, a *Honegger zenéjét hallgatom*, a hídszerkezet másik típusával, a rondóformával tart rokonságot, hasonló módon, mint ahogyan Honegger a *Vonósszimfóniában* közelít hozzá (A B C D A₁ B' C' D' A₂)⁸³ Felmerül a kérdés, pusztán a formára vonatkoznak-e az ilyen megfigyelések zenei és írói szerkezetek analógiájáról? Miért írták az említett műveket hídformában? „A zeneszerzőnek akkor van szüksége ezekre a szerkezeti képletekre — írja Ujfalussy József —⁸⁴, amikor különös nyomatékkal akarja hangsúlyozni a szerkezeti egységet. Ezt pedig különösen akkor teszi, amikor a részek tartalmi egymásra vonatkozása ezt az egységet nem teszi magától értetődővé.” Ugyanez érvényes a szóban forgó három írói alkotásra. Mindhárom írónak olyan anyaggal van dolga, mely fokozott ellenállást fejt ki mindennemű formába öntéssel szemben. Ez vonta maga után a kivételesen zárt szerkezeti megoldást.

A zenei mondattan bevonásával végzett elemzések értelme nem abban van, hogy új szemponttal gazdagítják a műelemzés módszereit. A forma legáltalánosabb kérdéseit világitják meg, de nemcsak formális kérdéseket érintenek. Az irodalom és a zene szinkron jellegű párhuzamos vizsgálatának az a szerepe, hogy előkészítse a művészetek közös esztétikai törvényeinek a megfogalmazását.

⁸² EVERETT HELM: The Music of Béla Bartók, European Music in the Twentieth Century in: HOWARD HARTOG (ed.) Harmondsworth, 1961. 27—31. és PIERRE CITRON: Bartók. Paris, 1963, 111—113.

⁸³ MARCEL LANDOWSKI: Honegger. Paris, 1957. 135. és SZÖLLŐSY ANDRÁS: Honegger. Bp., 1960. 136., 289—294. és 319—320. A tömbszerű részekből való építkezésnek az a módja, mely Kassáknak a bécsi emigrációban és élete utolsó évtizedében írt költeményeit jellemzi, sok érdekes párhuzamot kínál Honegger szerkesztő-technikájával.

⁸⁴ UJFALUSSY JÓZSEF: A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében. MZ, 2, 7—8. sz. 3—19.

A huszadik századi zene és irodalom fejlődésének párhuzamos jelenségei

A XX. század modernnek nevezett zenei törekvései többnyire sokféle, olykor homlokegyenest ellenkező filozófiai alapról indulnak ki, s általában csak a tagadás hozza őket közös nevezőre. Ezt a tagadást felszínesen — sokan hajlandóak romantika-ellenességnek nevezni, holott annál bonyolultabb és mélyebben gyökerező társadalmi háttere van. Thomas Mann *Doktor Faustus*a és Romain Rolland *Jean-Christophe*-ja egészen más zenei utat járnak be, de mindketten közös alapról indulnak ki: tagadják a múltat, és a zene kifejezőeszközeinek forradalmát akarják megvívni. Van ebben a gesztusban heroikus nekifeszülés is — Romain Rolland hőse például egyszerre énekli meg az életet és a halált, a születést és elmúlást, Faustus doktor pedig a zene hagyományosnak érzett nyelvét akarja az expresszivitás felé kiszélesíteni, hogy egyszerre fejezhesse ki benne az emberi és emberfeletti hangokat. A század zenei törekvéseiben azonban érezni lehet a kétségbeesést is, mely újra és újra oltalmat keresve fordul vissza az ember felé, és minden egyes alkalommal kénytelen tudomásul venni, hogy a bonyolult társadalmi viszonyok között az ember elidegenedésének tragikus folyamata tetőpontjára ért. Ezért mondotta a modern zenéről szólva Ernst Křenek, 1936-ban: „Az új zene, melyet radikális expresszívizmusa a legvégtetesebben konstruktív következetességre kényszerített, a régi forma felbomlasztása révén a legteljesebb igazságossággal mondja ki a társadalom állapotát. Ennek az állapotnak jellegzetes ismertető jegye az elidegenedés, az elidegenedés, mint a társadalmi állapotot kimondó zene sorsa.”¹ — A század sokrétű és bonyolult zenei irányzatai mind az ember állapotát és világerzését próbálják rögzíteni. Az irodalom eszköze ebben a törekvésben a szó, a zenéé a hang.

*

A zenei formanyelv átalakulása már a múlt század végén megkezdődött. Hol egy dallamfordulat, hol a hangszerelés egy-egy szokatlan újdonsága jelezte a hangzásigény megváltoztatását. Talán Debussy volt az első, aki programszerűen próbált szakítani az előzményekkel, és megteremtve a *zenei impresszionizmust*, a romantika hatalmas hangtorlaszai helyett egyszerűbben valójában differenciáltabban és bonyolultabban — próbálta érzékeltetni az emberi lélek rendüléseit. Az volt számára a fontos, hogy az adott pillanatnyi szituációban hogyan reagál az ember az eseményekre és jelenségekre, hogyan

¹ Idézi: ZOLTAI DÉNES: Diderot-tól napjainkig (Vázlatok a zeneesztétika történetéhez) című írásában. Muzsika, 1965.

alakítja ki a lélek reflexeit — ennek próbálta megalkotni zenei vetületét. Bizonyára nagy hatással voltak elképzeléseire a századvég nagy *szimbolista* költői, elsősorban Verlaine, aki az üresnek érzett retorika helyett az árnyalatok megfigyelését sürgette:

*Mert csak te kellesz, Árnyalat,
és semmi Szín koldusi ékül,
ó, fuvola és kürt összebékül
e síma álomszárny alatt.*

— — — — —
*Zenét minékünk, muzsikát!
Legyen a vers egy meg nem álló
lélek, mindig új vágyba szálló,
mely új egekbe ugrik át.*

*Egy jó kaland legyen dalom,
hajnalban, az ideges szélben
mentákra üljön észrevétlen
A többi csak irodalom.*

(Kosztolányi fordítása)

A sejtelmesség, a titok jogait hirdette ez a költészet, és ezt próbálta megvalósítani Debussy a zenében. Elméletileg is körvonalazta elképzeléseit egyik Beethovenről írt kritikájában. Arra figyelmeztetett ebben — akár Ferdinand Brunetiére *Symbolistes et Décadents* című írásában —, hogy a naturalizmus részletezése és hangutánzása helyett teret kell adni az ember lelki reflexióinak is. „Az öreg mesternek — írja Beethoven VI. szimfóniájáról — mennyi más műve van, melyekben sokkal mélységesebben fejeződik ki a természet szépsége. Egyszerűen azért, mert nem használ többé egyszerű hangutánzásokat, hanem a természet »láthatatlan« elemeinek áthangolását adja. Avagy talán azzal érzékeltetjük az erdőség misztikumát, hogy megmérjük benne a fák magasságát? Nem inkább az erdő áthatolhatatlan mélysége az, amely képzeletünket felgerjeszti? Ebben a szimfóniában Beethoven különben is egy olyan kornak a rabja, mely a természetet csupán a könyveken keresztül szemlélgette. Ezt a szimfóniának a vihar-ábrázolása is nyilvánvalóvá teszi. Az élőlények és a tárgyak félelmetes szorongása itt a romantika köpenyének redőibe burkolózik, miközben egy nem éppen komolyan veendő mennydörgés reszketeti meg a levegőt.”² A zenének tehát Debussy szerint ott kell kezdődnie, ahol a kimondott szó már elveszti érvényét; az események az asszociációk bonyolult szövevényében gyűrűznek tovább. A romantika külsődlegesnek érzett gesztusai helyett ő az emberben, az emberi kapcsolatokban akart mélyebbre ásni, s ezért olvasta lelkes örömmel a *Pelléas és Mélisande* szövegét Maurice Maeterlinck dramatikus feldolgozásában. Tudvalevő, hogy Maeterlinck nem értett egyet Debussy szöveggönyvének javításaival és rövidítéseivel, s hogy egyre kedvetlenebbül figyelte, hogyan alakul át színpadi szövege operalibrettóvá. Egy valamivel azonban egyetértett: mindketten idegenkedtek a hagyományos drámai nagy jelenetektől, inkább néhány szavas

² CLAUDE DEBUSSY: Croche úr, a műkedvelők réme. (Fordította Fábíán László) Zeneműkiadó, 1959. 70—73.

párbeszédekkel — melyekhez Debussy megteremtette az adekvát zenei formát, a rövid zenekari közjátékok láncolatát — érzékeltetik a dráma második dimenzióját, ami a szereplők lelkében játszódik. Debussy tökéletesen alkalmazkodott Mallarmé híres axiómájához: „A költő nem elmondja, hanem sejteti mondanivalóját!”. (Bartha Dénes idézi tanulmányában³ a zeneköltő egyik levelét, amely a *Pelléas* egész kompozíciós módszerének kulcsát adja: „Más-fajta drámai stílus lebeg a szemem előtt, amelyben a zene ott kezdődik, ahol a kimondott szó felmondja a szolgálatot, hiszen a zene éppen a szóval kimondhatatlan dolgok kifejezésére való. Azt szeretném, hogy a zene itt-ott szinte csak felmerüljön a homályból, máskor megint visszahúzódjék oda, hogy mindig diszkrétan a háttérben maradjon...”) Éppen ez okozza, hogy Debussy műveinek egy része mintha irodalmi program „háttérfestő” zenéje volna, híres prelűdjei mintha csak Verlaine *Saturnusi költeményeit* kísérik „diszkrétan, a háttérben maradván”, miközben az előtérben e bágyadt zene hangjaira táncolnának a watteaui pásztorjáték szereplői.⁴

„A szabadság és a szépség felé visz az út, amelyen elindult” — írta Debussyról 1918-ban Kodály Zoltán.⁵ Valóban a zene felszabadítását jelentette az a gesztusa, ahogyan az irodalommal összekapcsolta a zenét, és új szépségek lehetőségét bontotta ki.

„Debussy egyszer s mindenkorra megteremti a Debussy-klímát” — írja az új zene és irodalom egyik érdekes közös dokumentumában, *A kakas és paprikajancsi* című szellemes aforizmagyűjteményében Cocteau.⁶ Nem elismeréssel közeledik a francia zene forradalmárához, hanem az új nemzedék gesztusával, amelyik már túlhaladta az impresszionizmus kísérletét, és új zenei formanyelv kísérletezésébe kezdett. Ha némi diletantizmussal is, de Cocteau fejezte ki legmélyebben ezeknek a kísérleteknek okát és irányát:

„Az impresszionizmus szép tűzijátékot mutatott be egy hosszú ünnepség végén. Nekünk most egy másik ünnephez kell a petárdákat meggyújtanunk.

Nem szidunk egy korszakot, csak örülünk, hogy nem tartozunk oda. Az impresszionizmus Wagner utóhatása. A vihar utolsó morajlása.

Az impresszionista iskola a fényt a nappal, a ritmust a jóhangzással helyettesíti.

Debussy franciául játszott, de közben orosz pedálra lépett.

A Pelléas még olyan zene, melyet tenyérbe hajtott fejjel kell hallgatni. Minden olyan zene, melyet tenyérbe hajtott fejjel kell hallgatni, gyanús. Wagner a mintaképe az olyan zenének, amit tenyérbe hajtott fejjel kell hallgatni.

Debussy párás levegőjében nem lehet úgy eltévedni, mint Wagner kódében, de azért az is árt az ember egészségének.”

Mi a magyarázata ennek a szembefordulásnak, jobban mondva elfordulásnak? Miért tiltakozik Cocteau minden olyan zene ellen, amelyet „tenyérbe hajtott fejjel” kell hallgatni? Részben a francia szellem átalakulásával kell válaszolnunk erre a kérdésre, részben azzal a szinte elementáris hatással,

³ Megjelent a „Pelléas és Mélisande” c. kötetben. Zeneműkiadó, 1964.

⁴ VERLAINE Válogatott versei. Szlovákiai Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965. A bevezetésben RÓNAY GYÖRGY szól erről az összefüggésről.

⁵ Újra megjelent a Pelléas és Mélisande című kötet bevezetőjeként, Zeneműkiadó, 1964.

⁶ COCTEAU: Le Coq et l'Arlequin című kötetének szinte teljes magyar fordítása található FÁBIÁN IMRE: A huszadik század zenéje (Gondolat, 1966.) című kötetében.

— bár ekkor is orosz pedálra lépett mindenki —, melyet Sztravinszkij tett a zenei világra. Franciaországban ugyanis elég erős visszahatást keltett a futurizmus zenei kísérletezése. Évekkel később Honegger a *Je suis compositeur*ben⁷ a konkrét zenéről szólva annak kísérletét és hanghatását Russolo és Marinetti „bruitiste” (lármakeverő) iskolájával hasonlítja össze. Sergio Failoni olasz karmester viszont arról ír egy helyen,⁸ hogy a futuristák első zászlóbontásuk után rögtön kisajátították Debussyt. „A zenei világ azonnal két pártra szakadt: debussyánusok és anti-debussyánusok táborára.” Ő maga is csak jóval később értette meg, hogy Debussyt nem lehet felelőssé tenni követőinek ballépése miatt. Világképét és képzeletének dimenzióját azonban ő is dekadensnek érezte, akár csak mindazok, akik Debussy után ismerkedtek meg Sztravinszkij őseréjével, s tanúi voltak a Gyagilev ösztönzése nyomán írt nagy művek bemutatóinak: a *Tűzmadárnak*, *Petruskának* és a *Sacre*-nak. „A zene világában akkor az impresszionizmus virágkorát éltük . . . Akkor hirtelen ezek között az elragadó romok között kinőtt egy fa, melyet Sztravinszkijnek nevezünk.”⁹

*

Sztravinszkij kétségtelenül Gyagilev és Párizs szabadította fel. Párizsban, a nagy balettsikerek idején merete teljes mélységében visszaalmodni az orosz tájak és orosz emberek emlékezetét; a Bois de Boulogne-ba tett kirándulások alatt, a kocsikerék kattogásának ütemére Puskindt szavalta, s közben emlékezetének vásznára rajzolódott az orosz zene népi ihletköréből táplálkozó hagyománya, amely Rimszkij-Korszakovban érte el művészi beteljesedését, fölrémlett benne a hóborította sztyeppék látomása, s mindezek felett az orosz embernek az a fajta természetélménye, amely azután a *Sacre du Printemps* zenei szövetében vetül ki misztikus vízióvá. Ha irodalmi rokonait keressük, alighanem Ramuz-re kell mindenekelőtt gondolnunk, akire ugyancsak Párizs varázsa hatott, ő is otthonának emlékét írja meg olykor misztikus víziókká növesztve: a vaude-i nép életét, szokásait, alakjait. Ramuz azonban valamennyi művében megmaradt az idill írójának. Sztravinszkij viszont — és ebben gyakorolt rá elhatározó és nagyobb befolyást a kor Párizsának atmoszférája — zenéjében megpróbálta megvalósítani az emlékek és a jelen groteszk szintézisét. Ezért keveredik műveiben a népi ihletkör a hatalmasra növesztett misztikus víziókkal, és mindezt átfogja a zene groteszk hullámozása, amely bevonja a mese anyagát, és új távlatokat nyit az érzelmek számára. Ő maga is költ népdalokat, gyermeki emlékeit is beledolgozza műveinek partitúrájába (elsősorban a *Petruskába*), s ezzel valóságosabb légkört teremt, mint Debussy. „Ha alaposan megvizsgáljuk, a *Sacre* vad mű, de rendezett vad mű. Gauguin és Matisse meghajoltak előtte. S ha a zene elmaradása a festészet mögött szükségszerűen megakadályozta, hogy a *Sacre* egyidőbe essék másfajta nyugtalanító dolgokkal, azért meg volt benne a kellő mennyiségű dinamit . . . Végül úgy, ahogyan van, a mű remekmű maradt, szimfónia,

⁷ ARTHUR HONEGGER: Zeneszerző vagyok. (Fordította Oltványi Imre) Zeneműkiadó, 1961. 114. sköv.

⁸ SERGIO FAILONI: Hangfogó nélkül. (Válogatta és bevezető tanulmánnyal ellátta: PERNYE ANDRÁS.) Zeneműkiadó, 1962. Lásd a „Claude Debussy és a futuristák” című fejezetben, 59—64.

⁹ COCTEAU: i. m.

átítatva vad szomorúsággal, a vajúdo föld fájdalmával, a táborok és tanyák zajával, kis dallamokkal, melyek a századok mélyéből törnek elő, az állatok lihegésével, mély megrázkódtatásokkal; a történelem előtti idők *Georgikonja* . . .” Cocteau volt az, aki e költőien szép jellemzésében ráérezett a *Sacre* igazi újságára és betetőzésére. Újdonsága és felszabadító ereje majd olyan nagy művészekben visszhangzik, mint Bartók, a francia „Hatok” és jóformán századunk valamennyi fiatal zeneszerzője. Akik elindultak ezen az új úton, csak egy kis idő múlva vették észre, hogy jóvátéhetetlenül maguk mögött hagyták Debussyt is a szürrealistákat is, s mint távoli emlék sejlett vissza futuristák „lármás kis csapatának zajongása” is. Mit jelentett ez a mindentől elszakadó újdonság? Azáltal, hogy Sztravinszkij szakított a zene „ábrázoló” jellegével és műveiben az eseményeket mozgató aktivitást teszi önálló formatermő erővé: az eseményekből lesz hangzás. „Benne nem a színpadi cselekmény eseményei teremtik meg a zenei formát, hanem a benne élő egységes konstruktív muzsika hívja elő a megfelelő színpadi képeket . . . Sztravinszkij zenéje plasztikus és dinamikus, nála érzés és emóció nem cél, hanem követelmény: e zene tiszta muzsika; éppen abban áll Sztravinszkij klasszicizmusa, hogy Bach és Mozart óta nem született tisztább, zenén kívüli elemektől kevésbé zavart muzsika.”¹⁰

Sztravinszkij későbbi „klasszicizmusa” már másik alkotó korszakához vezet át. Valószerű, hogy első alkotóperiódusának szándékoltan és raffináltan neoprimitív hangzásvilága szabadította fel benne ellentétét, a klasszicitást, a harmóniára, kiegyensúlyozottságra való törekvést. Az a generáció azonban, amelyik Sztravinszkij csodálatában és hatása alatt növekedett fel, már természetes anyanyelvként kezelte és beszélte ezt az újklasszicizmust, amely a kor francia irodalmában és zenéjében érte el csúcspontját.

*

Apollinaire *L' esprit nouveau et les poètes* című tanulmányában¹¹ már 1917-ben felfigyelt az újklasszicizmus jelentkezésére. „A most jelentkező új szellem mindenekelőtt azt állítja magáról, hogy szolid, józan észt örökölt a klasszikusoktól, bátor kritikai szellemet, egységes nézőpontot a világegyetemről és az emberi lélekről, továbbá olyan kötelességtudatot, mely lecsupaszítja az érzelmeket, és korlátozza, vagy inkább magába foglalja megnyilvánulásait . . . Felkutatni az igazságot, megkeresni az igazságot az etnikum területén csakúgy — például —, mint a képzelet síkján: íme, ebben van az új szellem legfontosabb jellemvonása.” A következőkben figyelmeztet arra, hogy az új irányzat — ő az „új szellem” kifejezést használja — a klasszicizmus egységesítő igényével közeledik a valósághoz, s összefoglalja majd a század egyik eltelt időszakának sokféleségét. „A hósi kaland már elkezdődött, már jelentkeznek az első művek, amelyek újra csodálatba ejtik a világot . . .”

Az első világháború után a megrendült és felforgatott emberiségben egyre követelőbben jelentkezett a rendezés, összefoglalás és kiegyenlítődség igénye. „Elrendezni a dolgokat, biztosítani az értelemnek az őt megillető helyet az emberiség koncertjében, nem zárkózni az érzelmeik világába, s az

¹⁰ MOLNÁR ANTAL: Az új zene. Révai kiadás, é. n. 191—208.

¹¹ Az új szellem és a költők címmel jelent meg magyar fordításban APOLLINAIRE: Válogatott műveiben, Európa, 1967. 582. és. köv.

értékeket átfogó szempontok alá rendelni: ez ma a közös európai gond.”¹² A klasszicizmus új hívei a végső formát keresik, bár e kiegyenlítő tendencia nyilván magában hordozta ellentmondását is: a kapitalizmus ideiglenes stabilizációjának jegyeit. Ezért nem „tisztán” klasszicizáló a francia Hatok egyetlen alkotása sem, noha sok darabjukat alkották együttműködve az új klasszicizmusnak olyan alakjaival, mint André Gide. Ez a belső ellentmondás az oka elsősorban, hogy a klasszicista törekvéseket minduntalan át- meg átszövik azok a groteszk, kételkedő elemek, amelyeket Sztravinszkij Petruskája szentesített az új zenében. És Sztravinszkij hatására kell következtetnünk a Hatok Cocteau megfogalmazta jelszavában: „A zenében a dallam a vonal. A rajzoláshoz való visszatérés szükségszerűen magához hozza majd a dallamhoz való visszatérést . . .”¹³ És a klasszicizmus, a rend igényét fogalmazza meg a következő cocteau-i aforizma is: „Elég a felhőkből, a hullámokból, az akváriumokból, a sellőkből s az éjszakai illatokból, nekünk a földön járó zenére van szükségünk, a hétköznapi zenéjére. Elég a függőágyakból, a girlandokból, a gondolákból. Azt szeretném, ha olyan zenét építenének fel nekem, amelyekben úgy lakhatom, mint egy házban.”

Lemondást, egyszerűséget hirdet ez a fajta klasszicizmus, és épp a végtelenségig leegyszerűsített zenei alkotómódszer emelte hosszú időre a Hatok vezérévé Satiet, aki akkor is a zenei múlt példáját követte, amikor műveinek szokatlan, humoros címekeket adott. „A közönséget meghökkentik Satie elbűvölő humoros címei és megjegyzései — írja Cocteau —, de ugyanakkor tisztelettel adózik a Parsifal-libretto monumentális nevetségességeinek. Ugyanez a közönség nem lepődik meg François Couperin legfurcsább címein sem, mint a következők: *Le tic-toc choc, ou Les Maillotins, Les culbutes lcxbrxns, Les Coucous bénévoles* . . . Satie a mi korunkat a legnagyobb merészségre tanítja: arra, hogy egyszerűek legyünk. Nem adja-e bizonyosságát, hogy bonyolultabb tudna lenni bárkinél? De ő felfedezi, felszabadítja, lemezteleníti a ritmust. Ez újra az a zene, amelyről Nietzsche azt mondja, hogy »a szellem arra a zenére táncol, amelyben a szellem úszik.«”¹⁴

A Hatok, az új klasszicizmus egyszerre tagadta a jelen „bűbajos zengését” és „mennydörgő villámlását”, helyette ismét a múlt egyszerűségét akarta megteremteni. „Abban az időben . . . az ellenkezés szerepe nem volt könnyű, hiszen olyan bűbájokkal felfegyverzett óriásokkal álltunk szembe, mint Debussy és Ravel, s egy harmadik, mennydörgéssel és villámlással felfegyverzett óriás, Sztravinszkij a *Sacre du printemps* zenéjével csaknem tarthatatlanná tette a mi kis erődítésünket. Hiszen, ha a Hatok csoportja szabad volt is, és doktrínája tiszteletteljes azok iránt, akiket le akar küzdeni, attól még nem kevésbé alkotott csoportot. S egy csoport, ha akarja, ha nem, valamiféle közös irányzat híve. A mienk talán az volt, hogy mindig mást tegyünk, mint ami éppen van, áttérjünk a régiről az újra, az újról a régire. Ezúttal bizonyos régi francia értékeket szerettünk volna visszahelyezni az őket megillető polcra.”¹⁵

A Hatok győzelmének és sikerének titka, hogy ekkortájt fonódott össze talán mindennél erősebb egységbe az irodalmi és zenei program. Talán

¹² RAMON FERNANDEZ szavait idézi RÓNAY GYÖRGY: A klasszicizmus című könyvének (2. kiadás: Gondolat, 1967.) A modern klasszicizmus című fejezetében, 101. és köv.

¹³ COCTEAU: i. m.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

a véletlen szeszélye magyarázza azt, hogy a Hatok egyik legérdekesebb alakja, Darius Milhaud hosszabb ideig Claudel mellett titkárkodott,¹⁶ de az már tudatos program, hogy közben újra és újra Francis Jammes társaságát kereste, a költő műveit dolgozta fel. Arthur Honegger pedig, aki a század egyik legjelentősebb komponistája és a Hatok legklasszikusabb alakja, már a tízes évek végén kapcsolatba kerül Apollinaire-rel, és megzenésítette verseit. „Egyik közös barátunk révén ismerkedtem meg Apollinaire-rel, akinek *Alcools* című kötetéből kiválasztott hat költeményét már előbb megzenésítettem.”¹⁷ A *Szeszek* című kötetből a következő hat verset zenésítette meg Honegger 1916 és 17 között: *À la Santé, Clotilde, Automne, Les Saltinbanques, L'Adieu, Les Cloches*. A Clotilde című költemény klasszikus-idillikus hangvétele például nyilván találkozott a Hatok szintén klasszicizáló programjával:

*A kökörösín, a harangláb
A kert mélyén felszökött
Mélabú alussza álmát
Szerelem s megvetés között*

*Árnyaink is ideérnek
Kiket szétszór majd az éj
A nap is melytől sötétek
Velük kihúynyi tér*

*A források istennői
Gyűrűztetik fürtjüket
Menj azt a szép árnyat üzni
Kit nem akarnod nem lehet.*

(Vas István fordítása)

A Hatok programját Cocteau fejtette ki, s ő adta első témájukat is. „Magyarázatait — mondja Honegger — mi természetesen a magunk felfogásához igazítottuk.” Épp az egyéni érdeklődés a magyarázata, hogy Cocteau mellett — vagy talán olykor ellenére is — a Hatok a kornak szinte mindegyik jelentős francia költőjével és költői irányzatával kapcsolatot kerestek és találtak. Milhaud *Életem partitúrája* címmel magyarul is megjelent művében szípközérdekes sorolja fel ezeket a költői és zenei találkozásokat, Honegger pedig a *Zeneszerző vagyok-ban*, az *Együttműködtem* című fejezetben idézi vissza azokat az írókat, akiknek műveihez zenét komponált. Max Jacob, D'Annunzio, Claudel, Paul Valéry, André Gide szerepelt munkatársai között. Különösen nagy hatást tett rá Valéry, aki a francia újklasszicizmus programjának is egyik vezéregyénisége volt. „... Egy olyan terv megvalósításába kezdtem, amelynek ötletét Paul Valéry már évekkel ezelőtt megpendítette. Az *Amphionról* van szó — Ida Rubinstein adta elő az operában. Az Amphiont a *Semiramis* követte. Az *Amphion*t Valéry valaha Debussyre bízta, de tervét én valósítottam meg. Nagy megtiszteltetés ért, de súlyos felelősség hárult rám. Valéry *Amphionjának* intencióit hosszan taglalta abban az előadásában, amely később *Írások a művészetéről* című kötetében jelent meg. A *Semiramis*

¹⁶ Részletesebben: DARIUS MILHAUD: *Életem partitúrája*. (Fordította Justus Pál) Zeneműkiadó, 1964.

¹⁷ HONEGGER: i. m. és SZÖLLŐSY ANDRÁS: Honegger. Gondolat, 1960.

bukásáért bőségesen kárpótolt a Valéryvel végzett közös munka öröme. Valéry nemcsak nagy költő volt, hanem elragadó ember is. Minden pillanatban alkalmat talált arra, hogy egy-egy gondolatát páratlan kifejező erővel fogalmazza meg... Egyszer egy nagyon szép tervét beszélte meg velem, de sajnos nem futotta időnkéből, hogy kidolgozzuk. A szöveg prózában kezdődött volna, ez a próza aztán könnyedebbé válva folyton ritmikusabb versbe olvadt volna át, a vers pedig abban a pillanatban adta volna át helyét a zenének, amikor a szavak hatalma már megszűnik.”¹⁸

Claudel — Honegger szerint — a színpadon akarta újra megvalósítani a klasszikus hármas egység gondolatát, „azt szeretné, ha a színpad egybefogná a darab összes elemeit és hogy mindegyiküket megfelelően juttassa szóhoz”. Különös szerepet szánt a színpadi művekben a zenének, mert úgy vélte, hogy sokkal jobban kidomborítja a cselekmény és az idő egységét. Éppen ezért mindegyik zenés színpadi művéhez igen alapos utasításokat adott. „Jelenetről jelenetre, szinte sorról sorra jelezte, hogy milyennek képzei a hozzájuk illő zenét. Átitatott engem is a mű hangulatával, éreztettem velem tömörségét, körvonalazta nagyjából azt a dallamvilágot, amelyre vágyódott, s aztán rám bízta, hogy mindezt a magam nyelvén fejezzem ki. Fogalmunk lehet lelkiismeretességéről, ha elolvassuk a *Selyemcipő* utolsó jelenetéhez írt utasításait. »Rendkívül éles és nyers fuvós hangszerek (különbféle fuvolák), amelyek szakadatlanul ugyanazt a hangot tartják ki egészen a jelenet végéig. Időnként egy-egy hangszert elhallgat, hogy más hangszerek lappangó és változatlanul tovább gyűrűző dallamvonalai jobban kidomborodjanak.

2. Három felfelé haladó pengetett hang vonósokon.

3. Egy vonóval játszott hang.

4. Száraz dobpergés kis lapos dobon.

5. Két kis fémgong.

6. Korgó hang és közben hatalmasan felcsattanó dobszó.«

Claudel ezzel megteremtette az egész zenei légkört, a mű úgyszólván készen van, a zeneszerzőre már csak az a feladat vár, hogy a költő elgondolásait zenei formába öntse.”

Kettejük együttműködésének legértékesebb alkotása a *Johanna a máglyán* című oratórium, amely ugyancsak a cselekmény és idő egységes drámai összefogásán alapszik, hiszen Jeanne D’Arc egész életét annak utolsó órájában idézi vissza. „A haldoklók előtt — írja Claudel — utolsó óráikban végigvonul életük minden eseménye, s a közeli befejezés végleges értelmet ad nekik. Abban a pillanatban, amely az egyik látóhatártól a másikig, a végtől a kezdetekig hatol, minden azonnal magyarázatot nyer,”¹⁹ A cselekmény összefoglaló nagysága adekvát zenei nyelvre is lel: Honegger a zenei hagyomány majdnem mindegyik stílusrétegét mozgósítja az érzelmi teljességért. Felcsillan a műben — egyetlen helyen — a népdal is, a francia néphagyomány. Ez azonban Honegger klasszicizmusa számára nem jelentette azt a felszabadító hatást, amelyet meghozott Bartóknak és Kodálynak.

Az a fajta klasszicizmus, amely a francia Hatokat jellemezte és amely az irodalomból is indulva megtermékenyítette őket, Mozartot tartotta végső és legnagyobb elődjének. Honegger Mozarról írt vallomása talán a legszebb

¹⁸ HONEGGER: i. m. 104—114.

¹⁹ SZÖLLŐSY ANDRÁS: i. m. 253. s. köv.

és legteljesebb képét adja annak, hogy miért fordul a mából a múltba, miért próbálja annak legszebb és leghumánosabb hagyományait visszaidézni és szembeszegezni korával: „Mindig arról beszélek, hogy a muzsika birodalmában jelen van a csoda. Ezen azt értem, ami a zenei műalkotásban mindig megmagyarázhatatlan. Miért tartjuk zseniálisnak a hangoknak ezt a sorát, és miért nem vesszük észre egyáltalán amazt? Ám, ha Wolfgang Amadeus Mozart nevét halljuk, lelki szemünk előtt a csodaszerűnek egy másik oldala jelenik meg és ez nyugtalanná tesz, ha megvan bennünk a gyengédségnek és az érzékenységnek akárcsak a legkisebb szikrája is. Egy fiatal ember néhány rövid év alatt olyan életművet alkotott, amely nevét az egész gondolkodó emberiség számára egyenlővé tette a zenével. Az olyan jelenség, mint ő, tud igazán kárpótlást nyújtani a világ rengeteg ostobaságáért és gonoszságáért. Mennyire adósai vagyunk, mennyire kell őt szeretnünk, csodálnunk és tisztelnünk, mennyi hálával tartozunk neki! A nagy jótevők egyike... Kevesen vannak!”²⁰

Ebből a néhány önvallomásszerű sorból is nyilvánvaló, hogy az újklasszicizmus menekülést is jelentett; az újra háborúba sodródó világból való kilépés, illetve az ebből való visszalépés programja is éltette ezeket a műalkotásokat. A klasszicizmus e tudatosan vállalt korlátait majd egy másik közös művében lépi át Claudel és Honegger, *A halottak táncában*, melynek külső inspirációit Holbein haláltánc képeiből merítette Claudel, a szövegek könyv terjedelmes bibliai idézetei, látomásai, kiáltásai és zokogásai mögött pedig ott lüktet az akkor, 1938-ban háborúba menetelő Európa félelmetes látomása. A zenekar, énekkar, szólók újszerű hangkombinációi, szokatlan effektusai pedig már azt is jelzik, hogy a zenei újklasszicizmus is felismerte saját korlátait, ugyanaz a cantus firmus, amely egy esztendővel korábban a *Johanna a máglyában* a szabadságot és az igaz ügy győzelmét jelképezte, itt a haláltánc alapjává válik, ön maga ellentétébe fordul...

Ugyanezekben a háborús években válik majd értelmetlenné egy másik zenei irányzat is, az *expresszionizmus*. Legkiemelkedőbb képviselőjének Arnold Schönberget tartják, de ideig-óráig — legalábbis *A csodálatos mandarin* idején — Bartók Béla is hatása alá került.

*

Arnold Schönberg a XX. század elején még képeket festett, hogy „érzelmeinek szabad áradását” kifejezhesse, s később örömmel és lelkesedéssel fogadta Kandinszkij művészetelméleti könyvét, mert az ugyancsak az érzelmek kifejezésének szabadságáért szállt síkra. Az érzelmek előtérbe állítása és az érzelmi szabadság gondolatának gyakori hangoztatása voltaképpen az expresszionizmus menekülésének kifejeződése volt. A kapitalista társadalom fejlődésének új szakaszába lépett, a gazdasági kapcsolatok átalakulása egyben az emberi kapcsolatok átalakulását is jelentette. Az expresszionistáknak számot kellett vetniök az imperializmus korával, és ők a kollektívum érzelmi szabadságának gondolatát szegezték szembe az elembertelenedéssel. Husserl

²⁰ ARTHUR HONEGGER: Nachklang. Schriften. Photos. Dokumente. (Willi Reid, Verlag der Arche Zürich, 1957.)

²¹ Az expresszionizmus zenei vonatkozásainak elemzése részletesen KOCZOGH ÁKOS: Az expresszionizmus című könyvében (Gondolat, 1964.) 90—96.

fenomenológiája szerint a lényeg nem más, mint egy minden esetlegestől elválasztott, eszmeien tiszta faji jelleg, a világ pedig egyre inkább széthullik, és ismereteink csak korlátozva juthatnak a lényeg közelébe, ugyanúgy Schönberg a zenében próbálja megvalósítani az „eszmei tisztaság” kivetítésének módját, s fejlődésének második korszakában megteremti az *atonalitást*, a hangnemenküliséget. Nála ez a tiltakozás a fennálló világrenddel való szembe-helyezkedés egyik formája volt: a hagyományos dúr hangzást ugyanis azonosította a polgári világrenddel, az atonalitást pedig az új világ egyik jelzésének vélte. Adorno megállapítására hivatkozhatunk itt: „A magányos ember félelme új esztétikai formanyelv kánonjává, törvényévé válik.²² A zenei expresszionizmus fejlődésének további részében szoros kölcsönhatásba kerül az egzisztencializmussal. J. P. Thilmann szerint az egzisztencializmus „a lét értelmetlenségének filozófiája”.²³ Az expresszionizmusnak is alap gondolata az, hogy az ember az ellenséges világ közepén kétségektől, aggodalmaktól és gondoktól hajszolva él és harcol, miközben élete folyvást közelebb kerül a halálhoz. Ez is a magyarázata annak, hogy az első világháború után az expresszionista zene is szorosabb kapcsolatba került a pszichologizmussal; „a műalkotások — mondja Thilmann — gyakran váltak álom-protokollumokká vagy pszichológiai álombeszámolókká”.

(Ugyanebben az időben látott hozzá André Breton a szürrealista lázadás pozitív módjának kidolgozásához. 1924-ben, az első *Szürrealista Manifestumban* Breton is a logika uralma alól való felszabadulás szükségességét hirdeti, vissza akarja állítani a képzelet jogait, és közös nevezőre akarja hozni az álmot és valóságot. „A szürrealizmus alapja a hit bizonyos mindeddig figyelmen kívül hagyott képzettársításformák általános létezésében, az álom mindenhatóságában, a gondolkodás érdektelen játékosságában. A szürrealizmus arra törekszik, hogy az összes többi pszichológiai mechanizmust lerombolja, és az élet legfőbb kérdéseinek megoldásában a helyükre lépjen.” Ebből a programból merít a „mágikus szürrealista művészet, amely az alkotást voltaképpen a tudatalatti kivetítésének legfontosabb folyamataként értékelte, s hirdette, hogy a művészetnek úgy kell tükröznie a jelenségeket, hogy ki-kapcsolja az ember szerkesztő tevékenységét. A zenében Schönberg is, Webern is, Berg is, más vonatkozásban — ironikusabb fénytörésben — Strauss is végigmegegy a fejlődésnek ezen a fokon: a szakkönyvekben szereplő „expresszionista” kifejezés tehát végeredményben a szürrealizmusba forduló zenét jelenti.)

Schönberg többször kereste az alkalmat, hogy részletesen kifejthesse az új zenéről, a zenei expresszionizmusról s az irodalom és a zene kapcsolatáról vallott nézeteit. Koczogh Ákos *Az expresszionizmus* című könyvében idézi *A szöveghez való viszony* című 1912-ben keletkezett Schönberg írást, amely egyike a legteljesebb ilyen irányú vallomásainak. „Világos lett előttem, hogy a művészi alkotásoknál ugyanaz a helyzet, mint a legtökéletesebb organizmusoknál. Összetételében annyira homogén, hogy legapróbb részleteiben is legigazibb, legbensőbb lényegét árulja el. Ha az emberi testbe bárhol beleszúrunk, mindig ugyanaz a vér serked. Ha valamely költeményből egy versszakot vagy valamely zenedarabból egy taktust hallunk, képesek vagyunk az egészet megérteni. Eppen így egy szó, egy pillantás, egyetlen gesztus,

²² THEODOR WIESENGRUND ADORNO: *Philosophie der neuen Musik*. 1949.

²³ JOHANN THILMANN: *Die Kompositionsweise mit zwölf Tönen. Musik und Ges.* 1956. Vö. még KÓKAI REZSŐ — FABIÁN IMRE: *Századunk zenéje*. Zeneműkiadó, 1961. 57.

járásmód, sőt még a hajsza is elég ahhoz, hogy egy ember lényegét felismerjük. A Schubert-dalokat szövegükkel együtt csupán a zenéből, Stephan George költeményeit a csengésükből tökéletesen megismertem. Olyan tökéletesen, amit sem analízissel, sem szintézissel nem érhetünk el, és felülmúlni is lehetetlen . . . Ha Karl Kraus a nyelvet a gondolat anyjának nevezi, Kandinszkij és Oscar Kokoschka képet festenek, számukra a külső anyagi tárgy alig több, mint indíték arra, hogy színekben és formákban fantáziáikat szabadon engedjék, és úgy fejezzék ki magukat, ahogy eddig csak a muzsikusok. Ez már olyan szimptóma, amely arra mutat, hogy a művészet igazi lényegének fokozatosan kiszélesedő megismerésére törekednek. Nagy örömmel olvastam Kandinszkij könyvét *Über das Geistige und der Kunst*, melyben a festészet számára utat mutatott, és felébresztette a reményt, hogy azok, akik a szöveg után, az anyagszerű után érdeklődnek, abba is fogják hagyni kérdezősködésüket.” — Itt, ebben a vallomásában találkozunk a zenei expresszionizmus és a fenomenológia. Túl az anyagszerűsége, az esetlegesnek érzett jelenségek fölött a lényeg kifejezése — ez mindkettőnek alapeleme, míg vágyakozva törekedtek megvalósítása felé, észre sem vették, hogy az idealizmus egyik formáját fejezték ki, mely ismét nem a való élettel keresi a kapcsolatot, és nem annak hívására válaszol. Ezért is fordult el az első világháború után Bartók az expresszionizmus akkor már számára szűkös kifejezési világától.

Thomas Mann *Doktor Faustus*ának főszereplője, Adrian Leverkühn, tragikus sorsú zeneszerző voltaképpen Schönberg második korszakának zenei formájában, *dodekafónia* eszközeivel alkotja meg nagy művét.²⁴ A dodekafónia nem a hagyományokkal való teljes szakítás jegyében született, célja a lényeg lehető legtömörebb kifejezése (ebben Liszt öregkori törekvéseinek beteljesítője). Leverkühn és az ördög párbeszédében az utóbbi kifejti, hogy a zene szükségszerűen a formabontás és vele együtt a tömörítés felé halad: „A zenei anyag történeti mozgatása a zárt mű ellen fordul. Összezsugorodik, nem akar kiterjeszkedni az időben, amely a zenei Mű tere, és üresen hagyja azt. Nem tehetetlenségből, nem a formaalkotásra való képtelenségből, hanem a sűrítés kérése miatt, imperatívuszára, amely a fölöslegest tiltja, a frázist tagadja, a cifrázatot szétzúzza, fordul az időbeli kiterjedés ellen, a Mű életformája ellen . . . Ma már csak a szenvedésnek nem fiktív, nem játékos, torzítatlan és dicsőség nélküli kifejezése megengedett.”

Az ördöggel való egyezsége arra ítéli Adrian Leverkühnt, hogy noha a tökéletes zenei tudás birtokába kerül, az embereket nem szeretheti. Thomas Mann itt talán ironikusan utal arra, hogy a dodekafónia fejlődése a zeneszerzők nagy többségét a technikai problémákon való győzelemre csábította s közben megfélemlített a zene és általában a művészetek társadalmi funkciójáról és mondanivalójáról. Ez a zenei elidegenedés természetesen társadalmilag motívált folyamat volt. Thomas Mann igen részletesen és alaposan ábrázolja képzletbeli hőseinek elidegenedését is. (Ezt szolgálja a műben az idő kettős bontása a cselekménynek az a kettős síkja, amelyben egyszer Leverkühn, máskor életének krónikása, Serenus Zeitbloom szerepel. Ez a fajta szerkesztés, a kettős beállítás azt a kérdést is érzékelteti, vajon a világtól tudatosan elforduló művészek álláspontja nem könnyítette-e meg egyszersmind a világban a fasizmus előretörését. Ennek elemzése azonban már túlmutatna Thomas Mann regényén.) Leverkühn élete végén felismeri a polgári egzisztencializmus és a világ-

²⁴ A Doktor Faustus zenei problematikáját részletesen elemzi ZOLTAI DÉNES: i. m.

tól elidegenedő modern zene zsákutcáját, ezért akarja visszavenni a *Kilencedik Szimfóniát*, a nagy művet.

A nagy mű voltaképpen szeriális kompozíció, melyben nincs „szabad hang”, egyetlen hangsor változataiból épül fel a hatalmas alkotás. Adrian Leverkühn azonban éppen ebben a művében nem tud teljesen engedelmeskedni az ördögi egyezés parancsának, nem tudja megfékezni expresszív kitöréseit, „a legmélyebb vigasztalanságból mégis csak kicsirázik a remény. Ez a reménytelenségen túli remény lenne a kétségbeesés transcendenciája, nem ellene elkövetett árulás, hanem az a csoda, amely túlmegy a hiten. Hallgassátok csak a befejezést, hallgassátok velem: egyik hangcsoport a másik után lép a háttérbe, és ami megmarad, amiben a mű kicsendül, egy cselló magas G-je, az utolsó szó, a pianissimó-szünetjelekbe belevesz, elszálló hang. Aztán már semmi sincsen, csak hallgatás és éjjel. De ez az utórezgéseivel a hallgatásba akaszzkodó hang, amely már nincs, amelyet már csak a lélek hall, és amely a gyász kicsengése volt, többé nem az, megváltoztatja értelmét és fényjelként világít az éjszakában”.

A *Doktor Faustus* végkicsengése arra figyelmeztet, hogy a társadalmat nem lehet tőle elfordulva átalakítani, Leverkühn utolsó nagy monológja pedig, ha egy határozottan körül nem is írt, de létező és hatni tudó humanizmus megidézése. És ennek fényében másként ítéelhetjük meg azt a félelmetes jelenetet is, amelyikben a zongora mellett ülve könnyek csorognak le arcán — talán az emberiség szenvedésein érzett részvét könnyei ezek — majd „a hangszerre hajolva kitárta karját, mintha át akarná ölelni, aztán hirtelen, mint akit megtaszítottak, a székről oldalt a földre zuhant”. Ez a befejezés visszaül a Faustkantáta befejezéséről írt elemzésre. A földre roskadó Leverkühn ugyanúgy nem a gyász végső kicsengése, mint a mű csellón megszólaló magas G-je, ő is, akár az utolsó hang, „fényjelként világít az éjszakában”.

A *Doktor Faustus* egy ponton túlmutat a mintájául választott kompozíciós módszeren, és ez épp az a végpont, amelyekkel Thomas Mann végül mégis a művészek és művészetek társadalmi felelősségét hangsúlyozza. Érdekes, hogy Schönberg maga sem értette meg ezt, s haragos kommentárjában újra a dodekafónia technikai problémáit hangsúlyozza.²⁵ „Leverkühn egyike azoknak az amatőröknek, akik azt hiszik, hogy a 12 hanggal való komponálás semmi mást nem jelent, mint az alapsor vagy megfordításainak állandó alkalmazását. . . Azt képzei, hogy ennek a szabálynak a követése által kompozíció születik, épp oly gyermeketeg és laikus elképzelés, mint annak feltételezése, hogy más szabályok elkerülése elegendő a komponáláshoz.”

Hogy a mechanikusan alkalmazott szeriális komponálási elv mennyire nem lehet a kompozíció alapja, azt igazolja Schönberg egyik legkiválóbb tanítványának, Alban Bergnek *Wozzeck* című operája is, mely ezt a rendszert követi ugyan, de szinte minden ütemében „meg is sérti”, mert mondanivalóját sokkal többre értékelte, sokkal fontosabbnak vélte a komponálás technikai részénél. A *Wozzeck* igen bonyolultan, sok áttétellel ugyan, de végérvényben Kafka regénytípusának zenei mása, a zeneszerző mindennél előbbre helyezi benne a lelki reflexeket, jellemei nem fejlődnek sokat, változatlanul teszik őket a „lelki adottságok”. Alban Berg a drámai teljességre törekedett, nemzedékének világérzését akarta zenébe foglalni, s a *Wozzeck* éppen annyira hív tükre ennek az érzésnek, mint a *Kastély*, vagy maga a freudizmus. Egyik levelének részlete

²⁵ Oltványi Imre fordítása FÁBIÁN IMRE: A huszadik század zenéje (Gondolat, 1966.) című kötetében.

igazolja az opera bonyolult, sokrétű mondanivalójának forrását; 1915-ben, kiábrándulva az első világháborúból, így ír Webernek: „Kívánom, hogy Olaszország ne támadjon, hogy Schönberget ne tartsák benn a holnapi sorozáson, kívánom, hogy végre, végre egyszer egy kis eső essék, hogy az idej aratás kissé jobban sikerüljön . . . de leginkább kívánom — kívánom, hogy végre, végre, végre béke legyen.”²⁶

Alban Berg alapvetően drámai hajlandóságú zeneszerző volt. Életművének legtöbb kutatója szimfonikus műveiben is egy-egy opera vázlatát sejtí. Büchner szövege meglehetősen sok okból ösztönözte őt a megzenésítésre. Részben közvetett módon: Gerhart Hauptmann és Wedekind, akiknek színpadi művészetét Berg annyira becsülte, végeredményben Büchnerétől nyertek ösztönzést, az ő életművének tanulságaiból is formálták ki a maguk drámai világát. Másrészt Büchner *Wozzeck*je, noha lelki rezdüléseit, a tetteit mozgató lelki rugókat igen részletesen magunk előtt látjuk, végeredményben mégis annak az adott kornak reális embertípusa, tükrözi az átalakulásban levő társadalmi-történeti formák bonyolultságát, összetettségét. Nem misztikus hős — és ebben Berg túllépett mesterén, Schönbergen, aki inkább az irracionális-misztikus megoldásokat választotta a világgal való szembefordulásnak formájául —, hanem élő, valóságos alak. Lukács György szerint: Büchner „mint nagy realista a kiszolgáltatót, kizsákmányolt, nyugovás nélkül ide-oda úzótt, mindenkitől megtaposott *Wozzeck*et formálta meg, az akkori németországi szegénység legnagyobb alakját”.²⁷

Nem nehéz és nem is erőltetett párhuzamot vonni Thomas Mann *Mario és a varázsló* című novellája és a *Wozzeck* között. A társadalmi háttére mindkettőnek azonos: *Wozzeck*, az opera hőse az első világháború emberének közérzetét fejezi ki, a novella pedig a fasizmus kezdeteinek iszonyú lelki nyomását próbálja érzékeltetni. A két mű végső kicsengése is hasonló: *Wozzeck* öngyilkossága végeredményben ugyanabból a hősies elhatározásból sarjad ki, mint a fasizmussal fegyverben szembenálló Marióé. A kétfajta megoldás különbözőségeit elsősorban az operalibrettó és a novella keletkezését elválasztó két évtized szemlélet-változása magyarázza.

Talán ez a néhány sor is jelzi, hogy a freudizmus és a pszichologizmus milyen hatást gyakorolt Bergre, de azt is látjuk, hogy Berg túllépett ezeken. „Abban a pillanatban, amikor elhatároztam, hogy operát komponálok — írja Berg —, semmi más nem lebegett előttem, mint hogy a színháznak megadjam, ami a színházé. Azaz olyan zenét komponálok, amely minden pillanatban eleget tesz az igénynek, hogy a drámát kell szolgálnia. Sőt, tovább menve: hogy önmagában is megvalósítsa, ami a dráma színpadi megvalósításához szükséges, s így a zeneszerző már az ideális rendező feladatát is magára vállalja. Mindezt pedig úgy képzeltem megvalósíthatónak, hogy semmiben sem sértse meg az abszolút (tiszt) zenei formákat, a maguk semmiféle zenén kívüli elemtől meg nem zavart megnyilatkozási módjában.”

Az atonális (majd körülbelül 1920-tól a dodekafón) zene jövőjéről szólva új szempont is fel-feltűnik az elméleti fejtegetésekben: a *szociális igény*. Előbb csak mint kérdés: vajon a nagyközönség hogyan követi majd a zene forradalmát, az atonális kompozíciók vajon meghallgatásra találhatnak-e. (Anton Webern írja: „Hogy is akarnak velünk lépést tartani az emberek? — Világos, hogy ez

²⁶ PERNYE ANDRÁS: *Alban Berg*. Gondolat, 1967. 82—148.

²⁷ LUKÁCS GYÖRGY: *Német realisták*. Szépirodalmi Kiadó, 1955. 66.

nagyon nehéz. — Beethoven is, Wagner is jelentékeny forradalmárok voltak, őket sem értették meg, mert stílusbeli változásokat hoztak . . . Meggyőződésem, hogy a zene épp oly egyszerűen mondott le a tonalitás elvéről, ahogyan az érett gyümölcs lehull a fáról.”²⁸ Később, mint igény, amelyik ismét átformálja a művek zenei nyelvezetét, és arra készíti a szerzőket, hogy olyan forradalmat csináljanak, amelyben nem magányosan haladnak előre, hanem a tömegek is követni tudják őket. Prokofjev például hosszú kísérletező korszak után felveti a kérdést: eltűnhetik-e a dallam; és határozott nemmel felel a kérdésre. Dimitrij Sosztakovics pedig már azzal az igénnyel komponálja műveit, hogy a nagy tömegek is értsék és értékelni tudják azokat. Ha a szocialista realizmusnak a zenében való megvalósulását figyeljük, kétségkívül Sosztakovics művei kínálják erre a legjobb példát, elsősorban kései szimfóniái, amelyek úgy alkalmazzák a zene új formanyelvét, hogy közben a hagyományokat — elsősorban a romantika színtantáziáját — is magukba olvasztják, és gazdag mondanivalójukkal arra ösztönzik az embert, hogy érzékelje „az új kor hajnalát”. Ezzel a címmel látta el Sosztakovics *Tizenkettedik szimfóniájának* befejező tételét, amely annak is jó példája, hogyan válik ismét zenei-logikai formáló elvévé a romantika „programzeneje”. A *Tizenkettedik szimfónia* négy tételének programja: A forradalmi Pétervár, Razliv, Auróra, Új kor hajnala. Az utolsó tételben összefoglalja az előbbieket — témáikat is megcsendíti —, mintegy jelképezve, hogy az új korhoz onnan a régebbiből, az Aurórától és a forradalmi Pétervártól vezet az út. Olyan jelképet alkot azonban, amely ösztönöz és ugyanakkor mindenki számára megközelíthető és érthető.

Mert a zene lehet úgy is modern, hogy közben a kollektívum kifejezője és a közösség igényeinek megszólaltatója. Ha erre keresünk példát századunkban, nem kell messzire mennünk, hiszen Bartók Béla és Kodály Zoltán személyében két olyan művészt adott a magyarság a nagyvilágnak, akik a legmagasabb fokon foglalták össze a zenei és irodalmi hagyományokat, és nyitottak utat a további fejlődés számára.²⁹

*

A *Még egyszer* című verseskötetben, az új évszázad küszöbén olvassuk az alábbi sorokat, amelyek hitelesen fejezik ki a millennium fényétől még elkápráztatott, de új lehetőségeket, új kifejezési formákat kereső közszellem várakozását:

*Pán ébred. E fáradt világra
Egy új világ reszketve készül.
Egy új világ karját kitarja,
S mi meghalunk az öleléstől.*

Ebbe a reszketve feszülő világba lépett bele Kodály Zoltán és Bartók Béla. Mindketten érezték, hogy a magyar zene és általában a magyar kultúra leglényegesebb feladata a korszerű népi-nemzeti forma megteremtése. „Pesten — írta a Nyugat barátoknak tartott előadásában Kodály — úgyszólván a német volt a zene hivatalos nyelve. Mi ámulva láttuk ezt, mert az újságokból, ahonnan eddig ismertük, Budapest a millennium dicsfényében úszott magyar

²⁸ ANTON WEBERN: Előadások. Írások. Levelek, Zeneműkiadó, 1965. 73.

²⁹ RÓNAY LÁSZLÓ: Bartók és a század. Vigilia, 1965., Kodály Zoltán útja uo. 1967.

élet fókuszja volt szemünkben, és ebbe a nagy csalódásba képtelenek voltunk belenyugodni. Ámulva láttuk, hogy csak meg kell kaparni Budapestet és a felszín alól mindjárt előbukkan a német város. Nem tudtuk, miért kell a klasszikus zene műveléséhez németül beszélni, hiszen tudtuk, hogy ezt Oroszországban, Franciaországban, Angolországban is művelik.” Nem véletlen, hogy a nemzetieskedő, valójában azonban idegen hatásokat mutató fővárosban Kodály egyik szellemi példaképe Gombocz Zoltán lett, aki a folklór és az összehasonlító nyelvészet új lehetőségeit sejtette meg, fonetikai alapon tanította a nyelveket, s már ekkor a nyelv hangsúlytörvényeit kutatta — e kutatás eredményei is hozzásegítették Kodályt is, Bartókot is a magyarul énekelt szöveg prozódiajának megteremtéséhez. Kodály részben az Eötvös-kollégium szellemiségének hatása alatt fordul a néphagyomány felé, s már 1905-ben olyan mű kerül ki keze alól, melynek zenei szövetében még távolról és bizonytalanul ugyan, de már felsejlik ihletésképpen a népdal. Ady *Új verseinek* kora ez, s a magyar értelmiség véglegesen készül szakítani a millenium környékén kivirágzott nemzetieskedő újklasszicizmussal, amely ugyan zajos lelkesedéssel ünnepelte Bartók Béla *Kossuth-szimfóniáját* de nem figyelt fel Komjáthy *Életsors* című versének nagyon is időszerű panaszára:

*Teremtő szó után epedtem,
de visszahullt a szárnyi szellem,
Közhelybe fullt a gondolat.*

A zene és irodalom közös problémája volt annak a *formának a megteremtése*, amely képes kifejezni az új igényekre visszahangzó új mondanivalót. „A költészetnek — olvassuk Zempléni Árpád egyik levelében — ha létjoga van, meg kell találnia korszerű formáit, eszméit és képeit, és azokat ebből a korból, ebből az életből, mely a réginél sokkal élénkebb, drámaibb, kell merítenie.”³⁰ Ady így kérdez rá kortársára az *Új versek* bevezetésében: „Szabad-e sírni . . .?”, azaz szabad-e ennek a megtépett és mégis újra, szebbre vágyó nemzetnek újszerűen megragadni a problémáit, és új hangon megszólaltatnia őket. A zenében pedig mintha valahol messze felhangzanék már ez az új hang: az elfelejtett, messze világító tüzek mellett felzendül panaszos vagy vidám népdalokban, melyekkel előbb Kodály, majd az ő ösztönzésére Bartók is megismerkedik. Ez a népi ihletés menti meg mindkettőjüket és általában a magyar zenét attól hogy, elidegenedjenek a világtól, ez emeli vissza őket a közösségbe és ez teszi őket a közösség zeneszerzőjévé. Sztravinszkij ugyan nagy kortársairól szólva „szánta” Bartók Bélát a népzene iránt tanúsított érdeklődése miatt, holott ez az érdeklődés, és ennek zenei vetülete lehetett a speciális magyar viszonyok között a kapitalizmus szellemi sivárságára adható egyik korszerű válasz. Egy másik — megint a speciális magyar viszonyokat kell itt emlékeztünkbe idézni — : az internacionalizmus gondolata, melyet ugyancsak Ady fejezett ki a legvilágosabban, amikor így írt: „Dunának, Oltnak egy a hangja”. (Bartók egyébként a román zene egyik nagy alakjának, Busițiának figyelmét külön is felhívta az *Illés szekerén* című kötetre, amelyben a költő a népek összefogásának gondolatát hirdette: „Mellékelten küldök önnek egy verseskötetet Adytól, aki a legfiatalabb, de legkiválóbb költőnk Petőfi és Arany után. Felhívom a figyelmét, olvassa el főként a 30, 34. oldalon levő verseket. A legelsőben azt

³⁰ RÓNAY GYÖRGY: Petőfi és Ady között. Magvető, 1958.

mondja Ady, hogy a magyaroknak, románoknak és szlávoknak össze kell tartaniok ebben az országban, mert hiszen mindannyian testvérek az elnyomásban. Sohasem volt még költőnk, akinek lett volna bátorsága hasonló megírni”,³¹

Kodály is, Bartók is, ha más zenei nyelven, más megoldásokkal is, de felelt Ady hívására. Kodály számára az internacionalizmust elsősorban Debussy érzelmi telítettsége, a klasszikus zenei hagyomány fegyelme és a preklaszikusok gazdagsága jelentette, mindez természetesen a népdal és a magyar néphagyomány fénytörésében. Bartók szívesen fordult a környező népek zenei anyagához, és azt is felhasználva alkotta a maga zenei nyelvét. Bartók egy ideig hatása alá került ugyan az expresszionizmusnak, mégsem vesztette el társadalmi közegét, hiszen például *A fából faragott királyfi*, aki szembezáll a megváltoztathatatlan végzettel és a természettel is, nemcsak a *Kékszakállú Juditjának* továbbzengetése és a *Mandarin* előképe, hanem a világháború embertelenségére adott költői felelet is. Mintha Ady tépett, fájdalmas hangjai sikoltának fel a hegedűk glissandóiból:

*Szívemet a puska-tus zúzta,
Szívemet ezer rémség nyúzta,
Néma dzsin ül büszke torkomon,
S agyamat a Téboly ütötte.
S megint élek, kiáltok a másért:
Ember az embertelenségben.*

Az embertelenségben hirdetett emberség gondolata szövelt meg 1923-ban Kodály *Psalmus Hungaricus*ában és Bartók *Táncszvitjében*. Mindkét mű a teljes magyar zenei hagyomány összefoglalására törekszik, a gazdag magyar zenei hagyatékot állítják szembe a korszak gyengeségével és emberellenes szellemével. Az irodalomban is ekkortájt, majd néhány évvel későbben figyelhetjük meg ugyanezt a jelenséget: a hagyomány feltámasztásának és újraélésének kísérletét: Erdélyi József a népies költészetet emeli az irodalomba, olyan erővel, hogy ideig-óráig Babitsra is hat, Füst Milán és az ő közvetítésével Illyés Gyula a magyar költészet antik hagyományait támasztja fel s Berzsenyi békés, idillikus világát, amely ugyanakkor telve van feszültséggel, belső dinamikával. (Kodály szintén Berzsenyit tartja kedves költőjének, és az antikok közül Horatiust.) A korra adott válasz egyik formája ez, hiszen a hagyományok feltámasztása egyben a humanizmus újszerű kifejezésére is lehetőséget adott.

Az antikvitás hatására és közvetítése nyomán került a magyar költészet ekkori áramlatába az újszerűen megfogalmazott és értelmezett természetélmény. A természet jelképpé változik, idilli nyugalma jelenti a költő számára azt a tiszta forrást, amely visszavezet a humanizmus áramkörébe. Ugyanakkor, amikor a fiatal Radnóti és a Nyugat harmadik nemzedéke Füst Milán és Illyés Gyula közvetítésével rálel az idillikus hangulatra, Bartók megírja a *Cantata profanát*, melynek átdolgozott, román kolinda szövege ugyanazt az élményt fejezi ki: a világból kimenekült szarvasfiúk, a korból kifelé igyekvő művészek jelképei, akik hozzájuk hasonlóan remélik, hogy

*A szájuk többé
Nem iszik pohárból,
Csak tiszta forrásból.*

³¹ UJFALUSSY JÓZSEF: Bartók. Gondolat, 1965. I. 107.

A művészi tisztaság és becsületesség kritériumának megvalósítása hozta közel egymáshoz Bartók Bélát és József Attilát. Kettejük kompozíciós rendjének újszerű összecsengésére előbb Szabolcsi Bence figyelt fel,³² majd Szabolcsi Miklós motívum-rendszereik összehasonlítására is vállalkozott alapvető tanulmányában.³³ Kettejük megfigyeléseit nincs értelme ismételnünk. A további vizsgálódások nyilván rámutatnak majd a bartóki és a József Attila-i „groteszk” elemek rokonságára, illetve a korból táplálkozó magyarozatára, minthogy Bartók szinte valamennyi látomásának analógiáját is megtaláljuk a kor költészetében. Ugyanaz a hangulat, ugyanaz a félelem inspirálta a zenészt is, a költőt is; amíg Bartók a *Zene* félelmetes glissandóiban érzékelteti, hogy az idill sem hozhat vigasztalást, a pásztorok sipja helyett a szirénák zúgását véli hallani, s a napban fürdő mezőre árnyat vet a közeledő repülőgép. Ugyanígy vált át a magyar költészet is a bukolikus idillről, mert valamennyien érzik, hogy „fordul az ég”:

*Idill ez? ez a különös zavart
bukolika? Valami iszonyú
parancs szavát sejtéd és gyilkoló
hordák tusáját. Néma dacba rejti
szorongását e büszke táj, de minden
érzi: valami jön. Az évszak fordul:
a nyárból ősz lesz, tél lesz, miért? Olyan
ijedt magánnyal ülsz e vak erők
harcában, mint az út szélén hagyott
gyerek. Reszkető szívvel érzed: benned is
fordul az év.*

(Keresztúry Dezső: *Halk lépéssel*)

„Ahhoz, hogy gondolatainkat, érzéseinket zenében fejezzük ki, mindent el kell vetnünk, ami a szárnyalást gátolja, és élnünk kell minden rendelkezésre álló eszközzel” — írta ekkor Bartók, jelezve, hogy a szintézis vágya él benne, és a művészet totalitását akarja szembeállítani a korrallal. „Tisztán élj te most” ez a figyelmeztetés ösztönzi őt is, Kodályt is, Radnótit is s a korszak legjobbjait, mert csak az a tisztaság lehet a fasizmusban forduló ország figyelmeztetése. A közeledő halál élménye először félelmetes látomásokat idéz fel a zeneszerzőből, később azonban — a *III. zongoraversenyben* — ismét visszavezeti az egyszer már kipróbált idillhez, amely *A fából faragott királyfi* óta ott kísért alkotásaiban. S milyen érdekesen cseng össze ezzel a zenei megoldással Radnóti utolsó nagy költeményeinek hangulata! A *Razglednicák* egyik darabjában például felszajlik ugyanez a bukolikus kép, természetesen átértelmezve, félelmetes visszhanggal, de mégis a vergiliusi idill műfajának szellemében:

*Kilenc kilométerre innen égnak
a kazlak és a házak,
s a rétek szélein megülve némán
riadt pórok pipálnak.*

³² SZABOLCSI BENECSE: József Attila dallamai. A „Vers és dallam” című kötetben, Akadémiai Kiadó, 1959.

³³ SZABOLCSI MIKLÓS: József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla. A „Költészet és korszerűség” című kötetben. Magvető, 1959.

*Itt még vizet fodroz a tóra lépő
apró parasztleány
s felhőt iszik a vízre ráhajolva
a fodros birkanyáj.*

A magyar költészet és zene találkozásának pillanata ez,³⁴ de csak a kép közös, nincs még megalapozva eszmeisége, nem is lehet, hiszen a közös reflexet a világháború pusztítása kényszerítette ki a művészekből s nem az irodalom és zene közelítésének tudatos programja. Tény azonban, hogy a századunkban egymáshoz egyre több tudatossággal közelítő két művészeti ág épp e „véletlenek” érzett párhuzamokban érte el fejlődésének legszebb pillanatait, amelyekre folyvást visszatekintve és tapasztalataikból merítve építheti tovább a zene is, irodalom is a maga tartományát.

³⁴ Természetesen ezek a párhuzamok nem jelentenek egyben hatás-párhuzamot is, inkább arra próbáltunk rámutatni ebben a részben, hogy a magyar költészet és zene fejlődése a második világháborúhoz közeledve egyre inkább hasonló vonásokat mutatott fel. Ennek legfőbb oka épp a világháború, amelyik valamennyi humanista művészből hasonló „reflexeket” váltott ki.

A modern képzőművészet és a társművészetek

A vizuális nyelv az emberi és társadalmi tudatnak épp oly önálló, saját törvényei, belső logikája szerint funkcionáló szerve, mint a zenei vagy a beszélt nyelv. A művészeti ágak összehasonlító vizsgálatakor, az analógiák és a kölcsönös hatások bonyolult szövevénye boncolásakor ezt mindig szem előtt kell tartani, mert ellenkező esetben elveszítjük a sajátosságokat, a művészi konkrétumot, és a művészi jelenségeket egyoldalúan csupán a korszellem manifesztációjának tételezzük. E fenntartást figyelembe véve azonban mégis elengedhetetlen egy művészi korszak arcának megrajzolásához a különféle művészeti ágak fejlődésének az összehasonlító vizsgálata, és nem is pusztán művelődéstörténeti, hanem esztétikai megfontolásból is, hiszen e vizsgálat segíthet a társadalmi determináció, az adott kor esztétikai specifikumainak a megértésében, sőt tisztázhat kérdéseket maguknak a művészi ágaknak a vetületében is. Közismert jelenség, hogy egy művészeti ág váratlan kibomlása mögött gondolati előfeltételként gyakran nem is elsősorban saját tradíciója húzódik meg, hanem egy másik művészeti ág előkészítő munkája. Proustot nemcsak Bergson nélkül nem érthetjük meg, hanem az impresszionista festők nélkül sem — és sorolhatnók a példákat.

A régi korokban a különféle művészeti ágak esztétikai rokonsága elsődlegesen a determinatív jellegű korstílusban mutatkozott meg. Az egyetemes stílus, e „kollektív entelékhéa”¹ nem pusztán a felületi formaanalógiák sum-mája, hanem a társadalmi tudat konkrét kifejeződése, a szellemi és anyagi kultúrának, mint egésznek a manifesztációja volt,² s mint ilyen, bizonyos jelentés-viszonylatok egységét tételezte. Mögötte a legfontosabb összetevőiben egységes világkép és a művészet funkciójának, társadalmi szerepének a művészeti ágak specifikumai mellett is rokon minősége húzódott meg. Bármily példát említhetnénk az antikvitástól a középkoron át a barokk művészetig, a művészeti ágak egységes stílusa, azonos társadalmi feltételezettsége, rokon funkciója és világképi egysége nyilvánvaló.³

Annak bizonyítására, hogy a művészeti ágak között nemcsak felületi stilisztikai megegyezés, hanem strukturális rokonság is rejlett, elég csak a reneszánsz képzőművészet, építőművészet és zene viszonyára utalni. Mint M. Lowinsky zenetörténeti kutatásai bizonyították, a zárt szisztémaként tételezett univer-

¹ WLADIMIR WEIDLÉ: Les abeilles d'Ariestée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts. 4^e Edit. Paris, 1954. 144—145.

² Lásd: MEYER—SCAPIRO: Styles. Anthropology Today. Chicago, 1953. 287.

³ A barokk viszonylatában a kérdés irodalmának kitűnő áttekintését adja JAN BIAŁOSTOCKI: Barock: Stil, Epoche, Haltung. Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Drezda, 1966. 77—110.

zum középkori elvével szemben az univerzum üres terének a felfedezése nem csupán a reneszánsz-kori természettudományban és a festészeti perspektívában új térszemléletében mutatkozott meg, hanem a zenei nyelvet is — természetesen a zene műfajlehetőségein belül — hasonló szellemben forradalmasította.⁴

Természetesen a rokon világképből, életérzésből fakadó strukturális megegyezések, illetve a korstílus egységesítő jegyein túl a művészeti ágak egymásra hatásának is számtalan példáját lehet idézni. A különféle korokban más és más művészeti ág vált a vezető művészetté, benne formálódott meg a legadekvátabban a kor tartalma. E vezető művészeti ág vagy műfaj magától értetődően rányomta a formabélyegét a többi művészi jelenségre is. Így például az antikvitás vagy a reneszánsz eredendően plasztikus szemlélete áthatotta a nem plasztikai művészeteket is, a barokkban a retorika és a dekórum alapjában deklamatív jellege ugyancsak stílusmeghatározó tényezővé vált, a romantika uralkodó műfaja, a líra nemcsak a regényirodalmat, hanem a festészetet is inspirálta.

*

A modern művészet esetében némiképp bonyolultabb s gyakran rejtettebb a művészeti ágak összefüggésének a láncja, hiszen ekkor már nem fogja őket össze az egyetemes korstílus és az egyetemes világkép, ugyanis a romantikától kezdve az egyöntetű korstílust a stílusplurizmus⁵ váltotta fel. Ennek ellenére a „résztílusokban” többnyire továbbra is megfigyelhető a különféle művészeti ágak szimbiózisa, az analógiák és az egymásra hatások sora. Egy-egy ilyen „résztílus”, iskola gyakran az írók, festők, zeneszerzők és építőművészek együttműködéséből született, az olyan folyóiratok és időszakos kiadványok, mint a *Revue wagnerienne*, a *Mir iszkussztva*, a *Strum*, a *Blauer Reiter*, a *Minotaure* vagy nálunk a *MA*, ugyancsak példázzák a különféle művészeti ágak gyümölcsöző együttműködését. Jellemző az egyik első sajátosan modern művészeti jelenség, a szimbolizmus példája. Szinkronban jelentkezett a legtöbb művészeti ágban. Képviselőit összekötötte a generációs kötelék — túlnyomó részük 1855–65 között született —, és tudatosan is törekedtek a különféle művészeti ágak összefogására. A 80-as évek végén, a *Café Voltaire*-ben hétfőnként tartott szimbolista összejövetelek nemcsak viták, hanem művészetpolitikai szervezkedés színhelyei is voltak, ide hívták meg Gauguin-t is, akit úgyszólván a szimbolista írók választottak meg a szimbolista festészet vezérének és itt szervezték meg a szimbolista színházat, a *Théâtre d'Art*-t is. A futurizmus elmélete és gyakorlata sem pusztán Marinetti és néhány író társának a privilégiuma, hanem legalább annyival járult hozzá elveik tisztázásához Boccioni és Severini, a futurizmus zenei párhuzamáról, a bruitizmusról nem is szólva. Az orosz futuristák között pedig Burljuk egyszerre író és festő. Az expresszionizmusban is összegubancolódtak a szálak, hiszen nem csupán az életérzés, a kifejezésethika alapelve volt közös, hanem gyakran a festők maguk is kiváló írók, Kokoschka és Barlach drámái, Rouault versei az expresszionista irodalom vetületében is számottevőek. A német expresszionizmus születésekor ugyanakkor Schönberg is bábáskodott. Az orosz művé-

⁴ A reneszánsz zene-képzőművészet-építészet viszonyára lásd: PIERRE FRANCASTEL: *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*. Paris, 1965. 50.-tól.

⁵ HANS SEDLMAYR: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg, 1948. 67–68.

szetben nem csupán Sztaszov és a forradalmi demokraták között volt közvetlen a kapcsolat, hanem Szerov és Gorkij valóságlátása is számos közös vonást tartalmazott, mint ahogy az orosz avantgarde is az írók és a festők együttműködéseinek a gyümölcse.

Természetesen e közismert együttműködések mellett még számtalan analógiát és egymásra hatást említhetnénk. Picasso, a Gyagilev-balet és Sztravinszkij gyümölcsöző együttműködése sem volt csupán a véletlen szülötte, mint ahogy joggal minősítik Edgar Varèse-t a Bauhaus-stílus zenei párhuzamának.⁶ A neorealizmus is úgyszólván egyszerre jelentkezett Pratólininél, Guttusonál és a filmrendezőknél, mint ahogy Diego Rivera és Ehrenburg barátsága sem volt pusztán véletlen.

Mint említettük, minden korban a művészetek közti kölcsönhatások és rokonvonások viszonyrendszerét befolyásolta a művészet funkciójában rejlő megegyezés is. Az, hogy a romantikában a líra vált a vezető műfajjá, ugyancsak függvénye volt a művészet szubjektívizálódási folyamatának, annak a ténynek, hogy a művészet a XIX. század elejétől mindinkább a partikuláris szubjektum önkifejeződésévé szűkült. Magától értetődően ez közös problémák és az egymásra hatások lehetőségét eredményezte. Hasonló jelenségre a modern művészetben is találunk példát. Bizonyos világszemléleti, etikai problémák rokonmód jelentkeznek a különféle művészeti ágakban. Néhol a közös filozófiai alap annyira pregnáns és domináns, hogy a különféle művészeti ágakkal kapcsolatban úgyszólván variációkról beszélhetünk. Ilyen esetben nem is elsősorban együttműködésről, egymásra hatásról, hanem közös szellemi forrásról beszélhetünk. A legvilágosabban a szürrealizmusban mutatkozik meg e jelenség. Nem is elsősorban abban a tényben, hogy a szürrealista irodalom, képzőművészet és film mind így vagy úgy kapcsolatba hozható André Breton szürrealista manifesztumával, hanem, hogy mindennek gondolati előfeltétele és végső fokon gyökere a modern pszichológia mélylélektani iskolája, jelesül a freudizmus és a jungizmus. Magától értetődően a műfaji lehetőségek kötöttsége miatt a mélypszichológia elve és módszere eltérően manifesztálódott. Így például az automatikus írás, tehát a szürrealista irodalomnak a pszichanalízisen alapuló, kezdetből fogva uralkodó módszere — amely Lautréamontnál már évtizedekkel az elv megfogalmazása előtt realizálódott —, a festészetben csak André Massonnál és nem kismértékben az ő hatására a pacifikus iskolánál és a tasizmusban jelentkezett, a freudi komplexumok-tana elsősorban a regényirodalomban és a drámában fogalmazódott meg, a jungi archetípus-teória különösképp a szobrászatra — jelesül Henry Moore-ra és Max Ernstre — hatott, a *déjà vu*-elvé különösen a filmeseket inspirálta, míg a hibrid kontaminációk szürrealista gondolata leginkább a festészetben realizálódott. Ennek megfelelően — ellentétben például az expresszionizmussal — a szürrealizmusban nem is indulhatunk ki a formai analógiákból, hiszen még azonos művészeti ágon belül is gyakran különféleképp realizálódtak a szürrealista elvek, Salvadore Dali, Miró és Masson között legalább annyi az eltérés, mint Dali és Queneau, Miró módszere és a *Marienbadi emlék* között. Mégis tagadhatatlan, hogy mindegyik a közös gyökérből nőtt fa, a szürrealizmus gyümölcse.

Természetesen nem csupán ilyen iskolaszérien is körvonalazható filozófiai platform esetén, mint volt a szürrealizmus, található meg a különféle

⁶ H. H. STUCKENSCHMIDT: Neue Musik. Berlin, 1951. 273. idézi KÓKAI Rezső—FABIÁN IMRE: Századunk zenéje. Bp., 1961. 80.

művészeti jelenségek közös társadalmi és szellemi gyökere, hanem más, formájában esetleg még jobban eltérő jelenségnél is. Az egész modern művészetben végigvonul a szorongás, a világbavettség, az elidegenedtség élménye, az az életérzés, amelyet filozófiai és etikai szinten az egzisztencializmus fogalmazott meg. Az esetek túlnyomó részében azonban nem beszélhetünk az egzisztencializmus közvetlen hatásáról, inkább a társadalmi szituációból fakadó életérzésből adódik a rokonság.

Az előzmények itt is a romantikáig nyúlnak vissza, az elidegenedés, az elszigeteltség ekkor kezdett művészetet alakító, tragikus élménnyé válni, és a XIX. század derekán élő Kierkegaard fogalmazta meg először filozófiai, illetve etikai síkon. A művészetben azonban néhány évtizeddel később, Van Gogh, Munch és a skandináv írók jelentkezésével vált igazán korszakos kérdéssé. Munch 1893-as *A sikoly* című képe nemcsak az expresszionizmus nyitánya, hanem Van Gogh vonagló ciprusai mellett a magány, a magáramaradottság, a világbavettség, a kozmikus fokozódó szorongás első képi megfogalmazása is. Ettől kezdve egészen napjainkig nyomon követhető ennek az életérzésnek a művészi kivetítődése, a mind akutabb krízisnek a súlyosbodása. A folyamat etapjai egyaránt kitapinthatók az irodalom, a zene és a képzőművészet területén. A rokon megnyilvánulások gyakran szinkronban vannak, máskor fáziseltolódást figyelhetünk meg, az élménybeli és esztétikai analógia azonban tagadhatatlan. Amit Apollinaire Picasso kék korszakáról írt, jószerivel vonatkoztathatjuk több kortárs íróra is: „Picasso szeme előtt megjelentek az emlékezetünk azurjában lebegő emberi arcok . . . Milyen jámborok ezek a súlyos és mély fények — mint a barlangok fényei —, ezek a szárnyalástól lebegő egék! . . . Asszonyok, akiket nem szeret már senki, emlékeznek . . . Keserves gondolatokon gyötrődnek. Nem imádkoznak: emlékekhez fohászkodnak. Úgy lapulnak az alkonyatban, mint megannyi régi templom . . . Sűrűn gomolygó köd burkolja az aggastyánokat: várnak, várnak, nem elmélkednek már — mert a gyermekek elmélkednek csak. Távoli tájak, állatok viaskodása, bozontos üstökök teszik elevenné őket: ők már koldulhatnak, akkor sem alázatosak. És egy másik képen is koldusok állnak: belerokkannak az életbe. Nyomorékok, bénák, földönfutók. Döbenten látják, hogy elérték a célt, mely mindig kék, és már nem a láthatár.”⁷ Nem pusztán véletlen, hogy azt a Rainer Maria Rilket, aki 1905-ben írta meg *Das Stunden-buch (vom mönchischen Leben, von der Pilgerschaft, von der Armut und vom Tode)* című versgyűjteményét, az 5 *Duino-elégiájában* Picasso nagy *Artisták* kompozíciója ihlette meg, és a mindig a Nagy Kalandra vágyó és életét Nagy Kalanddá tevő Blaise Cendrars egyik legszebb versét, a *Portrét*, barátjáról, Chagallról írta, a vityebszki gyermekkor és a zsidó mítosz ígésében élő, a saját korából nosztalgikusan elvágyódó festőről. Musil *Törless iskolaévei* 1903-ban, Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* 1909-ben íródtak, Kafka *Pere* 1914-től, a *Kastély* pedig 1920-tól. Ezekben az években kibomlott már Rouault-nak a valláskritikai attitűddel színezett, tragikus piktúrája, Koko-schka, Soutine és a német expresszionisták szorongásból fakadó, indulati festészete, Schönberg műveiben pedig megtalálható a zenei párhuzam is. Mert míg a század első éveiben a modern zene Debussy munkásságában még a festői

⁷ G. APOLLINAIRE: Michelangelótól Picassóig. Apollinaire válogatott művei. Bp. 1967. 574.

impreszionizmussal volt párhuzamos⁸ — Monet sorozatai és Debussy impresz-szionista kompozíciói között úgyszólván teljes az egyidejűség —, Schönberg hangot adott az egzisztenciális szorongásnak is. A zenetörténet Schönberg mű-veinek e vonását különösen az 1913 után szerzett kompozíciók elemzése során mutatta ki, J. P. Thilmann például közvetlen párhuzamot is vont Schönberg és az egzisztencialista filozófia között, idézve a legismertebb Schönberg-kutató, Adorno megállapítását: „Die Angst des Einsamen wird zum Kanon einer neuen ästhetischen Formsprache.”⁹ Jóllehet Schönbergnek ilyen szel-lemű művei jobbára már a húszas években keletkeztek, az életélmény még a századelő éveiben fogant, tehát annak a kornak a művészi vetülete, melynek művészetét joggal nevezhetjük az elidegenedés, a szorongás-élmény művészi megfogalmazása második fázisának. Természetesen e fázis nem szorítható szigorú időbeli határok közé, határai előre és hátra nyitottak, hiszen még Sartre *Csömörét* és Camus *Közönyét*, sőt Nathalie Sarraute életművét joggal minősítik a Kafka és Musil nevével fémjelzett irodalom záróakkordjának,¹⁰ ugyanakkor Picasso kék és rózsaszín korszaka, a korai Rilke még számos szálon át kötődött a megelőző korhoz, a szimbolizmushoz. A schönbergi attitűd, nemcsak magának a mesternek, hanem követőinek a művészetében is, egészen a negyvenes évekre él, és a kortárs festők közül is számosra hivatkozhatnánk Kooningtól Appelig, akik művészetének lényege az egzisztencialista jellegű szorongás kivetítése.

Az elidegenedettségre, az eldologiasodás nyomasztó élménye újabb fázi-sának a művészi vetülete a negyvenes évektől rajzolódik, és ismét megfigyel-hetők az analógiák. Lucien Goldmann e szempontból két szakaszt különböz-tet meg, amely egybevág a nyugati tőkés társadalom két legutóbbi szakaszával, a kb. 1945-ig tartó imperialistával és a jelenlegi szervezett kapitalizmus korá-val. Úgy véli, hogy „az elsöben fokozatosan eltűnik az egyén, mint lényegi realitás, és mind nagyobb a tárgyak függetlensége, a másodikban a tárgyaknak ez a világa — amelyben az emberi minden lényegi realitását elvesztette, úgy is, mint egyén és úgy is, mint közösség — sajátosan strukturált autonóm világgá szerveződik, s az emberi már csak ennek közvetítésével nyilatkozhatik meg nagy ritkán, nehézkesen.”¹¹ E második szakasz reprezentáns írója, Robbe-Grillet, akinél „megjelenik a tárgyak autonóm világa a maga struktúrájával és saját törvényeivel, s mint az emberi realitás korlátozott megnyilatkozásá-nak egyetlen, még lehetséges szférája.”¹²

A képzőművészetben ugyan nincs közvetlen párhuzama az „új regény” mozgalmának, mégis több rokon jelenség található. Robbe-Grillet ars poética jellegű cikkében állapította meg: „a világ sem nem jelentésteli, sem nem ab-

⁸ KÓKAI—FÁBIÁN: I. m. 40.

⁹ Idézi KÓKAI—FÁBIÁN: i. m. 57. Jellemző, hogy Schönberg művésze csakúgy az Osztrák—Magyar Monarchia kríziséveiben született meg, mint Musil és Kafka írásai, tehát abban a társadalmi szituációban, amelyben az elidegenedés élménye talán a leg-fojtóbb volt. A Schönberg-követő Krének ezt világosan meg is fogalmazta: „Az új zene gyakorlatilag az utolsó vívmány, amellyel Ausztria, összeomlása előtt a világ kulturális fejlődéséhez hozzájárult, s a küszöbönálló katasztrófát ebben a zenében világosan meg-jósolták.” (ERNST KRÉNEK: Schönberg und die Atonalität. Idézi KÓKAI—FÁBIÁN: I. m. 99.) Ne feledjük, hogy a freudizmus és Kokoschka pikűrja is Bécsben bontakozott ki.

¹⁰ LUCIEN GOLDMANN: Felszólalás a brüsszeli egyetemi szabad fórumon. A francia „új regény”. Bp., 1967. II. köt. 255.

¹¹ Uo. 255.

¹² Uo.

szurd. Egyszerűen *van*. Sannyi bizonyos, hogy ez a legfigyelemreméltóbb benne. Ez az evidencia hirtelen olyan erővel tör ránk, hogy mit sem tehetünk ellene.”¹³ Marcel Duchamp *ready made*jeitől kezdve Alfredo Burri palánk és zsák-kompozíciói, a Jean Fautrier objektjein át a pop art mozgalmáig századunk számos képzőművészeti próbálkozását idézhetjük, mikor is a tárgy minden emberre vonatkoztatott jelentésétől megfosztottan a maga póre dologiságában szerepel. És ahogy Robbe-Grillet szerint a klasszikus regényben a tárgyak csak az egyénekhez fűződő kapcsolataik révén léteznek, míg az „új regény”-ben pusztán vanságukban, úgy Van Gogh parasztcipője, szalmafonatú széke és a „neue Sachlichkeit” vagy a „mágikus realizmus” tárgyi világa, Cézanne almái és a pop art pseudo-gyümölcssei között hasonló minőségű az eltérés.

*

A közös társadalmi szituációból, életérzésből fakadó analógiák konstatálása mellett azonban az összehasonlító vizsgálatnak még számos más jelenségre is ki kell terjednie. A régi művészi stílusokban is megfigyelhető volt, hogy bizonyos művészeti ágak, műfajok érzékenyebben reagáltak a társadalomban végigment változásokra, és problémafelvetésük más művészeti ágak fejlődését is befolyásolta. Gyakran hivatkoztak például a quattrocento építészete és festészete közti analógiákra, a quattrocento festők realizmusa mellett egyik legfőbb érv az volt, hogy a biblikus témákat reneszánsz architektónikus milióba helyezték. Pierre Francastel mutatott rá, hogy e nézet csupán a kronológia figyelmen kívül hagyásával alakulhatott ki, ugyanis a festők képein hamarabb jelent meg a reneszánsz architektúra, mint a valóságban.¹⁴ A reneszánsz új térszemléletét a matematikusok mellett először a festők fogalmazták meg, ám ez rövid idő alatt valóban környezetalakító tényezővé is vált. Hasonló jelenséget a XX. század művészetében is megfigyelhetünk, elsősorban a kubizmus és a non-figuratív festészet jelentkezésekor. Jóllehet a kubizmus sajátos képzőművészeti jelenség, kibontakozása megérthető a festészet belső fejlődéséből is, logikus folytatása lévén a cézanne-i elveknek, mint ahogy a non-figuratív irányoknak is megtaláljuk közvetlen előképeit a posztimpresszionizmusban. Jelentőségük azonban túlnő a képzőművészet területén. Apollinaire szerint „A kubizmust az különbözteti meg a régi festészettől, hogy nem *utánzó*, hanem *koncipiáló* művészet, mely arra törekszik, hogy teremtő művészetté emelkedjék.”¹⁵ A kubizmus tette meg a „vizuális észleléstől a festői jelképhez, a természeti látványtól a képi áttételhez vezető utat”, s neki köszönhető, hogy a művész visszakerül a feltaláló, az új világot teremtő Demiurgosz ősi funkciójába — írta Picasso kubista korszakáról Gaston Diehl.¹⁶ A kubizmus és ebben a vonatkozásban a kubizmus elveit tovább vivő non-figuratív piktúra tevékenységében változott meg tehát a természetművészet közötti korreláció évszázadokon át érvényes viszonyrendszere, szűnt meg a műnek imitatív, rajta kívüli minőségre utaló jellege, és tételeződött a mű először önelvű struktúráként. Természetesen nem csupán a festészetben ment végbe e folyamat, hiszen Mallarmé óta a lecke az irodalom-

¹³ ALAIN ROBBE-GRILLET: A holnap regényének egyik útja. A francia „új regény” Bp., 1967. II. köt. 63.

¹⁴ PIERRE FRANCASTEL: I. m.

¹⁵ G. APOLLINAIRE: A kubista festők. I. m. 533.

¹⁶ GASTON DIEHL: Picasso. Bp., 1967. 26.

ban is fel volt adva, és mint látni fogjuk, a festészet sem tudta volna megtenni e lépést a zeneművészet példája nélkül, mégis a századelőn a festészet volt a legradikálisabb, és az ő esztétikai elvei gyűrűztek tovább a többi művészetben is, az irodalomban nem kismértékig éppen Apollinaire költészetén keresztül.

De nem csupán esztétikai tanulságok hatottak, hanem a festészetben fogalmazódott meg a XX. század új térszemlélete is. A modern fizika és a festészet úgyszólván szinkronban alakította ki a klasszikus tér-idő viszonylatától eltérő, újszerű térkonceptióját. Ahogy a reneszánszban a matematikában és a festészetben egyidejűleg új térértelmezés csakhamar környezetalakító erővé vált az új térrendszert magáévá tevő építészet révén, ugyanígy a modern építészet is realizálta a kubizmus és a non-figuratív művészet — jelesen a konstruktivizmus — új térszemléletét. Jóllehet a szakemberek véleménye megoszlik annak megítélésében, hogy mennyiben lehet a kubizmust és általában az avantgarde képzőművészetet a modern építészet bábájának tekinteni,¹⁷ az összefüggést senki sem tagadja, hiszen míg a kubizmus esetében inkább csak eszmei kontaktusról és hatásról beszélhetünk, a konstruktivizmusban már tényleges az együttműködés: a De Stijl nincs Mondrian és a Bauhaus se a konstruktivisták nélkül. A színpadművészetnél ugyancsak nyilvánvaló a hatás, elég csak Otto Schlemmer szerepére vagy a non-figuratív plasztikának a mai balett és színpadi díszletkompozíciókra gyakorolt hatására utalni.

Természetesen a modern képzőművészet és építészet esetében sem csupán egyoldalú a közeledés. Mert míg az említett példákban a festészet inspirálta az építészetet, ugyanakkor Apollinaire joggal írhatta a kubista szobrászatról: „A szobrászat, ahogy elrugaszkodik a természettől, építőművészetté lesz . . . Ha egy szobor alkotó elemei már nem találják igazolásukat a természetben, ez a művészet építőművészetté lesz.”¹⁸ Ám, hogy ismét megnézzük az érem másik oldalát is: a modern építészet legújabb szakaszában — amelynek indulását joggal számíthatjuk Le Corbusier zseniális ronchampi kápolnájától — maga vállal plasztikai funkciót, és legalább annyira plasztikai, mint tektonikus művészet.

A kubizmus és a konstruktivizmus az építészet mellett leginkább a filmművészetre hatott, hiszen annak ellenére, hogy a festészet és a film percipiálásának időbelisége ugyancsak eltérő, mégis rokonítja őket a vizuális nyelv. Különösen a korai szovjet filmművészet használta gyümölcsözően az avantgarde képzőművészet formaelemeit, Eizenstein elméleti fejtegetéseiben számos példát említ is erre. Jóllehet az eizensteini filmnyelv kialakulásában nagy szerepet játszott a színház, a cirkusz és az orfeum hatása, első főművét, a *Sztrájkot* módszerében és szellemében T. S. Eliot *Pusztország* című költeményével is összevetik,¹⁹ mégis képszerűsítési elveit, kontrapunktikus megoldásait vizuális dinamikáját elsősorban az avantgarde képzőművészetből merítet

¹⁷ S. GIEDION: *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Mass. 1956., B. ZEVI: *Storia dell'architettura moderna*. Torino, 1955. és a velük polemizáló P. FRANCASTEL *Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècle*. Paris, 1956.

¹⁸ G. APOLLINAIRE: *Duchamp-Villon*. I. m. 565–566.

¹⁹ „Eizenstein módszere szoros rokonságban van azzal a költeménnyel, amelynek majdnem pontos kortársa — Thomas Stearns Eliot »Pusztország« című költeményével. Hasonlít hozzá abban, hogy jelképek ritmikus ismétlésével operál, melyek mindegyike egyszerre pontosan konkrét, de mégis szimbolikus, amelyek egymás mellé helyezése megdöbbent és meglep.” (DAVID SYLVESTER: *New Statesman*, 1958. okt. 11. idézve filmkultúra, 67/5. 120.)

te.²⁰ A másik oldalról pedig Vajda Lajos művészete mutatja, hogy az eizensteini megoldások hogyan hatottak vissza a képzőművészetre. A szürrealista filmművészet és képzőművészet gyümölcsöző együttműködése ugyancsak közismert, és nem csak abban a tényben merül ki, hogy Bunuel és Dali valójában együtt is dolgoztak.

*

Az analógiák sora található a modern művészeteknek a tradícióhoz való viszonyában is. Közismert tény, hogy a századelő avantgarde törekvéseinek egyik közös vonása a túlélte, megcsontosodott konvenciók elleni lázadás, a régi esztétikai normák szétzúzása. Az ebből fakadó konzekvenciákat legelőször Rimbaud vonta le, nemcsak költői gyakorlatában, hanem ars poética jellegű megfogalmazásaiban is. A *Deliriumok* II. részében, *A szó alkímia*ájában írja: „Íme, egyik rögeszmém története.

Már régóta azzal hivalkodtam, hogy hatalmamba kerítettem minden elképzelhető tájat s nevetségesnek találtam a modern festészet és költészet hírségeit.

Szerettem az együgyű festményeket, szemöldökfa-díszeket, díszleteket, bohócvásznakat, cégéreket, népies metszeteket; a divatjamúlt irodalmat, egyházi latint, fogyatékos helyesírású erotikus könyveket, őseink regényeit, tündérmeséket, gyermekkönyvecskéket, ódon operákat, bárgyú refréneket, naív ritmusokat.” (Rónay György ford.) Néhány évtized, és nemzedékek vallhatják ars poetikájuknak e néhány sort. Különös játéka a sorsnak: Rimbaud halálának az évében indult el Gauguin, hogy „hatalmába kerítsen minden elképzelhető tájat.” Vissza az ősi, szűzi forrásokhoz! — e jelszó már a romantika óta kísért, és Gauguin mellett Csontváry keletre vágása ugyancsak mutatja, hogy az első nagy lépést ismét a posztimpreszionizmus nemzedéke tette meg. De ami ekkor még néhány zseniálisan érzékeny művész magánügye vagy a romantika elvágyódásának és egzotikum-keresésének az utózengeje volt, a századelőn már iskolák tudatos programjává vált.

Az irodalomban némiképp más volt a helyzet. Herdertől kezdve a népköltészet és a mítosz kutatás állandóan napirenden van, bár a XX. században itt is új elemként kapcsolódott be az ősköltészet és a természeti népek varázsénekeinek, munkadalainak a tanulmányozása. Az expresszionista költőknél nyilvánvaló a hatás. A képzőművészet és a zene azonban csaknem szinkronban haladt. A romantikus zeneszerzők is felfigyeltek már a népdalra, az igazi forradalom azonban mégis a századelő nagy zeneszerzői nevéhez fűződik. Bartók *20 magyar népdal* című kompozíciója 1903-os keletű, a *Két román tánc* 1909–10-ből való, Sztravinszkij *Tűzmadara* 1910-ből, míg az *Allegro barbaro* és a *Petruska* 1911-ből. *A tavasz megszentelése* 1913-ból. 1916-tól kezdve — némiképp a négerplasztika egy évtizeddel korábbi hatásához hasonlóan — már a dzsessz is inspirálja a zeneszerzőket, különösen az úgynevezett újklasszicista igazodású mestereket.

A képzőművészetben néhány évvel korábban jelentkezik a primitívhez való vonzódás, hiszen itt már Gauguin előkészítette az utat, és egyébként is az avantgarde szellemű képzőművészet néhány évvel megelőzte a zenét.

²⁰ L. NÉMETH LAJOS: Eizenstein: „Sztrájk.” Filmkultúra, 67/5. 109–117. és SZABOLCSI MIKLÓS: A nemzetközi avantgard. Kritika, 1967. 12. sz. 12–13.

Debussy ugyanis nemcsak a művészetével esztétikailag párhuzamos Monetnak a kortársa, hanem Picassóé és a fauves-é is, a *Tenger születése*-éve nemcsak Monet *Themse-sorozatának* a záróéve, hanem Matisse *Zöldsugaras nő* című portréjának dátuma is. A képzőművészetben már 1904-től érződik a néger plasztika hatása, csakhamar felfedezik a XX. század naivjait, a prekolumbián és az őskori plasztikát (Moore, Giacometti), és eljutnak a népművészet mélyebb rétegéig (Brancusi).

Az építészetben természetesen a műfaji jellegből fakadóan ismét más-ként jelentkezett a hagyománykeresés. A romantika az építészetben is kitágította már az antik-reneszánsz tradíciót, bár a neoromán és a neogótika vég-eredményben az eklektika szákutcájába torkollt. A modern építészetet előkészítő szecesszió is inkább csak külsődlegesen, ornamentikaként használta fel a népművészet tanulságait és az eklektika szellemében kezelte a távolkeleti és a mór építészet elemeit. A vérbeli modern építészet azonban már mélyebb kapcsolatba került az ősbibb, a népi és a nem európai építészet néhány megnyilvánulásával. Nemcsak a modern japán építészet tanult például a modern európai-tól, hanem az is az ősi japán faépítészettől. Szimbolikus a dátum: Frank Lloyd Wright, a modern építészet egyik legnagyobb mestere 1916–22 között Japánban dolgozott.

Természetesen egyik művészeti ágban sem kordivatról volt szó csupán, hanem támaszkeresésről, olyan formalehetőségek kutatásáról, amelyek érintetlenek voltak a válságba került görög-reneszánsz tradíció nyelvi, vizuális és zenei konvencióitól. Picassót néger-periódusa a kubizmushoz segítette, és nemcsak, mert a néger plasztikában is nagy szerepet játszott a geometriai sommázás, hanem a néger művészet segítette elszakadni a természet utánzásától, a klasszikus térkonstrukció szabályaitól, megértette vele, hogy léteznek az imitatív ábrázolástól eltérő képépítő lehetőségek is, például a ritmusképleten alapuló plasztikai kompozíció stb. Bizonyos mértékig hasonló szerepet játszott a primitív művészet felfedezése a zenében is. Jellemző, hogy Sztravinszkij és Bartók folklorisztikus korszakában mily fontos helyet foglal el az ostinatio ritmika alkalmazása. Az *Allegro barbaróval* egyazon időben saját útjára találó Nemes Lampérth barbár ütemű, sötét-világos kontrasztra és a tömegek ritmikájára épülő stílusa ugyancsak példázza a zene és a képzőművészet szinkronban futó útkeresését.

A primitív és ősi művészetnek az úgyszólván minden művészeti ágban végiggyűrűző hatása egyúttal azt is jelezte, hogy lazult az európai művészet Európa-centrikussága, másrészt a közvetlen tradícióra támaszkodó, egyenes irányú fejlődést a különféle történelmi korok és kultúrák szimultán együttélése és ebből fakadóan a „Wahltradition” elve váltotta fel. Nemcsak a képzőművészetben jött létre a Malraux által emlegetett „képzeletbeli múzeum” — amely az összes eddigi művészi fenoménnek a jelenben realizálandó szimultán együttélését tételezi —, hanem a többi művészetben is. A kultúra történetében páratlan jelenség ez, hiszen kölesönös hatások, idegen kultúrák eredményeinek az asszimilálására eddig is volt példa, de a „Wahltradition” jelensége mégis sajátosan modern.

Az ősi, a primitív művészet mellett a modern művészet másik nagy forrása a *commedia dell'arte* és a cirkusz, mint ahogy erre már Rimbaud idézett sorai is utaltak. A csepürágók, az akrobaták, a népi bohózatok korábban is inspirálói voltak a grand art-nak, a XX. század elején azonban hirtelen megszorodnak a példák, és a modern művészetnek az egyik legegységesebb témaköre

bontakozott ki a cirkuszok, farceok világából. Természetesen az okok keresése külön tanulmányt igényelne, a jelen összefüggésben elegendő azonban csupán az analógiák idézése. A *Pulcinella*, majd az *Egy katona története*, Schönberg *Pierot lunaire*-je éppúgy példázza e témakör elterjedését, mint Picasso harlequin-sorozata vagy Rouault cirkuszképei. E témakörben összefüggések láncolata bontakozott ki. Az impresszionistáknál a cirkusz még csak festőileg volt érdekes téma, Seurat is elsősorban csupán a kompozíciós lehetőségeket kereste, Toulouse-Lautrecnél pedig a varieté témával együtt az élet verista látására adott ürügyet. Cézanne *Hushagyó keddje* azonban már szellemében más: Pierot és Harlequin itt úgyszólván már a szimbólumok világából lépnek elő, a mítosz atmoszférája övezi őket. Picassónál és Rouaultnál az elbukó és mindig újrakezdő ember, a tiszta emberség példái, a maguk zárt világában még a harmóniát és teljességet reprezentálják, vagy legalábbis az iránta való nosztalgiát.²¹ C. G. Jung nemsokára mítoszt is kerít Picasso Harlequinja köré, szemében már ősi ktonikus isten modern inkarnációja.²² Picasso rózsaszín-korszaka cirkuszképeitől egyenes út vezet Jean Louis Barrault pantomim-filmjéhez, Rouault-tól pedig a *La Strada* cirkuszosaihoz. A téma az irodalomból is jól ismert, összefonódik az ugyancsak elterjedt vagabond-tematikával, és többnyire szimbolikus töltésű vagy a mítosz utáni nosztalgia élteti.

A filmnek még közvetlenebb a kapcsolata a cirkusszal. Őskorának műfaja a burleszk, és módszere a trükk egyeneságú leszármazottja a cirkuszok és varieték világának, sőt még Eizenstein attrakciós montázsa is összefügg a cirkuszi attrakcióval, hiszen Eizenstein még színházi rendezőként is megpróbálkozott az „emocionális felfokozottság” direkt, szószerinti megvalósításával, amely pedig lényegében a cirkuszi attrakció módszere.²³ A *Sztrájk* híres csavargó-feltámadás jelenete ugyancsak a cirkusz szellemét idézte, és ez egyszerre arra is utal, hogy a szürrealizmus abszurd ötleteinek is a cirkusz ez egyik forrása.

*

Izgalmas, ellentétes tendencia húzódik végig a modern művészet fejlődésén, úgyszólván egyszerre figyelhető meg a művészeti ágak egymást vonzása és taszítása. Közhellyé vált már a megállapítás: a modern művészetnek — legalábbis a megszületésekor — az egyik alapvonása a tisztaságra való törekvés. Az autonóm építéset, a tiszta vagy abszolút festéset és plasztika, az abszolút költéset és zene az ars poétikák és a művészi gyakorlat minduntalan visszatérő követelménye. Hans Sedlmayr a modern művészet strukturális kérdéseit elemző tanulmányaiban ugyancsak sokoldalúan elemezte e vonást. Úgy vélte, hogy a „tisztává”, „abszolúttá” vált művészetek között legfeljebb szellemi rokonság létezhetik, lévén mindegyik a purista szellem terméke, de „nincsenek közöttük közvetítő átmenetek, vagy legalábbis nem szabad lennie. Adolf Loos építészeti alkotása valami egészen más, mint Kandinszkij tiszta festészeti képe, Brancusi tiszta plasztikája, Klee tiszta rajza. Mindegyikük »önmagában tiszta«

²¹ „Le cirque de Rouault est un monde tragique, tragique comme le monde dont il est le symbole, et dont il devient, sous les doigts de Rouault, le mythe.” BERNARD DORIVAL: Rouault. Témoins du XX^e siècle. Paris, 1956. 17.

²² C. G. JUNG: Picasso. Wirklichkeit der Seele. Anwendungen und Fortschritte der neueren Psychologie. Zürich—Leipzig, MCMXXIX. 175.

²³ GY. M. EIZENSTEIN: Forma és tartalom. Bp., 1964. I. köt. 236—237.

... Mivel az »abszolúttá« vált építészet nem rendező hatalom többé a többi művészet számára, nem is jelöl ki helyet a festészetnek és a szobrászatnak.”²⁴ Ugyanakkor Sedlmayr utal arra is, hogy az abszolút művészetek példának a tiszta zenét választják, és össze is veti a schönbergi dodekafóniát az absztrakt festészettel, hangsúlyozván azonban, hogy a szellemi rokonság mellett mélyreható különbség is van közöttük.²⁵

A probléma kétségkívül izgalmas. Míg a romantika elméletírói a lírában vélték felfedezni a középponti művészetet, csakhamar nyilvánvalóvá vált, hogy a romantika elvét a zene még adekvátábban tudja kifejezni. Schopenhauer már felismerte ezt, és a zenét a tiszta akarat manifesztációjaként esztétikai vizsgálatainak a középpontjába is helyezte. Tőle Wagneren keresztül egyenes út vezetett a francia szimbolistákhoz. Wagner ugyancsak a zenét tartotta a modern kor adekvát műfajának, és úgy vélte, hogy a költészetnek két útja van, az egyik a filozófia felé mutat, míg „a másik út a zenével való benső összeolvadás”.²⁶ A szimbolisták valóban meg is tették ezt az utat. A romantikában felvetődött már a „különféle érzetek szintézisének” a követelménye,²⁷ amely Rimbaud-nál és a szimbolizmusban a szünesztézis elvében realizálódott. A vizuális és auditív művészetek tökéletes egységére gondoltak, ekkor a zene mellett egyenlő vokssal szerepelt a festészet is, hiszen már Schlegel is megpróbálkozott a magánhangzók és a színek közötti összefüggés táblázatának a felállításával, Rimbaud ilyen szellemű próbálkozása pedig ugyancsak közismert. A szimbolisták még a színpadművészetet is bevonták a tökéletes harmónia megteremtésének a kísérletébe. Paul Fort, az ismert szimbolista költő, a Théâtre d'Art alapítója bemutatta például az *Énekek Énekét* „nyolc misztikus emblémában és három parafrázisban” zenei és illatkísérettel. Rimbaud *Voyelles*-éből, René Ghil hangszerelés-elméletéből és Chardin Hardancourt *Livre d'orchestration des Parfumes*-éből nyert inspirációja alapján arra törekedett, hogy a zenei hang, a vers, a skandalálás, a díszlet és az illat szintéziséből teremtsen harmonikus egységet.²⁸ Maga Kandinszkij is megpróbálkozott valami hasonlóval, mikoris a Bleuer Reiter 1912-es évfolyamában közzétette *Der gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition* című kísérletét. A szimbolizmusban tehát az összes érzék együttesére appelláltak, a gyakorlatban azonban mindinkább a zenei elem dominált. Az abszolút költészet a szavak zenei hangzására, a belső ritmusra — tehát sajátos zenei minőségekre — törekedett, és a képzőművészetben is hasonló volt a helyzet.²⁹ Már Baudelaire megállapította, hogy a kolorista tevékenysége lényegében a matematikuséhoz és a zeneművészéhez hasonlítható, és Seurat a divizionizmus kidolgozásakor a kromatikus színskála elvében és az aranymetszés arányrendszerének a felhasználásában valami olyan objektív mérték megtalálására törekedett, mint majd két évtized múlva az ugyancsak az impresszionizmus hangulati elvén és szolipszizmusán túlemelkedni akaró dodekafónia, illetve a szeriális zene. Az abszolút festészet legtudatosabb kép-

²⁴ H. SEDLMAYR: A modern művészet bálványai. Bp., 1960. 59.

²⁵ I. m. 60 – 63.

²⁶ WAGNER RICHARD: Művészet és forradalom. Bp., é. n. 112.

²⁷ MAX DEUTSCHBEIN: Das Wesen des Romantischen. 1921. 118.

²⁸ LEON MOUSSINAC: La décoration théâtrale. Paris, 1922.

²⁹ APOLLINAIRE jellemző módon együtt szemlélte az absztrakt festészetet és a zenét, amely szerinte tiszta irodalom. „Merőben új művészet felé haladunk, s ez a művészet azt fogja jelenteni a festészet szempontjából, mint a zene az irodaloméból. Tiszta festészet lesz — mint ahogy a zene tiszta irodalom.” (I. m. 527.)

viselője, Kandinszkij az *Über das Geistige in der Kunst* című programadó könyvében ugyancsak gyakran hasonlítja össze az új festészet útkeresését a zenével, idézi többek közt Henri Rovelnek a *Tendances Nouvelles* 35. számában megjelent cikke konklúzióját: „Les lois d’harmonie de la peinture et de la musique sont les mêmes” (p. 721), és a művészetben szerinte oly fontos „belső szükségszerűség elvének” a realizálását Szkrjabin kompozícióiban és Schönberg kvartettjeiben is nyomon követi.³⁰ Ismeretes, hogy már Cézanne is a régi művészetre érvényes modellálás szakkifejezése helyett a moduláció zenei kifejezését vonatkoztatja saját műveire, és a divizionistáktól kezdve Kandinszkij lírai absztrakcióján át egészen E. W. Nay-ig vissza-visszatér a „kromatikus relációk” keresése.³¹ Amit már Schopenhauer kijelentett a zenéről: „A zene . . . hasonló a geometriai idomokhoz és számokhoz, amelyek a tapasztalat minden lehetséges tárgyának általános formái, ezért a priori valamennyiükre alkalmazható” — vonatkozatható az abszolút festészet útkeresésére is. Kandinszkij elméleti fejtegetése egyik összegezéséként állapította meg: „Als letzter abstrakter Ausdruck bleibt in jeder Kunst die Zahl”³² és a legújabb elméleti reflexiók között is ez olvasható: „Wir haben heute von der *arytmatischen Bildform* zu sprechen, deren Grundlage die *Fläche*, die *Zahl* und der *Rhythmus* sind. . . ”³³ Természetesen az már más lapra tartozik, hogy az „abszolút festészet” mennyiben tudta gyümölcsözően értékesíteni e zenei orientációt, az azonban tény, hogy a tisztaságra való törekvés összefonódott a legtisztábbnak minősített zene kelléktárából való kölcsönzéssel. E viszony analízise azonban már túl is megy az analógiák és párhuzamok tényének a konstatálásánál, bizonyos mértékig az egész modern művészet lényegi problémáira, az absztrakcióban megnyilvánuló matematikai purizmus és a tiszta szubjektivitás izgalmas összefonódására utal. Mindez ugyanakkor azt is jelzi, hogy a modern művészetben sem csupán szellemi rokonság létezik, hanem Sedlmayr megállapításától eltérően, igenis vannak az önelvűvé vált művészeti ágak között is közvetítő átmenetek.

³⁰ KANDINSKY: *Über das Geistige in der Kunst*. V. kiad. Bern-Bümpliz, 1956. 126.

³¹ JÜRGEN CLAUS: *Theorien zeitgenössischer Malerei*. Hamburg, 1965. 52–53.

³² KANDINSKY: I. m. 130.

³³ J. CLAUS: I. m. 52.

Színház és irodalom

A Magyar Pen Club, a Magyar Írók Szövetsége és a Magyar Színház-művészeti Szövetség 1967. április 11-én *Színház és irodalom* címmel rendezett vitát, amelynek középpontjában a *drámai mű* és a *színpadi megvalósítás* közötti összefüggések álltak. E vita csupán része azoknak a szakmai véleménycseréknek, amelyek — nálunk s külföldön egyaránt — már hosszabb ideje foglalkoztatják a színpadi művészet művelőit, s amelyek elsősorban az *író* és a *rendező* viszonyát igyekeznek tisztázni korunk színházművészetében. A vita a felvetett problémák elvi tisztázását kísérelte meg, színházi életünk gyakorlati tapasztalatainak tükrében.

Az alábbiakban a bevezető referátumok, valamint néhány hozzászólás részleteit közöljük, s a vita tanulságait foglaljuk össze.

Bevezető előadásában NAGY PÉTER ezeket mondotta: „Színház és irodalom» — már ebben a címben is valami értelmetlenség, tautológia érezhető; ez az érzés csak fokozódik, ha a kérdést úgy tesszük fel, ahogyan az napról napra felvetődik, kimondva, vagy kimondatlanul: »színház *vagy* irodalom»?

A kérdés abszurd, mert amióta van — s merjük remélni, amíg csak lesz — színház, elválaszthatatlan volt, illetőleg marad az irodalomtól. E helytelen kérdésfeltevésnek gyökere a modern élet által természetesen kiváltott és egyre fokozódó specializálódásban kereshető. A művészetek is mind világosabban szétválnak, elkülönülnek egymástól, még azonos művészeti ágon belül is egyre fokozódó specializálódás figyelhető meg művelői között; s ugyanez a szétválás, specializálódás jellemzi a színház összetett és sokféle, mind változatosabb szakértelmet kívánó üzemének különböző ágazatait. S e növekvő specializálódással együtt jár a színházban a közönség növekvő — és egyre több hozzáértéssel jelentkező — látványosság-igénye. Ez magyarázza meg a rendező egyre növekvő szerepét a színház, a színelőadás szervezetében.

A rendező önálló művészeti tevékenységének hajnalát talán a naturalizmus hozta meg — az a korszak, amelyben már értelmezni kellett a színész számára is a szerepét és összefüggését az egész játékkal, amelyben a szavak és gesztusok valójára nem automatikusan adott a szövegben; amikor a csend a játék struktív elemévé lépett elő, s ezt a csendet ki kellett párnázni, be kellett bútorozni — tettel, játékkal, mimikával.

Talán nem tévedünk, ha e pillanatot jelöljük meg, amikortól kezdve a rendező a színmű létrehozásában társ-alkotóvá lép elő, kissé még a szerző mögött, de már majdnem mellette. Sőt nemegyszer elfoglalja a szerző helyét: hiszen a fejlődésnek ez a pillanata a kapitalizmus kifejlődésének, sőt, túlérésének korszaka Nyugat-Európában, az az idő, amelyben a rendező által felépített és létrehozott látványosság — a revü, a varieté-műsor — kialakul és hirtelen kivirágzik.

A szórakoztató üzemmé, a kapitalista vállalkozássá alakuló színház szüli meg azt a különös, hibrid műfajt — ha ugyan egyáltalán műfajnak lehet nevezni —, amit »színpadművészetnek« neveznek, vagy legalábbis neveztek, s amiben a szöveg, az írói munka mintegy ürügye, alátéte a színpadi hatás-keltésnek, amelynek igazi mestere, letéteményese a rendező.

Erről az akkor születőfélben levő, s máris nagy sikerre vergődő irányzatról mondotta a fiatal Lukács György ezelőtt közel hatvan esztendővel, az irányzat első magyar sikerdarabja, a *Tájfún* bemutatása után: »Egy különös elmélet lépett fel vele egyidőben, talán kapcsolatban is vele: a színpadművészet elmélete. Elméleti lényege: hogy a színpadi hatás, mint esztétikailag jogosult hatás, teljesen független a drámától, az papirosszerű — könyvbe való. A gyakorlati: Sardou rehabilitálása . . . És ezt a fejlődést magára a drámára csak veszedelmesnek lehet látnunk: félő, hogy a színpadművészet éppen úgy maga alá fogja temetni költőinknek azt a részét, akik igazán drámaírók lehetnének, mint ahogy egy ideig a közönyösség tartotta távol őket attól.«

Ennek az irányzatnak volt a kiteljesedése, mintegy megkoronázása Reinhardt színháza. Nem mintha Reinhardt nem vitt volna sokszor és jól színre igazi irodalmat, sőt remekműveket is; de színházában mindig ő volt az elsőrendű alkotó, s neki alárendelt személy a szerző, legyen bár élő vagy holt; az írott szó csak a rendezői vízió megvalósításához segédeszközül szolgáló alapanyag volt, mely ha nem állott kellő szinten rendelkezésre, akkor éppen színvonal alattival is beérte — hiszen az ő művészi munkájának kellett csak alapot, anyagot szolgáltatnia, a megvalósításban mintegy mellékessé válhatott.

Ez a színpadi gyakorlat, ez a reinhardti bűvészkedés volt az, ami annyira kihozta a béketűrésből az egyébként színházi igényekkel szemben sokszor birkatürelmű Móricz Zsigmondot, hogy egy cikkében így kiált — szinte sikolt — fel: »Giccs. Ennél nagyobb giccset még nem láttam színpadon. Nincs benne poézis. Nincs a történetben koncepció. Nincs az egészben felemelő nagy gondolat. Nincs itt semmi egyéb, csak hangok, harangok, muzsika; csak fény, fénykör, reflektor; csak zaj, mozgás, mozgalom. Nincs más, csak ügyesség, ügyeskedés, bravúr . . . Commedia dell'arte. Az ősi commedia dell'artéban minden a színészre volt bízva: Reinhardtnál a színészre sincs már semmi bízva: Reinhardtnál minden a rendező. Reinhardt megmutatta azt, hogy a színpadon felesleges a költő. Akadály, mert a költőt szolgálni kell, áhítattal és bizalommal: ő uralkodni akar, neki olyan költő kell, akit ő kiszabhat, elforgathat, megrövidíthet, kitoldhat.«

Önmagában hasznos, szükséges, sőt nélkülözhetetlen lépés volt a rendező előlépése a színpadi produkció egyik névtelen segítőjéből az előadás egyik legfontosabb szereplőjévé — a veszély nem is ebben van, hanem abban, amikor a rendező a produkció egyetlen fontos szereplőjévé lép elő, s háttérbe szorítja, az előadás egyik segédeszközévé degradálja a szöveget, a szerzőt, saját művésze — ha úgy tetszik: mondanivalója — érvényre juttatása érdekében.

Lehet, sőt valószínű, hogy a rendező a filmnél valóban a főszereplő, s mindenki más, még a szerző, a szöveggönyv írója is, neki van alárendelve — bár elgondolkoztató, hogy érvényes-e ez más esetben, mint amikor a rendező maga írja a forgatókönyvet, tehát az író és rendező egy személy; hiszen ez az elmélet ugyanakkor született a filmre, amikor megpróbált érvényre jutni a színpadon is. De a színpadon — ha igazi, feladatát és küldetését teljesítő az a színpad, s ha igazi, feladatát és hivatását teljesítő az a rendező — a rendező interpretátor a szerző nyílt és rejtett szándékainak színpadi megvalósítója.

Az igazi rendező funkcióját az egyik legnagyobb francia rendező, Firmin Gémier — Antoine barátja és harcostársa, a nagy francia rendező-nemzedék: Dullin, Copeau, Jouvet mestere, egyébként maga is kitűnő színész — így határozta meg: »Az igazi rendezőnek az az ambíciója, hogy szép műveket áhítatos hűséggel interpretáljon, hogy kibontsa belőlük a fül, a szem és elsősorban a szellem számára minden belső jelentőségüket . . . Ebben az értelemben a rendezés maga a színház. Az ad értelmet neki, miután cselekedetté változtatja az érzelmeket és gondolatokat. Hozzáteszem, hogy a jó rendező sosem mehet túl a szerző szándékain: nem árulhatja azt el a kosztümökkel, a díszletekkel, a kellékekkel való játszadozás kedvéért. Mindig a költő szolgája maradjon. Egyetlen célja van: a szöveg kifejezése; egyetlen törvénye: a szöveg vallásos tisztelete. Minden ihlete a szövegből, csak a szövegből származhat.«

Színház és irodalom viszonyát meggyőződésem szerint az író és a rendező viszonya határozza meg; az író és rendező viszonyát pedig a rendező és az írott mű viszonya. A rendező akkor ér el maradandó sikert, ha maradandó műveket tud érvényes módon színpadra állítani.

Természetesnek és szükségesnek tartom, hogy az íróknak is, a színháznak — vagy ha úgy tetszik: a rendezőnek — is van művészi elképzelése, programja. S a színházban a színház programja is elsőrendű: ha egy mű, modern vagy klasszikus, nem vág ezzel össze, el kell kerülnie; s ha valami határozottan támogatja, kifejezi ezt a célt, ezt a programot, akkor színpadra kerül, még ha irodalmilag esetleg nem is olyan jelentős vagy figyelemre méltó. Ez természetes — vagy legalábbis természetesnek kellene lennie, mert manapság, azt hiszem, ennek a következetes végigvitelét igen ritkán láthatjuk csak; sokkal gyakoribb az olyan műsor, szerzők és művek olyan egymásutánja — s hozzátehetjük: előadási stílusoknak olyan egyvelege —, amely semmiféle ilyen elvi magatartást, célkitűzést, következetességet felmutatni nem tud.

Itt és így tevődik csak fel joggal és értelemmel az irodalmi mű megváltoztatásának kérdése. Tudjuk jól, hogy minden színház dolgozik előadás előtt a darab szövegén, s ha megvan ez az előbb áhitott művészi elvi egység író és rendező között, akkor ez az együttműködés — minden izgalma és vihara ellenére — csak áldásos lehet, amennyiben mindkét félből, íróból is, rendezőből is többet és nagyobbat hoz ki, mint amire külön-külön bármelyikük is képes lenne.

Az eszménykép itt persze Shakespeare és Molière, akik maguk rendezték saját darabjaikat, vagy saját rendezői ambícióik számára írtak darabokat; de ez, bármennyire eszményi megoldás legyen is, a korábban említett és természetesen növekvő munkamegosztás következtében egyre ritkább, ha ugyan még egyáltalán megvan. Sacha Guitry és Noel Coward többé-kevésbé a briliáns álirodalom és ripacséria érdemes képviselői. Sokkal inkább érdemes emlékezni és követendőként kitűzni az olyan példákat, mint Csehov és Sztanyiszlavskij Művész Színháza, vagy Giraudoux és Jouvet együttműködése. Az utóbbi különösen figyelemre méltó és jellegzetes, hiszen tudjuk, Giraudoux többször is elmondotta, hogy belőle Jouvet szinte szelíd erőszakkal csalogatta elő a drámaíró, mert prózai művei alapján megérezte benne a lehetőséget — pontosan azt a lehetőséget, amelyre neki mint színésznek és rendezőnek szüksége volt. S együttműködésüket a siker nem robbantotta szét, csak még jobban összekovácsolta — mindkettőt valóban jelentős és a másik nélkül valószínűleg el nem érhető magaslatokra emelve.

Joggal mondhatjuk, hogy az utolsó évtizedben a magyar színház alapvető változáson ment keresztül. Új stílusok, új módszerek alakultak ki, új színészi és rendezői tehetségek bontakoztak ki, vagy régen ismertek újultak meg, váltak színesebbé és gazdagabbá — de ez a fejlődés mintegy a magyar drámától függetlenül, nem arra támaszkodva és nem attól lelkesítve jött létre. Pedig — s ez kritikusi és történelmi meggyőződésem egyaránt — az ilyen változás nem lehet tartós és valóban kivirágzó, ha nem jár együtt a magyar dráma hasonló irányú és teljességű virágzásával.

A színháznak saját léte, saját jövője — és saját belső tendenciái kifejlés-tése érdekében kell elsősorban a modern magyar drámát támogatnia — mint ahogy a francia színház is akkor élte fénykorát, amikor egy új és erős drámaíró-nemzedékkel állhatott alkotói kölcsönhatásban, az 1920–30-as években; mint ahogy az angol színháznak az 1950–60-as évekbeli csodálatos kivirágzása is egy új drámaíró-nemzedék szárbaszökkenésével függött össze, s a kettő egy-mást kölcsönösen indokolta és értelmezte.

Ebben a közösségben a közös eszmei-művészi célnak különös szerepe van. Ez látszólag a legegyszerűbb: hiszen ki ne értene ma nálunk egyet azzal, hogy szocialista színházat, szocialista drámát akar teremteni? De ezen belül kellene gondolati és módszerbeli közösséget találni, s eszerint kialakítani írók és színházak kapcsolatát.

A »színház vagy irodalom« kérdése abszurd, mert természetellenes. Mindkettő lényegéhez tartozik a másikra utaltság, a másiktól való függés — a másik eredményein való gazdagodás. Ha ma mégis e kérdés fel-felmerül, ha a két terület lelkes és szenvedélyes képviselői, művelői, kölcsönösen idegenül vagy idegenkedve néznek gyakorta egymásra s egymás törekvéseire, akkor egészségtelen állapot következett be, amelyen mindenképp az azonos művészi céloktól lelkesített írók és rendezők összefogásával kell segíteni. Az igazi színházi virágzásnak ez a záloga — de az igazi drámai reneszánsznak is. Mindkettőre érett az idő, megvannak a feltételek, ezek megragadása, megvalósítása minden bizonnyal lelkesítő feladat, de nagy, történelmi felelősség is.”

A vita másik bevezető előadását KAZIMIR KÁROLY tartotta: „Valóban abszurd a kérdés: *színház vagy irodalom?* — mondotta. — Akárhonnan is vegyük szemügyre színészetünket, nem találni számos gyakorlati példát, amely a kérdés illetően megvitatását indokolttá tenné. Még a sajnálatosan elvetélt magyar avantgarde idején, az 1920–30-as években sem volt így aktuális ez a probléma hazánkban.

Lukács Györgyöt a *Tájfut* bemutatása után — úgy gondolom — nem igazolta az idő. Legalábbis hazánkban nem tapasztaltuk, hogy a színhadművészet maga alá temette volna költőinket; az ellenkezőjére sokkal több példát lehetne felsorolni. De még a reinhardti bűvészkedés Móricz Zsigmond-féle megítélése sem megnyugtató, hiszen ismerem Móricz Zsigmond vagy akár Tolsztoj véleményét például Shakespeare műveiről, és nem hinném, hogy közülünk bárki is igazat adna nekik.

Talán szerencsésebb példa Móricz és Hevesi Sándor együttműködésére hivatkozni, vagy megemlíteni például Ditrói küzdelmét a magyar drámáért. És folytathatnánk a sort Gellért Endre és Illyés Gyula gyümölcsöző, de — sajnos — tragikusan megszakadt barátkozásáig, hogy klasszikus példánál maradjunk.

Dullin meghatározását a rendező munkájáról az élet már számtalanszor korrigálta. A széplelkűségnek racionális korunk nem kedvez. Nem hinném,

hogy Peter Brooknak az lenne az ambíciója, hogy szép műveket áhítatos hűséggel interpretáljon. A dullini értelmezés szerint Zefirellit is kigolyóznának a rendezők közül a *Rómeo és Júlia* rendezéséért, mert nem tekintette »vallásosan« a szöveget. A rendezőnek minden ihlete csak a szövegből származhat? Milyen valóság-felfogás az, amely az ihletből mint előidéző tényezőtől kizárja a kort, amelyben élünk?

A történelmi szükségszerűség teremtette meg a színházi együttesek hivatott vezetőiként a rendezőket. Éspedig bármilyen furcsa is a helyzet: azért alakultak ki ily módon az együttesek a századforduló idején, mert rendezők álltak az élükre, akik tudták azt, hogy azzal az együttesel milyen mondani-valót akarnak képviselni.

Hogyan értjük meg a közönséget, hogyan értjük meg a kort, amelyben élünk, hogyan ért meg bennünket a közönség, és hogyan ért meg bennünket a kor? — ezt tekintem a legfontosabb kérdésnek.”

Bevezető előadása további részében Kazimir a rendező munkáját és szerepét valamely drámai mű színrevitelénél az *élő színház* társadalmi szerepe, s ebből fakadó igényei és feladatai szemszögéből elemezte, elvetve azt a nézetet, hogy a rendező munkája kizárólag az interpretálásban merül ki s a színpadi produkció összefogására és közvetítésére korlátozódik. „Okos rendező nem képzei azt, hogy irodalom nélkül tud színházat létrehozni” — mondotta, majd előadásának befejező részében a színház és az író viszonyát boncolgatta, egyrészt a mai magyar drámairodalom tükrében, másrészt a *dráma* és a *színpadi igény* vonatkozásában, hiszen színpadkész drámai művek csak kivételesen születnek, s rendező és író, vagy dramaturg és író együttműködése mind a színpadi mű, mind a színpadi produkció javára válhat csak, s ez nem jelenthet egyértelmű „rendezői beavatkozást az írók szövegébe”, amely az írott mű meghamisításával, mondanivalójának megmásításával azonosítható, hiszen az elsődleges ez esetben a színpadszerűség vagy a színpadra állíthatóság kritériuma.

A termékeny, számos hozzászólást kiváltó vita — amelyet HUBAY MIKLÓS és MARTON ENDRE vezetett szellemesen — elsősorban az író, illetőleg a színpadi mű, valamint a rendező és a színpadi megvalósítás kérdéseit állította előtérbe. Hubay Miklós több felszólalásban a színpadi produkció szempontja mellett foglalt állást, s a színpadi mű szövegének érinthetlenségét valló álláspontot „írói beszűkülésnek” nevezte, mert „az írók váltig azt hiszik, hogy a leírt szöveg az, ami az övéké a darabban, és könnyen elfeledkeznek arról, hogy egy sokkal nagyobb dolog az övéké, mégpedig: a drámai gondolat, a filozófiai mondanivaló, a társadalmi tendencia, az egyéniségeknek, személyiségeknek a kiformalása, vagy pedig a nagy szituációk, amelyekről megdermed a közönség a nézőtérén. Ha a rendező az írónak azt a szándékát próbálja nagyszerűbbé tenni, amitől az a mű igazán jelentős, tehát, hogy a szituáció még nagyszerűbb legyen, a jellemek még tündökletesebbek legyenek, a társadalmi mondanivaló még jobban differenciált legyen, akkor nem kell bánni azt, hogy ha jelzőket kihúznak a szövegből, ha a tirádákból húznak, amelyek ezek ellen szólnak stb. Én valóban nem a szöveget tartom szentnek, hanem magát a drámai gondolatot — amennyiben ezt szolgálja az író, akkor a szöveghez való ragaszkodást valóban nem érzem olyan lényegesnek” — jelentette ki Hubay.

„Kie a színpad; az íróé vagy a rendezőé?” — tette fel a kérdést hozzászólásában HEGEDÜS GÉZA. „Azé, akinek nagyobb hatalma van a színpad fölött” — válaszolta meg maga, majd ezeket mondotta: „A probléma legnagyobb részét

esztétikai síkon jelentkezik. A színház és az irodalom egymás nélkül nem lehet meg, pontosabban a drámairodalom nem lehet meg színház nélkül. A színháznak az a feladata, hogy drámát mutasson be. A drámának viszont az a célja, hogy a színházban játsszák el. Az egykor kizárólag színházban bemutatható dráma helyzete az utóbbi században megváltozott. A technikai fejlődés folyamán testvér-válfajként a színház mellé lépett a film, a rádió, vagy most a tv, és ez a lehetőségeket is megváltoztatta. Új lehetőséget adott a drámaíróknak is, hogy más-másféle módon írja meg drámáját, azt, amit drámában akar kifejezni. Kétségtelen, hogy a rendező megnövekedett jelentősége múlt századi eredetű, de az is aligha vitatható, hogy a rendezői diktatúra vagy rendezői abszolútum sok mindenben a filmrendezői gyakorlat következménye. Van olyan általános tendencia, hogy a drámák bemutatásában nem azon van a hangsúly, amit az irodalom vél, sejt, érez helyénvalónak, hanem amit a színház vél, sejt, érez annak. De az irodalomellenesség önellentmondássá válik, nemcsak a színháznál, hanem minden olyan művészetnél, amelynek végül mégiscsak irodalmat kell produkálnia. Ha a színház nem irodalmat produkál, akkor mit csinál? Végül is irodalmat kell produkálnia. De mennyiben tartja tiszteletben ezt az irodalmat? Egy kicsit problematikus az, hogy mennyire kell tiszteletben tartania. Tudniillik a színház nem irodalom. Az előadás nem azonos a drámával. De a színház célja és feladata: az irodalmi műből előadást csinálni.”

ILLÉS ENDRE szerint „ebben az abszurd vitában — *színház vagy irodalom* — látszólag könnyű állást foglalni. A színháznak feltétlenül igaza van, amikor a színpadra nem regényt, nem novellát, nem verset kíván, hanem színdarabot, igazi színdarabot, és azt színdarabként kívánja bemutatni a közönségnek. Ez a színház igazsága. De van egy másik igazság is: az író igazsága. Az pedig úgy hangzik: hagyjátok, hogy írja meg a darabját. És ha a színház nem hagyja? Ha a színház mindenáron, erőszakosan is maga akarja megírni a darabot, »segíteni« akar, ha az író helyett akarja megírni, egy átgyúrt darabot, egy általa túlságosan megmásított darabot — akkor a színháznak már nincs igaza.

Divatos szó ma az írói alkotóműhely. Az írói alkotóműhely a színházban egy szép elmélet, de nagyon veszedelmes gyakorlat. Hogy mi benne a veszedelem? Ezt nem egy író szavaival próbálok illusztrálni, de egy nagy színész és nagy rendező szavaival. Jovet-re gondolok, aki a rendezőről írt tanulmányában tudományosan beszél arról a rendezőről, aki azt mondja: »Hidd el, öregem, ahogy az ember a darab alapján megírja a rendezői utasításokat, ugyanúgy a rendezői elképzelések alapján megírhatja magát a darabot«. Mert Jovet soha nem utasította Giraudoux-t arra — semmiféle jelzéselem nincs —, hogy itt dolgozd át a darabodat, ide írd be ezt, ide írd be azt. Nem, erről szó sincs. Giraudoux ült a próbákon — ez volt a közös munkamódszerük —, és ha úgy látta, hogy a színház vagy Jovet, a rendező, hamis hangot üt meg, egy színpadi helyzet valahogy nem eléggé feszült, akkor Giraudoux máris jegyzett, és egy új dialógust vagy új szituációt írt meg. Ezt tartom eszményi együttműködésnek, tehát nem a diktátumot, nem a beleírást, nem a hidegen csillámló kis anyagok beleszúrását.”

A rendezői alkotómunka és a színpadi mesterség öntörvényűsége mellett foglalt állást DEMETER IMRE, s a színházat az írói alkotás, a rendezői művészet és a színészi alakítás egységében körvonalazta. CZIMER JÓZSEF a kérdésfeltevés elvi részében problémát érzett, mert irodalom nélkül nem lehet színház, a kérdés megítélésének történelmi szempontja pedig szerinte nem vezethet eredményre. A rendező önálló művészi szemléletének a korhoz szóló mondanivaló-

val való összehangolása szükségességét hangsúlyozta, „ezzel a rendezőnek saját mondanivalója lesz, s az a modern rendező, akinek nincs saját mondanivalója a színpadon, megszűnik rendező lenni”.

DOBOZY IMRE és ÖRKÉNY ISTVÁN a mai magyar drámai irodalom s egyéni alkotói gondjaik szemszögéből érintették a színházzal, rendezővel való együttműködés több időszervi kérdését.

A rendezői művészet, a rendezés és a rendező jogainak vonatkozásait elemezte hozzászólásában HERMANN ISTVÁN. „Irodalom, színház és közönség, ez a három tényező az, amit együtt kell tekintetbe venni ahhoz, hogy egyáltalán színházról beszéljünk. Természetesen a színház áll a középpontban abból a szempontból, hogy az irodalmat közvetíti a közönség felé, de a közönséget is közvetíti az irodalom felé” — mondotta. GYÁRFÁS MIKLÓS az író jogát hangsúlyozta, hogy a maga egyéni hangján szólalhasson meg a színpadon, MIHÁLYI GÁBOR pedig az írói szándék és a színpadi közvetítés összefüggéseit vizsgálta. Elvetette azt a nézetet, hogy egy rendezés sikere attól függ, mennyiben sikerül híven tolmácsolni a rendezőnek az író szándékait, vagyis azt az álláspontot, hogy a tökéletes rendezés az, amelyik maximálisan megvalósítja az író törekvéseit. „Azoknak a pártján állok — mondotta —, akik úgy vélik, hogy a rendezőnek nemcsak joga, de kötelessége is, hogy a maga művészi vízióját valósítsa meg a színpadon. Ahhoz, hogy a közönségben létrejöjjön a megkívánt színházi élmény, a lelki megtisztulás, a katarzis, az kell, hogy a rendezőben, a színház legfőbb irányítójában már előzőleg megvalósuljon az az élmény, amit közvetíteni akar. Ezért rendkívül fontos, hogy a rendező dönthessen az általa megrendezendő darabokról, hogy a rendező több-kevesebb következetességgel olyan darabokat vihessen színpadra, amelyekhez belső köze van, amelyek alkalmas adnak számára, hogy bennük önmagát is kifejezhesse.

Az interpretáció egy bonyolult viszonylat kifejeződése, viszonylat a mű, az interpretátor, az értelmező, a mi esetünkben a rendező és a közönség között. A rendező funkciója a mű és a közönség közti kapcsolat megteremtése, s ez a kapcsolat távolról sem állandó, hanem nagyon is függ tértől és időtől, az adott történelmi, társadalmi viszonylatoktól és nem utolsósorban a rendező egyéniségétől, tehetségétől.

A rendező interpretátori, értelmező tevékenysége mindenekelőtt azt jelenti, hogy meg kell találni a bemutatandó darab korunkhoz, napjainkhoz szóló mondanivalóját. A klasszikusok azért klasszikusok, mert az emberiség nagy kérdéseit tárgyalva évszázadokon át, minden korban aktuálisak maradtak, minden korhoz megvolt a maguk aktuális mondanivalója. A rendező feladata, hogy megtalálja a klasszikus műalkotásnak korunkhoz szóló üzenetét.

A rendező értelmezési szabadságáról többféle felfogás él és érvényesül egymás mellett. A rendezői szabadságnak egyetlen korlátja van: el tudja-e fogadtatni nézőivel a maga igazát, a maga látásmódját, a maga értelmezését” — fejtegette hozzászólása további részében Mihályi.

Tartalmas, számos szempontra kiterjedő hozzászólásában VAJDA GYÖRGY MIHÁLY elégtelennek minősítette a rendezői hivatás „interpretálásként” való megszabását, annak ellenére, hogy „a drámai szöveg színpadi prezentálása a rendező elsőrendű feladata. De ez nem azonos pusztán a szerző »nyílt és rejtett szándékainak« színpadi megvalósításával, hanem a drámai szöveg transzponálását jelenti egy másik művészet területére. A drámai szöveg ugyanis a színpadon része, mégpedig integráns része lesz egy másik művészi területnek, amely már nem irodalom, hanem színművészet, színházművészet, drámai mű-

vészet. A színpadra tett dráma mint irodalmi mű transzponálódik a művészi kifejezés más lehetőségei és módszerei közé, mint amelyek az írónak rendelkezésére álltak, a dráma mint irodalmi mű átlép egy másik művészet területére. Van sajátos színpadi művészet, »art dramatique«, amely nem szorítható pusztán a drámai mű mint irodalom színpadi interpretálására” — mondotta. Kiindulva a színpadi produkció rendkívül mélyreható összetettségéből, Vajda György Mihály a különböző művészetek szerves összefüggéseit hangsúlyozta a színházban, az „irodalom és színház”, avagy az „irodalom vagy színház” kérdésfeltevést pedig abszurdnak és kölcsönösen károsnak mondotta. „Az előadásért a mai színházban a rendező a felelős. Nem vonhatjuk kétségbe azt a jogát sem, amely felelősségével együtt jár, hogy tudniillik a maga művészi víziójának adjon realitást a színpadi műalkotás elemeinek: költészetnek, színészségnek, mozdulatművészetnek, képzőművészetnek, zenének és a színpadi előadás többi elemének szervezett egységében.

A mimus élő művészete még ma is, a művészet technikai reprodukálhatóságának korszakában is, sokszor elsuhan, léte csak az ihletett percé, a költészet megmarad. Megőrzi az idő irodalmi alakjában, hogy egyszer majd ismét alkotó elemévé váljék egy másik műalkotásnak is, egy másik színpadi előadásnak, amelyben valahányszor majd újra részt vesz benne, az irodalmi funkciója időlegesen megváltozik” — fejezte be hozzászólását Vajda György Mihály.

BENEDEK ANDRÁS szerint „drámaíró és rendező egymáshoz való viszonyát főként két tényező határozza meg: a mesterségbeli tudás és a társadalmi helyzet. Az író elsődleges alkotónak érzi magát, hiszen neki bizonyos szándéka, mondanivalója van a művel, és többnyire furcsállani szokta, hogy a másodlagos alkotó, a rendező, tanácsokat adjon neki.” A kérdés lényege: „autonóm művész-e a rendező, vagy az irodalom szolgája? Az irodalmár szemében az utóbbi válasz a tetszetősebb, mert líra, regény és dráma afféle irodalmi szentháromságként szerepel a könyvekben. Észert a dráma tisztán irodalmi műfaj, és ha nem felelt meg az irodalmi kritériumoknak, említést sem érdemel, akárhány előadást ért meg a színpadon. A másik véglet: az öncélú, öntörvényű, az irodalmat csak nyersanyagnak tekintő színház nyilván ugyanilyen képtelenség. Író és rendező tehetségének arányán múlik minden. A dráma értékének növekedésével együtt csökken a rendező autonómiája, ám ennél sokkal lényegesebb, hogy egyidejűleg maga a kérdés is zsugorodni kezd. Az eszményi produkcióban pedig egészen mindegy, hogy abból mi volt az író és mi a rendező leleménye” — fejezte be hozzászólását Benedek András.

Író vagy rendező kérdésére LENDVAY FERENC a színház sajátosságát, jellegét éppen *összetettségében* hangsúlyozta, ebben az összetettségben van a színház ereje és léte, de „a színpad elsősorban és mindig a színészeké. Sztanyiszlavszkij-nak igaza van, amikor azt mondja, hogy a színpad egyetlen ura és parancsolója a tehetséges színész. Minden rendezői megoldás, minden rendezői gondolat és eszme, minden írói gondolat és eszme csak azon keresztül kel életre. A színház körül voltak mindenféle kísérletek a világszínház előtt is. A színház sok mindent elbír Piscator kísérleteitől egészen Brechtig, ez a sokféle kísérlet mind csak a színház *jellegét* állította előtérbe, de egyáltalán nem változtatott a lényegen.”

BOTH BÉLA szerint „a rendezés lényege a dráma életrekeltése”, s ezt az álláspontját a rendezői folyamat mozzanatainak az elemzésével támasztotta alá, beleértve a drámaíróval való alkotó együttműködés kérdéseit is.

„Az esztétikai gondolkodás, a kritikai kategóriák szükségképpen elmaradnak a valóság, a jelenségek mögött” — mondotta hozzászólása bevezetőjében KÉRY LÁSZLÓ. „Régebben teljesen az irodalom kategóriái felől közelítette meg a konzervatív esztétika a színházat, tehát nem is volt színház, ha nem volt dráma, drámairodalom, ez pedig elismert, tisztos válfaja vagy műfaja, vagy műfajcsoportja volt az irodalomnak. Ezzel szemben a mai színházi fejlődés egyre inkább arra kényszerít bennünket, hogy ne erről az oldalról közelítsük meg a színházat, hanem fogadjuk el önmagában sui generis jelenségnek, s azt nézzük, hogy mint színház, mint színházi produkció milyen feltételek között tud érvényesülni. Ezzel egyidejűleg rögtön fel kell vetnünk azt a kérdést is, hogy ennek a komplikált produktumnak mi a viszonya egyik leglényegesebb összetevőjéhez, az irodalmi műhöz.

Abból a tényből, hogy egy irodalmi, egy drámai műnek számos interpretációja lehetséges az időben és egymás mellett is, nem kell arra következtetni, hogy nem kell törekedni egy eszményi interpretációra, ami talán sosem érhető el” — mondotta hozzászólása végén Kéry László.

*

Színház és irodalom viszonyának a kérdését a vita természetesen nem zárhatta le, nem is ez volt a vita kitűzött célja. A kérdés egyrészt nem új, másrészt a jelen színháza — drámairodalma és színházművészete — mind újabb és újabb vonatkozásaiban veti fel e problémát, amely a színház gyakorlatából adódik, s írók, rendezők, színészek viszonyából és produkciós egymásrataltságából fakad kimeríthetetlenül. A vita elsősorban a kérdéskomplexus hazai vonatkozásait vette tekintetbe, nemcsak általános és elvi szemszögből, hanem az utóbbi évek, évtizedek színházi gyakorlata alapján is. Az utóbbi időben is épp elég tápot adott hasonló vitára Vörösmarty *Czillei és a Hunyadiak* című tragédiájának vagy Madách *Mózes*-drámájának mai színpadra állítása. A vita azonban határainkon túl is élénken és tartósan folyik. Nemrégiben jelent meg pl. L. Maljugin szovjet színházi kritikus cikkeinek kötete,* amely *A színház az irodalommal kezdődik* címmel a szerző három évtizedes kritikai munkásságába enged bepillantást, amely elsősorban a felvetett kérdéskörre szorítkozik.

A vita tehát tart.

Összeállította: Vujicsics D. Sztoján

* Л. Малюгин: Театр начинается с литературы. Москва, 1967 Изд. „Искусство“ 246.

Artaud és a színpad bűvésze

A dramaturgiai viták kétszáz esztendő óta Shakespeare ürügyén robbantak ki. Amikor Samuel Johnson Shakespeare-ről szólva azt a megállapítást tette, hogy „a vígjáték gyakran hatásosabb a színpadon, mint a könyvben, a magasröptű tragédia mindig hatástalanabb”, az irodalmi és színpadi hatás szembeállításával lángra lobbantotta a szerző és színész ősi ellentétének lap-pangó tüzét, amelynek világánál a vita századunkban az irodalom és színház funkcionális különbözőségének felismerésére vezetett.

Az első görög dramaturgiai feljegyzésektől a XX. századig ebben a vitában az irodalmi szempont, a dráma szövegének és a szerzői intencióknak védelme dominált. Epiktetosz arra figyelmeztette a színészt, hogy „ne feledd, csak szereplő vagy a darabban, de szerepedet a szerző határozta meg”. Charles Lamb Shakespeare költészetét féltette a színpad vulgarizmusától — mint napjainkban Füst Milán, aki amellett kardoskodott, hogy Shakespeare-t olvasni kell, nem látni és hallani. A dramaturgiai kritika tekin-télyei Lessingtől Sainte-Beuve-ig a színpadot a drámairodalom pódiumának tekintették: Hazlitt nevezetes bírálatában csodálattal írja le Mrs. Siddont Lady Macbeth holdkóros jelenetében, de elismerése a shakespeare-i jellem hű interpretációjának szól, és nem az abban a korban még megfogalmazhatatlan-nak tűnő többletnek vagy másszerűségnek, amellyel a színpad művészetének hatása pótolja az irodalmi kifejezés korlátozottságát.

A XIX. század realista vagy naturalista drámája új feladatokat tárt a színpad elé, de ennek alárendeltségi viszonya az irodalommal szemben nem változott. Ibsen — G. B. Shaw szavaival — „anti-idealista” drámái, majd a nyomába szegődött beszélgető drámák a kor társadalmi, politikai, erkölcsi problémáit a valóságot utánozva (azaz a valóság illúzióját keltve) mutatták be. — „Nem szerepeket írok, — embereket teremtek!” — mondta Ibsen. A színpadon el kellett hagyni a deklamációt, valóság-hű díszletek közé kellett zárni a szobát, irodát vagy termet, amelynek a szerző szigorú utasításai szerint elhelyezett karosszékeiben ülve, asztalai előtt, arcképei és csillárai alatt folytak a dialógusok, s azok szövegeiben zajlott le a dráma. Antoine naturalista színháza, amely abban a korban a színjátszás forradalmi megújulásának tűnt, nem volt több, mint a színpad alkalmazkodása a realista-naturalista drámairodalom-hoz. Mint egykor a keresztény misztérium, majd a neoklasszicizmus francia-verses drámái korában, a színpad hivatása az írott szó hű megszólaltatása maradt. Az Ibsen, Csehov, Strindberg realizmusával megfogalmazott, a nyelvi kifejezés zárt formájába foglalt dráma is szűkre szabta a színpadi művészet érvényesülésének határait.

Csakhogy a színpadi valóság más, mint az írott valóság. A naturalista

színpadon a nyelvi kifejezés hatását színpadi hatássá alakították át a realista díszletek, kellékek, a világítás, a hangok és zörejek. A kísérletes kopogtatás Macbeth várának kapuján a Duncan meggyilkolását követő dermesztő pillanatokban az olvasót is megriasztja, de a színházban olyan rettegést kelt, amivel napjaink krimidramái hiába vetélkednek. Antoine naturalista színháza nem szakított az irodalmi dráma igényeivel, de felismerve a nyelvi kifejezés színpadi hatásának határait, felszabadította a színpadot alárendelt szerepéből. A szerző mellé lép a rendező: a *mise-en scène* a színpadi hatás nyelvére fordítja le az író nyelvét. Antoine a színpad nyelvét a realizmus, a valóság-illúzió beteljesítésére használta — Jacques Copeau — Gordon Craig anti-realista elméletének hatása alatt —, a poétikus színpaddal kísérletezett. Az új dráma még nem született meg, amikor az első világháború előtt a dramaturgiai ortodoxiával merészen szembeforduló Antoine, Copeau, Gémier, Lugné-Poe, Craig, Sztanyiszlavszkij megteremtették az új színpadot. A dramatikuskok helyett a dramaturgok fejtették meg az irodalom és a színház funkcionális különbözőségének titkát, az írott nyelv és a színpadi nyelv egymást olykor kiegészítő, máskor elnyomó hatását. A rendezés levetette az írott szöveg jármát és a színpadi művészet műfaji önállósága irányában fejlődött, ám anélkül, hogy a dráma irodalmiságát vitatta volna. Antoine Ibsent, Tolsztojt, Hauptmant, — Copeau, Lugné-Poe a poétikus színház elméletéhez simuló szimbolistákat: Maeterlinck-et, Mallarmét vitte színre — de Shakespeare-t is. A korban a regényírás dominált — a drámának nem akadt Proustja, vagy Joyce-a. A drámairodalom pangása kedvezett azoknak, akik a színház feledését a színpadi művészet szuggesztív hatásának kihasználásától, a *mise en scène* képzeletétől remélték. Az a paradox helyzet alakult ki, hogy az új dráma előfutárai dramaturgok és kritikusok lettek, nem a drámaírók.

A felszabadult színház elkanyarodott az irodalmi hagyományoktól, hogy a dráma dinamikus színpadi költészetével a drámaírás új útjait egyengesse. Elvetette a hagyományos színháznak azt a realista törekvését, hogy Euripidész vagy Shakespeare-t az egykorú athéni, illetve az Erzsébet-kori eredetiségben rekonstruálja színpadán, mert felismerte, hogy már nem hiszünk Dionüoszban, és nem tudunk rajta úgy mulatni, mint az athéni nézők a *Bacchusi nőkön* — s hogy ha háromszázötven esztendő óta nem fejtettük meg *Hamlet* rejtélyét, az már valószínűleg első előadásán is megfejthetetlen volt, és el nem múlt sikerét nem annyira jelentésével, mint színpadi hatásával vívta ki. A szöveg és az egykorú előadás rekonstrukciója helyett a rendezés a színpadi hatás rekonstrukciójára törekedett, és erre használta fel a színpadművészet szuggesztív eszközeit. De az avantgarde múlt kísérleteinek kivételével az új dramaturgia nem bontotta meg az irodalom és színház összhangját: az írott szöveg maradt a színházi produkció magva.

A színpadnak azt a forradalmát, amely gyökeresen szembefordult az irodalommal, azaz a nyelvi kifejezés domináló szerepével, szembefordult az élő kultúra és társadalom elfogadott értékeivel és előfutára lett annak az új drámának, amely Beckett, Ionesco, Pinter föllépésével szétzúzta a dramaturgia hagyományait, Antonin Artaud (1896—1948) indította el.

Ha Artaud dramaturgiájának családfáját kutatjuk, Mérimée-hez, Mérimée misztikus és abszolút szimbolizmusához jutunk. Mérimée Wagner Richardról írt tanulmányában és *Crayonné au théâtre* című munkájának egy fejezetében (*Le Genre ou les Modernes*) az irracionizmus mellett tört lándzsát — tanítványa, Jarry az *Ubu királyban* már a képrombolás dühével fordult a na-

turalista színház ellen, amely a valóságos idő, tér és ember hamis illúziójával téveszt meg. Az *Ubu királyt* Jarry halálos döfésnek szánta a színház ellen, a realizmus ellen. „Arról van szó, hogy a színpadot meg kell szabadítani néhány feltűnően szörnyűséges és értelmetlen csökevénytől, — elsősorban a díszletektől és — a színészekről” (Mercure de France, 1896).

Harminc évvel később Artaud, aki 1926-ban Roger Vitrac-kal színházat nyit, amely Alfred Jarry nevét viseli, programját kiáltványba foglalja, amelyben Jarry példáján hadat üzen az irodalmi drámának és a hagyományos színháznak, amely elfordulva az ember érzelmi és szenvedélyi világának reális bemutatásától, a színház ősi, misztikus tartalmától, a mesterkelt kultúra önkényével ránk erőszakolt társadalmi magatartás kifejezésére törekszik. A kiáltvány, amely a dráma újjászületését kultúránk és társadalmunk megsemmisülésétől várta, a színpadtól azt követeli, hogy testileg és lelkileg magával ragadja az embert a létező szcenikai formák és eszközök szétrombolása árán (lásd Jarryt!), és arra kényszerítse, hogy csatlakozzon a teljes emberi szabadságot hirdető abszolút forradalomhoz. A dráma szerepe ebben a küzdelemben, hogy „a valóságnak olyan elpusztíthatatlan és megcáfolhatatlan képét mutassa be, amely közvetítő nélkül szól az értelemhez”.

Dramaturgiai dolgozatainak sorozata, amely *Le Théâtre et son Double* címmel jelent meg 1938-ban, stílusával is elárulja a lázadó fékezhetetlen, robbanó indulatát: rapszodikus és határozottabb a támadásban, mint a szeme előtt lebegő újjászületett színpadművészet — amelyet Théâtre de la Cruauté-nak, a „kegyetlenség színházának” nevez — eszmei megfogalmazásában. Kora drámájának — minden művészetének — meddőségét abban a kultúrában látja, amelyet a civilizáció természetellenes, mesterkelt felépítményével kényszerített az emberre. A művészet valóság, s ezért a művész kötelessége kiszakítani a művészetet a kultúra béklyóiból, és bemutatni a realitás lényegét, amelyet a hagyományos irodalom és színház elhomályosított. Ez a lényeg, Artaud szerint, az érzelmek őszintesége, márpedig az érzelmi világ őszintesége az ösztönös, lapangó kegyetlenséget rejti magában. A kultúrát azért kell megsemmisíteni, hogy felismerjük a valóságot: a félelmet, a gyűlöletet, a vágyat — azokat az emberi ösztönöket, amelyek egyedül érdemesek a művészi alkotásra.

De a „kegyetlen dráma”, ami a kultúránk mélyén meghúzódott barbarizmust, erőszakot, brutalitást tárja elénk, Artaud-nál nem azt a véres, iszonyú vagy undorító drámát igazolja, amely az ötvenes évek óta elárasztotta a színpadot, hanem azt a küzdelmet jelenti, amelyet az ösztönös barbarizmusával megterhelte ember az élet áttörhetetlen és megmásíthatatlan determináltságával szemben folytat. Bevezető tanulmányában Artaud a színházat pestishez hasonlítja, amelynek rettegése megbolygatja az értelmet, felszabadítja elnyomott vad és kegyetlen szenvedélyeinket. A „kegyetlenség”, a cselekvés erőszakossága és veszélyessége hatja át a szerzót és a közönséget: a színház nem maradhat „a színpadi korlátozottságba zárt valami, hanem valódi tettet fog idézni”. „Végzetes szerepünk lesz minden előadásban: az életünket játsszuk meg abban a látványban, amely előttünk folyik.” Máshol: „A nézőt az előadás belső dinamizmusa megrázza és arra kényszeríti, hogy vizsgálat alá vesse önmagát, mert az a dinamizmus az ő életének félelmeiből és gondjaiból támadt.” Ez a „kegyetlen dráma” artaud-i értelme, amely eredeti szellemében megvalósíthatatlan — és valószínűleg megvalósíthatatlan marad.

Amikor meghiúsult tervének, a „Kegyetlenség Színházának” programját megfogalmazta, bejelentette, hogy csak olyan darabokat fog előadni, amelyek

„korunk izgalmát és nyugtalanságát” fejezik ki. A klasszikusokat is száműzni akarta színpadáról, az olyan átdolgozások kivételével, amelyek a darabok színpadi hatására hárítják a súlyt. A drámát a tiltakozás műfajának tekintette: tiltakozásnak a hagyományok, a szokások, az irodalom hierarchiája ellen. „A drámairodalomnak úgynevezett mesterműveit vagy sutba kell dobni, vagy korszerűen kell előadni.” Szeme előtt az ősi, misztikus színház lebeg, amely nem eszméket és problémákat tár a néző elé, hanem lappangó szenvedélyeink ábrázolásával, az ember kozmikus állapotának idézésével univerzális valóságot fejez ki. Ezzel a követeléssel jut irodalomellenes felfogásának radikális kifejezéséhez: elveti a verbális kifejezést, a szó és beszéd domináns szerepét a színpadon, amelynek más nyelve, más kifejezése van: a mozgás, mimika, zene, tánc, dekoráció, világítás. Amíg a hagyományos színpadon a szó azt a célt szolgálta, hogy megmagyarázza az eszmék, problémák jelentőségét, az artaud-i dráma — mint az ősi és a keleti misztikus színjátszás — semmit sem magyaráz, nem törődik a megérthetőséggel, hanem indulatokat kelt. A bali színész — hieroglifa. Az artaud-i dráma misztikus — eksztázisba ejti a nézőt.

Ha még mindig nem juthattunk el Szophoklész, Aiszkhülosz vagy Shakespeare méltó előadásához — írja Artaud —, az annak tulajdonítható, hogy nem értettük meg a színpad fizikai értelmét, a gesztusok, a scenikai ritmusok jelentőségét. Az a közönség, „amelyet megdermeszt egy vasúti szerencsétlenség, földrengés, járvány, forradalom izgalma, érzékenyen válaszol a szerelem gyötrelmeire, nem maradna közömbös a (görög tragédia) nagyszerű szellemével szemben, sőt éppen szeretné azt megismerni, de csak azzal a föltétellel, ha a saját nyelvén, nem csapdákkal és a beszéd hamisítása útján tárnak eléje — az elmúlt idők nyelvén, amely soha többé nem támadhat föl”. A nézők többsége érzelmeivel és nem értelmével reagál arra, ami a színpadon történik. A drámának dermesztően, hipnotikusan kell hatni közönségére, hogy felismerje tehetetlenségét azokkal az erőkkel szemben, amelyek sorsát irányítják. „A drámának olyan hatása van közönségére, mint a dühöngő dervisek táncának vagy a rituális varázslásnak, a fekete mágiának. Mint ezek a szertartások, a színpad feladata, hogy a megalázkodás és misztikus feloldódás hatását a tiltakozással és daccal egészítse ki.”

A verbális kifejezéssel szembefordulva Artaud valóságos bűvészetet követel a színpadtól, amelynek feladatát abban látja, hogy — a *II. Henrik* szavaival — „megteremtse, ami nincs”, ami hiányzik a verbális kifejezés erejéből: azt az indulati kitörést, amely felszabadítja elnyomott érzelmeinket és cselekvésre korbácsol. Artaud színháza visszafordul a primitív, rituális színjátszáshoz és a közönséget vonzza, sodorja abba az érzelmi örvénybe, amelyet a színészek játéka kavart föl. A közönség részt vesz a drámában — a színpad körülveszi a nézőket, akik forgószékeken ülve követhetik a játékot, amelynek fizikailag is szinte részesévé válnak. A zenén, világításon, maszkokon, ritmikus mozgáson kívül Artaud „új és meglepő” kellékeket is akart alkalmazni a meg nem valósult Théâtre de la Cruauté színpadán, rituális kosztümökbe bújtatott, vagy kísérteties, természetfölötti jelenségeket, amelyek az embernek a mindenség ismeretlen erőivel szembeni elesettségét jelképezik. (Ilyen színpadi fantaszტიkumok térnek vissza Ionescónál — az *Amédée* egyre növekedő hullája, — vagy Beckettnél: a *Godot* „szörnyű kiáltásai” és „fenyegetései”). Az ilyen színpadon természetesen a *mise en scène*, a rendezés képzelete uralkodik, a szöveg a rendezés nyersanyaga lesz, amit Artaud a *Théâtre et son double*-ban (IV. k. 133) így fejez ki: „A szöveg költészetének mélyén rejlik a költészet a maga egysze-

rűségében, formátlanul és megszővegezetlenül . . . Én a beszélt nyelvhez egy más nyelv kifejezését adom, hogy visszaszerezem ősi, mágikus hatását, amely hatás teljességgel elbűvöli a beszélt nyelvet.” A szó drámai szerepét radikálisan megtagadó utódokkal (Maurice Blanchot, sőt Beckett) szemben Artaud nem gondol arra, hogy „számúzzuk a beszédet a színházból, csak a szerepét kell megváltoztatni és — főképpen — csökkenteni kell a jelentőségét”.

Az „olvasni vagy játszani” shakespeare-i vita így jutott el Artaud-nál a színpadművészet műfaji függetlenségéig, amelynek hivatása „megteremteni azt, ami nincs”: a rendezés, mise en scène bűvészetével felidézni a költészet mágikus hatását. Artaud dramaturgiájának az a teljessége, amelyet a Kegyetlenség Színházában akart megvalósítani, elmélet maradt, de elveinek javarésze ma is uralkodik a modern színpadi művészetben (dramaturgiai írásainak öt kötetét 1954-ben újra kiadták Párizsban), amely elzárkózik a pszichológiai drámától, elveti a naturalista színpadot, kísérletet tesz a mitikus és mágikus hatások felidezésére, a színpadi nyelv — mozgások, gesztusok, fények, hangok, zene, tánc — kifejezését a beszéd fölébe rendeli, és a színházat visszahódítja a költészetnek. Pirandello, aki felszabadította alakjait a realista színház korlátaiból, amelyek elhomályosítják a valóságot, megtette az első lépést a színpad szabadsága felé — Antonin Artaud forradalmi dramaturgiája nyitotta meg az utat a színpad művészetének a realista hagyományokkal szembe forduló, „realizmus” helyett „valóságot” kereső, az irodalmi kötelekektől független fejlődése felé. Dramaturgiai elvei az Esslin által *abszurdnak* elnevezett drámában kulmináltak.

Artaud forradalma nem zárta le az irodalom és a „színpadi bűvészet” vitáját. Az epigonok, artaud-i elveket idézve, a színház „független” művészetét hangoztatva, olykor gyökeresen szembefordultak az irodalommal, és azt pusztán nyersanyagként tekintették, amelyet önkényesen használhatnak fel. A színpad hatalmas nyelvét — a színeket és fényeket, gesztusokat és mozgásokat — vásári nyelveléssé koptatták, üres látványosságok színvonalára süllyesztették. A mise en scène artaud-i szabadságának vulgáris alkalmazásával szemben még Artaud követői is a drámai szöveg tiszteletét követelik — amit Jean Vilar úgy fejezett ki: „A rendezés csak függvénye a műnek.”

A színház és az irodalom kapcsolatát az éles viták tüzeiben nehéz megfogalmazni. A színház nem függhet az irodalomtól, de el sem szakadhat attól. Azt a hatást kell megteremtenie, ami *nincs* az írott drámában. De ezt a negatívumot az írott szó vetíti a színpadra.

Örök kölcsönhatás: film és irodalom

(Időrendi fejlődési vázlat)

Film és irodalom kapcsolatával számottevő irodalom foglalkozik. Ez a szakirodalom leíró jellegű; elméletileg-esztétikailag tárgyalja a kölcsönösséget és a különbözőségeket, de a kapcsolatok fejlődéséről semmilyen tájékoztatást nem ad.¹ Ezért feladatunknak e fejlődés vázlatos áttekintését tartjuk.

A filmnek mint a mozgás látványos rögzítőjének árucikké válása nagymértékben gyorsította, elősegítette, sőt: bizonyos értelemben mint alapfeltétel lehetővé tette egy művészet kialakulását. A fizető közönség új meg új produkciót óhajtott, s mindegyre elégedetlenebbé vált a csalhatatlanul hiteles valóságot beavatkozás látszata nélkül reprodukáló hirdók, földrajzi ismertetések, utazási beszámolók iránt. Egyre gyakrabban kényszerült beavatkozni a filmek készítője az operatőrnek nevezett technikus által lefényképezett valóságba; egyre gyakrabban egészítette azt ki a maga fantáziájának termékeivel. Fantáziáját viszont a krajcáros újságok, kalendáriumok meg ponyvaregények történelmi foglalkoztatták, éppúgy, mint a mozdídarabok akkori nézőit is. 1910 körül már javarészt ilyen valósághű, azt imitáló, de kitalált és „megrendezett” történetekből állt a moziműsor, s ezekben a drámai elem már nagy szerepet játszott. Nagy szerepet; de mégsem akkorát, amekkorát hajlamosak vagyunk tulajdonítani a kezdeti évek filmművészetének. Megfigyelhetjük ugyanis, hogy e korai filmekben a drámaiság nem a szó klasszikus értelmében vett, színpadon színre vitt drámaiságot jelentette. Csupán egyetlen mozzanat van kétségkívül jelen: s ez a cselekmény, mely azonban az epikára is éppúgy jellemző. Konfliktusról, jellemfejlődésről szó sincsen, nem is beszélve a dialógusokról, melyek nem is lehettek, hiszen a hang lefényképezését akkor még nem találták fel. De, mint mondtuk, a cselekmény sem volt igazán drámai, inkább elbeszélő jellegű. A mindenféle irodalmi és színházi műveltséget tudatosan semmibe vevő, mert ilyet talán nem is ismerő film-csinálók a cselekmény primitív mesevezetésére ügyeltek csupán, s mint azt Eisenstein immár klasszikus tanulmányában (Dickens, Griffith és mi) kimutatta, a XIX. század

¹ Évtizedünkéből a legfontosabb külföldi kiadvány SIEGFRIED KRACAUER könyve: *A film elmélete*. Bp., 1964., továbbá SKLOVSZKIJ, VAJSZFELD, ZORKÁJA tanulmányai. Ezek közül Zorkája tanulmánykötete magyarul is megjelent: *Arcképek*. Bp., 1967. Világviszonylatban jelentős a témával kapcsolatos magyar irodalom, melynek első fecskéje a szakkörök által figyelemre alig méltatott alábbi kiadvány: ALMÁSI MIKLÓS—GYERTYÁN ERVIN—HERMAN ISTVÁN: *Filmesztétikai tanulmányok*. Bp., 1961. Ez a kötet a három szerző későbbi könyveinek első variánsait tartalmazza, például: GYERTYÁN ERVIN: *A műzsák testvérisége*. Bp., 1966. Alapvetően fontos a magyarul ennél az említett munkánál később kiadott, bár arra erősen hatott Lukács-mű: LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága*. Érinti a kérdést BÍRÓ YVETTE: *A film drámaisága* című könyve is, Bp., 1967.

közepén kibontakozott párhuzamos mesebonyolítás hatására. Ily módon a drámai mozzanatok a színház ismerete nélkül, természetes úton, az epika segítségével kerültek a filmbe, s ennek napjainkra igen fontos következményei lettek; nevezetesen, hogy a drámaiságot nem a konfliktus, a jellemfejlődés, a párbeszédekben kifejeződő lélek- és állapotrajz adja sok filmben, hanem az időlellemel, mint a film igazi nyersanyagával, építőanyagával való hatásos gazdálkodás. E fajtájú filmekben — elsősorban az amerikai filmekben — a színpadi dráma hatása kimutatható ugyan, de nem az európai klasszikus drámáé, hanem az amerikai revüé vagy „show”-é, melyek cirkuszszerű látványosságot nyújtottak, lovas attrakciókat, üldözéseket, vízbefúlási, tűzoltási, csata- és táncjeleneteket, hatásos zenei kísérettel. Másfajta volt viszont a helyzet az európai, jelesül a francia és a dán (bizonyos mértékig az olasz) korai filmművészetben. Itt a klasszikus színpadi dráma összes szabályát érvényesíteni óhajtották, akár a sokat emlegetett francia Films d'Art társaság, akár pedig az Urban Gad—Asta Nielsen-féle dán Nordisk cég. Ha sorra vesszük ezeket a filmeket, azt a meglepő tapasztalatot szerezhetjük, hogy ezek a filmdrámák, nélkülözvén az emberi beszéd annyira fontos lehetőségét: pantomimmé váltak, ügyesen fotografált olyan táncjátékká, melyben a néző által többnyire ismert vagy sejtett drámai történést mozgással értelmezik. A szót itt egy nagyon érdekes mozdulatművészeti jelbeszéd helyettesítette, melyen a mai néző mulat ugyan, de melyet az akkori legprimitívebb néző is remekül értett. Láb- és kézmozdulatok, helyzetváltoztatások ritmusából fakadó tempókülönbségek mint megannyi egyezményes jel, kitűnően tájékoztatták a nézőket nemcsak a hősök érzelmeiről, de még bizonyos alapvető drámai fordulatokról is. Vannak ma már ennek komikus mozzanatai is, mint a ránk maradt pár magyar némafilm drámai jelenetei — (*Karenina Anna*; bár meg kell jegyezni, hogy nem mindegyik filmgyár dolgozott így, Janovics kolozsvári műhelye például nem!) — vagy a Bódy- és a Fehér Gyula-féle mozdulatművészeti kézikönyvek; de vannak igenis fontos eredményei is, például a közelképek rendszeres és módszeres, tudatos alkalmazása, különösen pedig Asta Nielsen művészete, arc- és kézmimikája, s hogy ez ma is mennyire hatásosan alkalmazható, mutatja Giulietta Masina példája. Masina *Országúton*-alakítása, Masina Gelsominája, mint emlékezhetünk, hámulatosan változatos drámai helyzeteket éreztetett és ábrázolt arc- és taglejtésmimikával.

Ha most egymás mellett levetítenénk egy-egy tipikus példát e két irányzathoz, világosan érezhetővé válna a különbség. A francia *Guise herceg meggyilkolása* és az amerikai, korai Griffith-filmek, például az ősember-történet, Darwin primitív értelmezése alapján (ezt a televízió is vetítette valamilyen összeállításban), jól mutatják a már vázolt differenciákat. Mindez a tízes évek második felében összeolvad, s a kétféle irányzat eredményeit bámulatos tudatossággal olvasztja egybe Griffith (*Türelmetlenség*), Chaplin (*Easy street*) és Pastrone (*Cabiria*).

Griffithre, amint az Eisenstein alapvető tanulmánya óta kétségtelen és világos, a múlt századi realista regény hatott, főleg Dickens.² Eisenstein kimutatja, hogy Griffithnek és vele az első művészi célzatú filmeknek a párhuzamosan bonyolított cselekményű realista regény volt az eszményképe. Elgondolkoztató, hogy az első nagy filmek, Balázs Béla lelkesült elemzésének

² SZERGEJ EISENSTEIN: Dickens, Griffith és mi. A filmrendezés művészete. Bp., 1963. 268.

tárgyai, egy új és önálló művészet előfutárai, a múlt századi regény bővületében születtek.

Következő lépés, hogy ezeket a filmeket avantgardista írók és költők megtekintik, lelkesen fogadják és céljaik megvalósítására használják fel. Majakovszkij már 1913-ban himnuszokat ír a filmről, Vachel Lindsay amerikai költő filmesztétikát fogalmaz,³ Pirandello pedig 1915-ben regényt ír a filmről: *Si gira*. E regény hőse, Serafino Gubbio operatőr szolgálai engedelmis másolója a valóságnak: mozgó pillanatsfelvételek sorozatát készíti, csak arra ügyel, hogy a rögzítésre váró jelenség rákerüljön a filmszalagra; ő maga nem hajlandó beavatkozni a valóságba. Ő csak közvetíti az élményt.⁴

Jó néhány rendezővé és filmíróvá vált avantgarde költő azonban nem elégedett meg az élmény pusztá közvetítésével, hanem magát a filmet tette az élmény forrásává. Jelentős ebből a szempontból Kassák szerkesztői tevékenysége: Ma című folyóiratának filmrovatát napjaink szakemberei világszerte kezdeményező jelentőségűnek tartják; Viking Eggeling, Moholy-Nagy László, Ivan Goll filmírásai itt jelentek meg először; a Ma — és Kassák — számára a film az egyetemes kultúra természetes és szerves része volt.⁵ Moholy-Nagy forgatókönyve például nemcsak mint filmkísérlet eredeti, hanem irodalmi próbálkozásként sem érdektelen.

Tagadhatatlan azonban, hogy ezek az avantgarde kísérletek a szélesebb közvélemény számára ismeretlenek maradtak.

A közönség legszélesebb rétegeivel találkozott viszont az az elsősorban Németországból kiindult, az expresszionizmus erős hatása alatt álló filmirányzat, melynek a rendezők közül F. V. Murnau a legpregnansabb képviselője, a filmírók közül pedig Carl Mayer. Mayer nevével érdemes megállni. Új jelenséget figyelhetünk meg: jelentéktelen és sikertelen író, expresszionista drámák epigonja világraszólóan jelentős filmművésszé válik, amint ebben az új művészetben kísérletezik. Tagadhatatlan, hogy bár neves írók is fogalmaznak már ekkor filmmel — Gerhard Hauptmann például jambusos feliratokat írt a Faust-filmhez —, a húszas évek legjelentősebb filmművészei irodalmi irányzatok epigonjai. Ez az epigon hatás jól látszik Mayer első forgatókönyvében, a *Caligarin*, melyről kötetekre menő szakirodalom szól, s Kracauer egyik könyvének címévé is vált. Később azonban Mayer filmjei kiváló alkotásokká váltak tehetséges rendezők kezén, bár maguk a forgatókönyvek irodalmi szempontból még mindig periférikusak. Mégis érdemes megjegyeznünk ezt az újabb állomást: a húszas évek közepén jelennek meg az első forgatókönyvek, mint műalkotásként kiadott munkák.⁶

A némafilm korszakában tehát irodalom és film kölcsönhatása periférikus, áttételes.

³ VACHEL LINDSAYRÓL lásd saját könyvem megfelelő fejezetét, A mozgóképtől a filmművészetig. Bp., 1964. A század eleji magyar irodalmi életnek érdekes, színes kapcsolatai voltak a filmmel. Lásd erről: A Nyugat írói és a filmművészet a tízes években című tanulmányomat, Irodalomtörténeti Közlemények, 1960. 6. sz.

⁴ LUIGI PIRANDELLO: *Si gira*, 1915.; magyarul: *Forog a film*. Bp., 1927. — Lásd erről: GUIDO ARISTARCO: *Il funesto destino di Gubbio operatore*. Cinema Nuovo, Milano, 1967. 188. sz.

⁵ Kassák lapjáról, Eggeling és Moholy-Nagy Kassák-közölte forgatókönyveiről külföldön: MARIO VERDONE, *Bianco e Nero*, Roma, 1962. 11. sz. — LOUISE O'KONOR: *The Film Experiments of Viking Eggeling*. Cinema Studies, London, 1966. 2. sz. 28—31.

⁶ CARL MAYER: *Sylvester*, Berlin, 1924; LOUIS DELLUC: *Drames de cinema*. Paris, 1923.

Megváltozott ez a helyzet a hangosfilmmel. Amikor a hang fényképezését és hanggá történő visszaváltoztatását megoldották; az emberi beszéd mint drámai elem kezdett szerepet játszani a filmekben. Bármennyit beszélne arról, hogy a hangosfilm lefényképezett színházzá vált a harmincas évek elején: a lényeg az, hogy mégsem ragadnánk meg, hogy tudniillik: a drámaiságot még az ilyen dialóg-filmekben is, persze a javában — (mondjuk Wyler *Dead end*, *Zsákszék* című filmje) — az időelemmel való sajátos és különleges gazdálkodás adta meg. A legújabb filmművészet, Antonioni (*Az éjszaka*), Truffaut (*Jules et Jim*), Fellini (*Nyolc és fél*), Resnais (*Tavaly Marienbadban*) ezt a felismerést fejlesztik tökélyre. A lényeg a rendező által felidézett gondolatok időbeli előadása. Ezek a gondolatok vetítés közben időbeli létezésükkel hatnak. Az említett filmek bármelyike hálás példa: elég a *Tavaly Marienbadbanra* hivatkoznunk, melyben Resnais és író társa a pirandellói kompozíciós újítást alkalmazák: egy súlyos és végzetes drámát, sőt tragédiát látunk leperegni a vásznon, melynek során egy feltételes férj (akit talán nem is ok nélkül játszik annak a Pitoeffnek a fia, aki 1923-ban Párizsban diadalra vitte az addig ismeretlen Pirandellót!) lelövi feleségét, aki megcsalta őt egy szállóvendéggel, de aztán, illetve már közben is, kiderül, hogy mindez csak egy feltételezett tragédia, mert hiszen a szerelmespár pusztán gondolatban és képzeletben jutott el ideig. Ugyanez történik a *Hat szerep keres egy szerzőt*ben is, ebben az 1921-ben írott darabban, melynek drámai mozzanatai ponyvaízűen kulisszahasogatóak lennének, ha az író nem feltételesen adná elő azokat. Resnais e pirandellói ötletet azzal formálta tovább és sajátosan filmmé, hogy a lehető legnagyobb mértékben komponált az időnek mint anyagnak a segítségével. De ne higgyük, hogy ezek egyedi példák. Vegyük elő a keményen realista Renoir *Bête humaine* című filmjét. Mit látunk? Zola nyomán egy erőteljes drámát. Hogyan ábrázolja a drámát Renoir? Miként jelentkezik a drámai elem? Talán dialógusokban? Vagy az egyébként érdekfeszítő cselekményben? Korántsem. Egy mozdonyvezető életét ismerjük meg, aki sok tucatszor teszi meg Párizsból a tengerparti kikötővárosba vezető utat. A filmben is többször éljük át vele együtt a száguldás élményét; de ugyanez az ütemes zakatolás, ugyanez az elsuhanó táj minduntalan más-más drámai helyzetet jelöl és fejez ki. Van, amikor a munka öröme, a választott hivatás meglehetősen teljesítését érezzük, s van, amikor pontosan ugyanezen a vidéken átrobogva, mely semmit sem változott a szó fotografikus értelmében, elviselhetetlenségig feszült lelkiállapotnak lehetünk tanúi. Olyannyira, hogy a mozdonyvezető végül is kiveti magát a vonatból s így leli halálát. A drámai feszültséget egy és azonos mozgás fotográfiájának különböző ritmusú és különböző időpontokban történő megjelenítése, vágása adta meg. A drámai elem tehát sokkal inkább időben érvényesült, mint egy színpadi előadás során, s ez az idő az, ami a végtelékig képes csigázni a néző érdeklődését egy Renoir alkotta remekműben éppúgy, mint valamilyen olcsó cowboy-filmben, ahol a zsványok által foglyul ejtett szépség kiszabadítására vágató bojtárlegényt figyeljük. Ez az a mozzanat, ami a film sajátos drámaiságát megadja és megadhatja, olyan színpadon ábrázolhatatlan mozdulat-miniatűrök lefényképezésével is, mint mikor egy kocsmárosné egy csavargó kezét figyeli tűnődve, amint az egy újságcsomó madzagját bogozgatja (*Ilyen hosszú távollét*), s ebben az elmúlt háború minden tragikus helyzete jelképesen összesűrűsödik. De haladjunk sorjában.

A legelső elismert író, akivel kapcsolatban a mozi szót leírták: John Dos Passos. A Nyugat *Mai amerikai dekameron* című kötetében, Dos Passos Szerb

Antal-fordította novellája elé fejszóvalva írták a szerkesztők: „... a mozi aktivitását érvényesíti úgynevezett szimultán regényeiben.” (101.) A film feltalálásával szinte egyidőben született Dos Passosra valóban döntően hatott a mozi. A mozi bámulatraméltóan tudta érvényesíteni az egyidejűséget: míg a távoli farmon a sötétlelkű tehénpásztor a délceg csendbiztos menyasszonyát kísérti, *ugyanakkor* a csendbiztos mit sem sejtve méléz egy kocsmá ivójában, kétszáz mérföldnyire az idill színhelyétől; mert hogy *ugyanakkor* hol, mi történik, azt a mozi hősei nem tudják, abba csak a néző van mindentudóan beavatva. Bár, amint azt említettük, már Eisenstein kimutatta, hogy ezt a szimultaneizmust Dickens-regényekből tanulták az első filmrendezők — (míg Twist Olivér az ármányos Fagin kelepcejében vergődik, *azalatt* a két öregúr azt hiszi, hogy hálátlanul megszökött) —, tagadhatatlan, hogy Dos Passos gyermekkori moziélményeiből kapott kedvet híres szimultaneizmusára. Közhely, hogy ez a mindenáron egyidejűséget ábrázolni akarás milyen meghökkentővé, a kései olvasó számára pedig milyen modorossá tette Dos Passos leghíresebb regényeit; kevésbé vizsgált mozzanat viszont az, hogy e stílbéli modorosságokon túl mi az a film-hatás, ami a szerző szépprózáját értékekkel gazdagította. Tanulságos példánk lehet a Nyugat említett antológiájában szereplő *Julius* című novella, Szerb Antal tolmácsolásában. Ez a remekbe sikerült kis írás egy déli rokonainál vakációzó kamasz nyári napjait meséli el: Jimmy Herf, Salinger Holden Caulfield-jének öse, unatkozva éli át a település egy botrányát — a lelkész felesége megszökik a fűszeressel —, miközben képzeletben kedvenc olvasmányainak hőseivel azonosítja magát.

„Csak a jég be ne szakadjon a Bajkál-tavon, mondta Strongoff Eric, miután ügyesen becsavarta a lány törekeny alakját először a puha hermelin-bundába, azután a vastag cobolyprémbe. A bükkfák között farkasok üvöltöttek. A távolból tatár üldözőik vérfagyasztó kiáltása hallatszott. Csak a jég be ne szakadjon a Bajkál-tavon.

A Carmel-templomnál Jimmy kijött az erdőből és majdnem beleszaladt a Fordba, mely egy diófa alatt állt. Gus, izzadva és vigyorogva, a karburátorral mókázott.” (129.)

Dos Passos kurzívval szedeti a fiú képzeletének játékát, mely először csak egy villanásnyi mondattöredék — „*És a bájos Kathleen Cranmer ott lovagolt az oldalán*” — majd mind vadabbul burjánzó folytatásos regény, melyben a hős neve is folyton változik, a vérfagyasztó cselekmény pedig aszerint alakul, ahogyan a fiú a reális helyzetben viselkedni szeretne. Nem is kétséges, hogy az író a film eszközeivel „vág”, minden előkészítés vagy magyarázat nélkül pergeti-változtatja a képeket; váratlan bekezdések, mondatok hökkentik meg az olvasót; a narráció kihagyásos: az egyik „képsor” nem a másikat folytatja, hanem azt a feltételezett gondolatmenetet, amelyet az előző képsor indított el az olvasóban. Ez olyan kritikusoknak, akik a filmművészetet nem ismerik, vagy nem kedvelik, ködös, zavaros, hatásvadászó, erőltetett, „szürrealista” vagy egyéb antirealista fogásnak tetszik, s az író könnyen belekerül valamiféle valóságtagadó, valóságtól elrugaszkodott irányzat skatulyájába, holott egész egyszerűen egy filmet nézni tudó ember szemszögéből értesülünk a dolgokról. Így fogalmaz Mátyás Iván is, akire még visszatérünk.

Az a tény azonban, hogy Dos Passos neve a filmmel kompromittálódott, még nem jelenti azt, hogy Dos Passos közvetlenül részt vett volna a filmművészeti alkotásokban. Ez már egy újabb fejlődési mozzanat, mely a harmincas évek végén kezdődik. Az első kimutatható támpont Christopher Isherwood

munkássága, aki így kezdi egy 1939-es elbeszélését: „Felvevőgép vagyok, működő filmkamera; passzív szerkezet, mely csupán rögzít, de nem gondolkodik. Most éppen egy borotválkozó férfit kapok lencsevégre, a szemközti ablaknál áll; most meg egy pongyolás nőt, amint haját mos.”⁷

Körülbelül ez tehát az az időpont, amikor a két művészet legjobbjai közeledni kezdenek egymáshoz; amikor mind a film, mind az irodalom művészeiben tudatosulni kezd a felismerés, hogy e két műfaj állandó, termékeny kölcsönhatásban él. Az irodalom sok tekintetben meghatározta a filmet, mint művészetet a század elején; a film most visszahat az irodalomra.

A negyvenes évek elején a szovjet filmművészet és az amerikai regény együttes hatása segíti életre az olasz neorealizmust; ugyanakkor Alekszandr Dovzszenko világsikeres filmjeiből *utólag* novellákat ír, tömör, csiszolt szépprózát, melynek fordulatai sokban eltérnek az „eredetitől”: a filmtől. Természetes folyamat eredménye mindez: a film kezd „nagykorúvá”, vagyis érett művészetté válni, s az avatott művész kezében éppoly hatásos és engedelmes eszköz lett, mint a szó, a festék, a követ faragó véső vagy a hangszer. Nagy Endre szavaival: „a művészet úgy emelte fel ezt az eszközt, a filmet, mint ahogy egy munkás munka közben lehajol egy jobb eszközért. Maga a művészet bújtt be az új technikai formába.”⁸

A továbbiakban ezt a termékeny kölcsönhatást vizsgáljuk; írók és filmrendezők szépszámú, elismerően udvarias nyilatkozataira éppen úgy nem térünk ki, mint íróknak a filmmel szembeni merev elutasítására vagy panaszkodására, hogy mit szenvedtek, amikor regényükből filmet nyűttek. A végtelenségig sorolhatnánk a példatárat, D'Annunziótól, aki híres írókra jellemző kötelező undorral vette fel a tekintélyes honoráriumot a filmesektől, a film iránt őszintén érdeklődő Móricz Zsigmondon át napjainkig, az egészen jó forgatókönyveket garmadával gyártó Graham Greenig — (aki mégis előkelőnek találta odanyilatkozni, hogy „a teremtés első aktusa nem jöhet létre forgatókönyvként”⁹) — vagy a Filmkultúra 1934-es évfolyamában publikált „írók és film” sorozatig.¹⁰

Nem kevésbé terjedelmes antológiát állíthatnánk össze olyan jeles írókról is, akik a filmről elismerően nyilatkoztak és maradandó gondolatokkal gazdagították a filmesztétikát — mindez azonban nem érintené a lényegét.

Film és irodalom kölcsönhatását a továbbiakban négy szempont szerint vizsgálom:

Írók, írói csoportok, irodalmi irányzatok és filmrendezők rendszeres alkotói együttműködése.

A film hatása az irodalomra.

Írók mint filmrendezők.

Filmrendezők mint írók.

*

Írói csoportosulás szervezeten először alighanem a harmincas évek Hollywoodjában hatott a filmművészetre. Óvatosan kell fogalmaznunk, mert az

⁷ CHRISTOPHER ISHERWOOD: Goodbye to Berlin. London, 1939, 1962.

⁸ Nyugat, 1932. II. 583.

⁹ GRAHAM GREENE előszava novelláskötetéhez: Filmvilág, 1960. 14. sz.

¹⁰ Filmkultúra, 1964. 23., 24., 25. sz. Tóbiás Aron beszélgetései Lengyel Józseffel, Tamási Áronnal, Hidas Antallal, Szabó Pállal.

amerikai filmművészet fejlődéséről csak igen kevés tényrt ismerünk Európában, ítéletünket meghatározza a lényegében ugyan helyes, de sematikus Hollywood-kép, mely tudományos ellenőrzésre és kiegészítésre szorulna. Megbízható kutatók, például Lewis Jacobs vagy Jay Leyda és újabbak egyre sűrűbben publikált egyéb tanulmányok alapján csaknem bizonyosra vehetjük, hogy Hollywoodban 1935 körül egy jól szervezett, haladó írói csoport működött, mely néhány kiváló rendezőre támaszkodva megpróbált egy realista, társadalmi elkötelezettségű filmművészetet kialakítani. Nem lehet véletlen, hogy a negyvenes évek végén, a McCarthy-féle üldöztetések idején annyi filmíró és filmrendező került börtönbe, vagy feketelistára.¹¹ Legvilágosabban William Wyler filmjei mutatják ennek az irodalmi irányzatnak a hatását: a *Zsákutca*, a *Kis Rózáék*, az *Életünk legszebb évei*. Valószínű, hogy az európai emigráció is erősen hatott ekkor Hollywoodban: amint azt Vladimir Pozner emlékezéseiből tudjuk, Kaliforniában lakott „Brecht, Thomas Mann, Heinrich Mann, Feuchtwanger, Werfel, Schönberg, Eisler és még mások . . . Egy XX. századi Weimar alakult ki körülöttük . . . Igen jóban voltam Benedek Lászlóval. Vele szemben, kicsit jobbra az utca másik oldalán Yoris Ivens lakott, de errefelé volt Fred Zinnemann és Montgomery Clift lakása is.”¹² Ennek az európai emigrációnak inspiráló ereje azonban inkább csak esti beszélgetésekben, vitákban mutatkozott meg, hatásuk tehát közvetett. Nehéz eldönteni, kinek a művét vásárolták meg egyszerűen lelkesedésből vagy üzleti siker reményében és kik voltak azok az amerikai írók, akik végül is egy zártabb irányzat tagjaiként valóban formáltak egy amerikai film-realizmust. De ha megkeressük az azonos stílusjegyeket viselő filmek forgatókönyveinek szerzőit, s ezeket egybevetjük az Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság áldozatainak névsorával, megdöbbenően azonos névsor alakul ki: Lilian Hellmann, Clifford Odets, Ring Lardner, Dudley Nichols, Dalton Trumbo, Albert Maltz.

Ennél a politikai üldözéssel elfojtott kezdeményezésnél sokkal világosabban rajzolódik ki az irodalom egyes irányzatainak hatása a francia és az angol filmművészetben az ötvenes évek végén. Köztudott, hogy a francia új hullámra milyen meghatározólag hatott a *nouveau roman*, s hogy Alain Robbe-Grillet vagy Raymond Queneau nélkül nincs modern francia film. De figyelemre méltó, hogy ezek az írók nem már meglevő műveiket engedték át rajongóiknak, kezdő rendezőknek, hanem ők maguk eredetileg is filmre fogalmaztak. Robbe-Grillet, a *Tavalý Marienbadban* írója (rendezte: Alain Resnais) azóta már maga rendez. Robbe-Grillet, kinek szerepe a filmművészet történetében igen jelentős — talán jelentősebb, mint az irodalom történetében, ki tudja —, rábeszélte Alain Resnais-t, hogy fejlessze tovább az időelemmel folytatott kísérleteit, melybe Marguerite Duras-val együtt kezdett bele. (*Tavalý Marienbadban*.) Resnais, Grillet forgatókönyve alapján, nem csak zenei-ritmikai tényezőként kezelte az időt, hanem egyenest a filmalkotás eszközének, nyersanyagának tekintette.

Megint más az angol „dühös fiatalok” esete a filmmel. Angliában sikeres darabok filmre ültetésére vállalkoztak ifjú és tehetségükben bízó rendezők, például Tony Richardson. Gyakori, úgyszólván törvényszerű eset ez, s így

¹¹ A hollywoodi rendezők és írók üldözéséről: ALVAH BESSIE: *Inquisition in Eden*. New York, 1965.

¹² VLADIMIR POZNER: *Hollywood a háborúban*. Filmkultúra, 1962. 15. sz. 131—166.

kívül is eshetne érdeklődésünk körén, ha nem hozott volna ez a hagyományos próbálkozás új eredményt: Osborne és köre annyira megbarátkozott Richardsonnal és körével, hogy saját, színpadon vagy az irodalomban már sikeres műveiket újrafogalmazták a filmvászon számára. Nincs helyünk, hogy részletesen elemezzük a *Nézz vissza haraggal (Dühöngő ifjúság)* színpadi és filmváltozata közötti különbségeket, vagy a társadalmi mondanó élesedését a filmben; sem arra, hogy ugyanezt a folyamatot végigkísérjük az *Egy csepp méz* színpadi és filmváltozata esetében; tény mindenesetre, hogy egy erős, öntudatos és szinte agresszíven szervezett irodalmi mozgalom elhatározólag hatott az angol filmre, kiemelve azt bágyadt szürkeségéből. Osborne nem csupán saját témáiból írt filmet, hanem angol klasszikusokból is, így például Fielding *Tom Jones*-ából. Osborne-nak és baráti körének hatása olyan nyilvánvaló, hogy mióta Richardson más írókkal, más országokban dolgozik: egyre gyengébb filmeket forgat.¹³

Lengyelországban is tagadhatatlan az irodalmi élet hatása a filmre: különösen ma, tíz évvel a lengyel film diadalmas fellendülése és lehanyatlása után, feltűnő, hogy a nagy virágkori filmjei mind jelentős irodalmi művek filmváltozatai: Bohdan Czeszko regényéből készült *A mi nemzedékünk* (Andrzej Wajda); Jerzy Andrzejewski regényéből a *Hamu és gyémánt* (Andrzej Wajda); Kazimierz Brandys regényéből a *Sámson* (Andrzej Wajda); Jerzy Stefan Stawiński elbeszéléseiből Andrzej Munk filmjei: *Ember a vágányon*, *Eroica*, *Kancsal szerencse*. Óvatosságra int azonban az a tény, hogy ezek az irodalmi stílus szempontjából annyira *különböző* művek egységes és eredeti *filmstílus* jegyeit mutatják, az irodalmi művek tehát pusztán ihlető forrásul szolgáltak a rendező számára, jóval a regény megjelenése után (*Hamu és gyémánt*); vagyis nem lehet szó írói csoportok és filmművészek folyamatos baráti eszmecserejéről, közvetlen egymásrahatásáról. Mégis tagadhatatlan, hogy a lengyel film a lengyel irodalommal szorosabb kapcsolatban volt, mint másutt és máskor; valamint, hogy Jerzy Stefan Stawiński neve egyszerűen elválaszthatatlan a lengyel film fénykorától. Fontos tény az is, hogy egy lengyel író, Tadeusz Konwicki (*Égszakadás*) mint filmrendező kiváló filmet alkotott: *A nyár utolsó napja*. Ez azonban már egy másik témakör.

Amilyen természetes az irodalom hatása a filmre, olyan magától értetődő a film hatása is az irodalomra. A legelementárisabb hatást az olasz neorealista filmművészet váltotta ki: ez ma már annyira közhely, hogy elég pusztán megemlíteni. Az olasz irodalom jeleseinak tüntető távollétében született olasz film: elemi erővel hatott az olasz irodalomra. Ennek a hatásnak következménye, hogy az az olasz irodalom, mely 1945-ig undorodva zárkózott el a filmtől, a mozi szó pusztán említését is száműzve szókinéséből, ma végtelen természetességgel szinte már szimbiózisban él a filmmel, Moravia nem röstell három oldalnyi párbeszédet kijavítani egy forgatókönyvben, ha arra filmrendező barátja kéri; Pratolini filmötleteken törí a fejét; Goffredo Parise „bedolgozik” Fellini-nek. Nem közömbös tény, hogy Zavattini, az olasz neorealizmus atyja, nem periférikus jelenségként kopogtatott a filmgyárban, mint Carl Mayer, hanem az olasz akadémia díjának birtokában. (*Parliamo tanto di me*, 1931.)

¹³ Richardson utolsó együttes munkája Osborne-nal a Tom Jones volt, 1963. Azóta Evelyn Waugh (*A megboldogult*, 1965). Jean Genet (*Mademoiselle*, 1966) és Marguerite Duras (*A „Gibraltár” matróza*, 1967) műveiből forgatott filmeket. Legújabb filmje viszont, a „The Charge of the Light Brigade” (Balaklava), 1968, kiváló alkotásnak hírlík.

Feltűnő a film hatása írók stílusára is. Az a generáció, mely gyermekkorától rendszeresen járt moziba és megszokta, hogy a látott filmeket műalkotásoknak tekintse — ez a generáció olyan természetesen szívta magába a film hatását, mint a zenéét vagy a képzőművészetét. Aldous Huxleytől (Point Counterpoint, magyarul *A végzet bábjátékai*) a már idézett Isherwoodon és Dos Passoson át J. D. Salingerig és Mándy Ivánig terjed a sor. Új könyve, a *Régi idők moziája*, lírai vallomás gyermekkorának filmélményeiről. Stilisztikailag azonban még ennél a könyvénél is tanulságosabb *A pálya szélén* című regénye. Figyeljük meg az alábbi „képszerszerkesztést”, *A pálya szélén*, 22. lap:

- „— Mit csináljak — mondta Csempe-Pempe a léggömbárosnak. — Fölingereltek.
— Sose találom meg a számításaimat — mondta a pattogatott-kukoricaárosnak.
Egész nap ezt magyarázta.
— Mert nézzük meg a dolog anyagi oldalát. (Akárcsak Emődtől hallotta volna.)
— Az ember ne hagyjon magával kibabrálni.
— Annyit érek, amennyit. . . — Nem tudta tovább folytatni. Kért egy féldecit, felfújta az arcát és sértődötten hallgatott.
— Maga egy nagy számár — mondta Habácsné a pincében. — Sokkal határozottabban kellett volna fellépnie.”

Ezt az azonos érzelmi állapotot és gondolati tartalmat kifejező zárt monológot, egyetlen helyszínen, két perc alatt is elmondhatná a hős: „Mit csináljak, sose találom meg a számításaimat, mert nézzük meg a dolog anyagi oldalát, az ember ne hagyjon magával kibabrálni. Annyit érek, amennyit.” Mégis a szerző öt „képre”, öt helyszínre bontja ezt a sértődött duzzogást, időben pedig egy egész napra nyújtja. A léggömbárosnak, a kukoricaárosnak mondogatja-motyogja panaszát Csempe-Pempe, végül egy kocsmában horgonyoz le bánatában.

„Felvevőgép vagyok” — írta Isherwood —, „működő filmkamera, passzív szerkezet, mely csupán rögzít, nem gondolkodik.” Mándy szépprózája a filmnek ennél már sokkal bonyolultabb hatását mutatja; az író nem a pusztá eseményeket rögzítő kamerával azonosítja magát: az író *voltaképpen a rendező*. A rendező, aki a passzív kamera mögött áll és annak működését irányítja. Természetes tehát, hogy az író, ha gondolatainak legalkalmasabb megjelenítési formája a film: filmet készít. Nagy Endre szavaival: munka közben lehajol egy jobb eszközért.

S itt értünk a fejlődés pillanatnyilag utolsó szakaszához. Elsőnek Pier Paolo Pasolini hajolt le ezért az új eszközért. Korábban is rendeztek már írók filmet, de őket csak saját műveik népszerűsítésének vágya vezette; egy irodalmi formában már megalkotott művet transzponáltak egy másik formába: a sor Marcel Pagnoltól Zilahy Lajosig terjed.¹⁴ Pasolini azonban saját, szavakba öntött műveinek megfilmesítését inkább másokra bízta — s ő maga eredeti filmeket szerzett: írt és rendezett, elsőnek az *Accattoné*-t, hogy pár éves rendezé-

¹⁴ Írónak, filmrendezőnek egyaránt jeles egyéniség Mario Soldati: ő azonban az írásművészetet tartja a maga művészetének, a filmrendezést mint kenyérkereső mesterséget úzi. (Oké Néró; Menekülés Franciaországba stb.)

si gyakorlat után már maga is más szerző irodalmi művét interpretálja filmen: a Máté-evangéliumot. Nem feladatunk ehelyütt Pasolini művészetének elemzése és méltatása, elég, ha rámutatunk: Pasolini a rendezésen kívül filmelméleti szakírói tevékenységet is folytat, így például 1932 óta a film „nyelvtanán” dolgozik. „Amikor elkezdtem filmezni, úgy gondoltam, hogy pusztán technikát változtatok . . . munka közben azonban rájöttem, hogy nem valamiféle irodalmi technikáról van szó, hanem igazi, saját nyelvről . . . De van erre egy másik, sokkal egyszerűbb, ámde nem kevésbé fontos okom: minden eddig elemzett és leírt nyelvnek az a jellegzetessége, hogy szimbolikus. Az írott-beszélt nyelv azokon a jeleken alapul, amelyek felidéznek a valóságot, s úgy funkcionálnak, mint Pavlov csengettyűi. A film viszont a valósággal fejezi ki a valóságot.”¹⁵

Pasolini kezdeményezése nem maradt elszigetelt jelenség. Példáját sokan követték, így Alain Robbe-Grillet, aki éppen legújabbán egyik filmjének pozsonyi forgatásán ezt nyilatkozta: „Úgy vélem: a szó csak anyag a további kísérletekhez. Ezért forgatok filmeket . . . A lélektani regény lehetőségei túl szűkek voltak, korlátozottak, ezért módszerük ma már nem elég jól alkalmazható a nagyon összetetté vált világ bizonytalanságainak belső ábrázolására. Éppen ezért keresem én is az új utakat, többek között ezzel a most készülő filmmel is.”¹⁶

Hasonlóképpen vélekedik Marguerite Duras is, a *Szerelmem, Hiroshima*, forgatókönyvének szerzője: *Muzsika* címen filmet rendezett.¹⁷ Szerte a világon, mindenütt, ahol a filmművészet az egyetemes kultúra részévé vált: írók egyre gyakrabban rendeznek filmet, a lengyel Konwickitől a szovjet Metalnyikovig. Magyarországon is történtek bátortalan kísérletek: a Színház- és Filmművészeti Főiskola filmrendezői tanzakára elismert író is jelentkezett.

A film létezésének ténye tehát filmrendezésre ihleti az írókat. De ez csak a jelenség egyik oldala. Ugyanígy ihleti az irodalom is írásra a filmrendezőket; egyre gyakrabban igénylik, hogy azokat a gondolatokat, amelyeket pedig Pasolini vagy Robbe-Grillet szerint bizonyos esetekben csakis a film fejezhet ki: szavakkal, szépprózában közöljék. Különösen érdekes a dolog azért, mert ezek a rendezők szinte mindig saját, elismert, sikeres filmjeiket fogalmazzák *utólag irodalom*má, mintha úgy éreznék: a gondolatok rögzítésének ez az ősi módja biztosabb, megnyugtatóbb, árnyaltabb. Az írásban, szavakkal újrafogalmazás kényszerét Alekszandr Dovzsenko érezte először, s példája azért igen fontos, mert Dovzsenko festőként került a filmhez, és ifjúkorában esze ágában sem volt írni. Az expresszionista Heckelnél festeni tanult szovjet-diplomata hosszas vívódások után, harminckét éves korában lett filmrendező, mert úgy érezte, hogy a film képeivel jobban kifejezheti a világot, mint festményeivel. Ő tehát az ecsetet cserélte fel a kamerával. És mégis, 1940 körül, novellákat, regényeket kezdett írni, sőt: *A föld* című filmjéből is novellát írt, pedig *A föld* a nemzetközi szakirodalom szerint a filmtörténet egyik legjobb alkotása. Egyszerűen szüksége volt a szavakra, mint a kifejezés eszközeire, s milyen érdekes, hogy *A föld* című elbeszélésben olyan mozzanatok szerepelnek, melyek filmen ábrázolhatatlanok, vagy a rendező számára annak tűnnek. Emellett Dovzsenko nem dilettáns író, az ukrán széppróza legjobb stilisztái közé sorol-

¹⁵ PASOLINI a filmnyelv költő eszközeiről: Filmkultúra, 1967. 2. sz.

¹⁶ RICHARD BLECH: Robbe-Grillet Pozsonyban forgat. Filmvilág, 1968. 2. sz.

¹⁷ MARGUERITE DURAS irodalmi filmje: A muzsika. Filmkultúra, 1967. 2. sz.

ják.¹⁸ Az eset tehát fordított, mint Pasolininél: Dovzsenko az irodalomért nyúlt, mint a számára adott esetben legalkalmasabb eszközért. Ezt teszi Ingmar Bergman is, vagy Elia Kazan, akinek *Amerika, Amerika* című filmregényét a magyar közönség is elkapkodta.¹⁹

Figyeljük meg Ingmar Bergman írói alkotómódszerét *Filmtrilógiájának* magyar nyelvű kiadásában. Bergman ezeket a magaszerzette forgatókönyveit filmjei világsikere után adta ki, mégsem igazította a szöveget a filmhez; az író-Bergman irodalmi szövege és a rendező-Bergman filmje között különbségek vannak. A *Csend* című film indító képei fontos árnyalatokban különböznek a későbbi írói megfogalmazás indításától: az öreg pincér és a kisfiú másképpen ismerkednek meg, Anna a presszóban másképpen viselkedik, a presszóhoz csatlakozó „kinovarietében” nem egy bohóc, hanem a szállodában lakó madridi törpék lépnek fel, a kisfiú nem Robin Hoodot olvas, hanem Lermontovot; de nem is ez a fontos, hanem például az ilyen megfogalmazás: „*Eszter lehunyja a szemét, a szigetvilágra gondol, egy nyári kirándulásra, a tiszta, zöld, hideg vízre, a fehér horizontra, könnyű délutáni felhőkre a tengerpart felett.*”²⁰

A film nem lett kevesebb, amiért nem láttuk, mire gondolt Eszter, mikor lehunyta a szemét; ebben az irodalmi változatban viszont Bergman szükségét érezte, hogy közölje az olvasóval, milyen kép is jelent meg Eszter képzeletében. A dolog azért is érdekes, mert első pillantásra nincs „filmszerűbb” megoldás: a film képei vizuálisan megmutatják, miről ábrándozik Eszter, s a lehunyt szemű nő arca után megjelenik a vásznon a tiszta, zöld, hideg víz, a könnyű délutáni felhők: mégis, a filmrendező filmjének képei mellőzték ezt a filmen ma már olcsó fogást, de a filmrendező elbeszélésének szavai már nem mondtak le róla, mert a szavak adott környezetében ez a tájleírás nem hatott olcsó fogásnak, sőt, természetesen illeszkedett bele Eszter lelkiállapotának rajzába.

Rendezők tehát írnak, ha gondolataik kifejezésére a szót érzik legalkalmasabbnak; írók rendeznek, ha a filmben remélik mondandójuk közvetítésének eszményi lehetőségét; a film hat írók stílusára és írók alkotói módszere hat filmekre: örök, termékeny kölcsönhatás ez, a filmművészet nem gyanús kuriózum, folytonosan elmulasztott lehetőség többé, hanem egy művészet a sok közül, a világ megismerésének és kifejezésének eszköze.

¹⁸ DOVZSENKO műveiből a Gondolat Könyvkiadó 1968-ban válogatást adott ki „Költő vagyok” címen.

¹⁹ ELIA KAZAN: *Amerika, Amerika*. Bp., 1967. Angol nyelvű kiadása: London, 1963. Kazan e filmjéről NAGY PÉTER: *Filmkultúra*, 1966. 2. sz.

²⁰ INGMAR BERGMAN: *Filmtrilógia*. Bp., 1965. 193.

Adorno antinómiái

Theodor Wiesengrund-Adorno frankfurti filozófia-professzor, az Institut für Sozialforschung igazgatója, Herbert Marcuséval és Max Horkheimerrel együtt az ún. kritikai szociológia világszerte ismert képviselője. Szellemi hatását egyelőre nehéz lenne felmérni. Akár Wendelh Kretzschmar emlékezetes Beethoven szonáta-interpretációjára (op. 111), akár Adrian nagybátyjának hangszerkereskedésére, a hangszerelési technika megelevenedett birodalmára gondolunk, Thomas Mann *Dr. Faustus*a végérvényesen magán viseli Adorno impozáns gondolkodói kontrapunktikájának nyomát, ha Thomas Mann regénye komponálásakor ezzel úgyszólván ellentétes utakon járt is, éppen a kalkuláló kontrapunktika művészi problematikusságát idézve fel.

Adorno esszéista. Stílusa, az említett kontrapunktika konstrukciói, s nem utolsósorban életművének zenei orientációja önkéntelenül is azt sugallják, hogy lévén maga is a Schönberg-tanítvány Alban Berg tanítványa, sohasem szakadt el igazán a zenei kifejezés közegetől, ahonnan a fogalmi gondolkodás másodlagos stimulusai nyomán keltett asszociációk állnak össze a nyelvtani korrektség határain mozgó prózává, hogy ezt azután filozófiai kontrapunktikájának szabályai szerint alakítsa.

Noha Adorno nem fejtett ki esztétikai gondolatrendszert, amely nem mindenkor magukból a dolgokból venné igazságát, a jelen tanulmány célja épp az, hogy megvizsgálja Adorno kultúrkritikai és esztétikai elméletét, mely a művészetek negatív rendszerében kulminál, mégpedig a maga látens következetességében, s amennyiben szükségesnek mutatkozik, kitérjen a dialektika elemi problémáit illető módszertani kérdésekre.

*

Marx fogalmazta meg a kapitalista társadalom akkor még immanens fejlődésének azt a továbbhaladásra kényszerítő ellentmondását, hogy míg ez a társadalom a „termelés a termelésért” elve alapján a termelőerők technikáját mértéktelenül fokozza, addig a valóságos termelőerőt az embert deformáló termelési viszonyok uralma alá hajtja.

A későpolgári szkepticizmus racionalizmusa számára a fentiekből szomorú hangulatú antinómia lett: „A történelem mozgása az uralkodó észtt öncélként s azt, amire irányul, ezen ész pusztá anyagaként szakította szét.”¹

Adorno a történelem mozgását, s nem csupán a polgári, de az egész történelem mozgását a konkrét magatartásból önálló hatalommá tett *ész önmozgása*-

¹ T. W. ADORNO: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt a. M., 1967. 13.

ként írja le, amint az átmegy a maga ellentétébe, külsővé-idegenné válik, eldologiasodik — lényegében irracionálissá lesz. Ennek az irracionalizmusnak legtisztább formája a fasiszta diktatúra. A természet feletti uralom klasszikus eszköze így tulajdon eszközjellegének uraltjává süllyed.² A polgári világ e fejlődése csupán önmagának igazi elérése, belőle ez az eredmény szükségképp adódik: „Objektív fenyegetettségüknel fogva a hatalom birtokosai, s azok, akik tőlük függenek, szubjektíve tökéletesen elembertelenednek. Így tér vissza önmagához az osztály és teszi magáévá a világfolyamat romboló akaratát.”³ Továbbá: „... mert a történelem mozgásának jelen fázisában e mozgás győzedelmes objektivitása egyedül csupán a szubjektum feloldásában áll ... elvben valamennyien, még a leghatalmasabbak is, tárgyak.”⁴ A II. világháború alakulásában — a szövetségek minden katonai operációja ellenére — az ész váratlan gesztusa döntött: „Hitler ostobasága az ész csele volt.”⁵ Mert az ész perspektívája nyilvánvaló: „Mennél ésszerűbben illeszkedik egybe az Egész, annál félelmetesebben nő hatalma az élők felett, együtt azok eszének képtelenségével, hogy megváltoztassák.”⁶

Mindez valóban kifejezi — persze elvont sémaként — a polgári társadalom általános fejlődéstendenciáinak egyikét. Minthogy azonban az itt inaugurált ész nem azonos a hegeli ésszel, amely váltakozó természetű, és tulajdonképpen racionális értelme szerint az osztályok antagonizmusában és konkrét, történeti harcában realizálódik, Adorno konstrukciója eltünteti a folyamatok belső arányait, reális erővonalait és tartalmi meghatározásait. Homogeneizálja és egyúttal elvonttá teszi, kiüresíti a valóságos történelmi folyamatot. Nem az osztályok anyagi és ideológiai harcából nő ki, hanem magához idomítja ezeket. Ezért az elvonatkoztatásnak ez a módszere szociális tényállások leírásánál az eldologiasodás differenciálatlan fogalmával operál — nem tesz különbséget eltárgyiasítás és elidegenedés között, nem ragadja meg e két mozzanat történelmileg különbözőképp meghatározott, ellentmondásos egységét.

Mivel továbbá Adorno nem konstituálja a (hegeli) ész mindenkori konkrét váltakozását meghatározott történeti embercsoportok között, sem pedig az időlegesen helyes felismerések ontikus alapját (az optimálisan progresszív osztály helyzete), nem látja magukat az ezáltal legadekvátábban megközelített szükségyszerűségek ideologikus leképezéseit a társadalmi lét történelmi totalitásában. Ezért e szükségyszerűségek tudati képeit, minthogy azok a gyakorlatban konkrét érdekekhez és teleologikus cselekvésekhez fűződnek, ahelyett, hogy magukat valamilyen ész vákuumából töltenék fel, mint ideológiai képződményeket egyértelműen hamisnak tartja, ha pusztán „gyakorlati” szerepüket el is ismeri.

Adorno elvont ideológia-ellenessége, eldologiasodás-mítosza a jelenségek monoton közönyét vonja maga után. Eredményét tekintve ez jellemzi kultúrkritikáját is.

² Vö. M. HORKHEIMER—T. W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, 1947. ill. M. HORKHEIMER: *Die Umnachtung der Vernunft*. Neuwied—Berlin, 1965.

³ T. W. ADORNO: *Minima Moralia*. Frankfurt a. M., 1962 (1951), 34—35.

⁴ Uo. 8; 39.

⁵ Uo. 135.

⁶ T. W. ADORNO: *Ohne Leitbild*, 31.

Mindez nem gátolja meg Adornót abban, hogy a szervezett fogyasztásra termelő „kultúripar” mind ez ideig legszellemesebb kritikáját nyújtsa. Már a 30-as években, közvetlenül Brechtnek a kulináris dráma szociológiáját vizsgáló írásai⁷ nyomán s bevalottan is Walter Benjamin művészetszociológiájának hatása alatt⁸ klasszikus tanulmányban⁹ összegezi amerikai tapasztalatait, feltárja a zene áruvá válásának és kapitalista tömegtermelésének következtében fellépő alapvető fetiszizációt s következményeit a zenei alkotás és recepció közegében.

Adorno e téren ma is rendkívül mélyre lát: nyíltan felveti a művészi áruval történő speciális piaci manőverek manipulatív funkcióját és a kultúripar intézményének osztályjellegét. „Az, amit a kultúripar kohol, nem útmutatás a boldog életre, sem pedig a morális felelősség új művészte, hanem arra int, hogy engedelmessédjünk annak, ami mögött a leghatalmasabb érdekek állnak.”¹⁰ – írja. A kultúripar az industrializált racionalitás különös esete, látszólag csupán a kereslet és kínálat modelljéhez igazodik: népművészetet és magasművészetet egyaránt szállít, ám valójában már csak hatásra kalkuláló természete miatt sem nyújt népművészetet, s mégcsak nem is egyszerűen a fogyasztói igények kielégítésére irányul. A kultúripar jellege éppen ezáltal raffináltan manipulatív: „A fogyasztókhöz való alkalmazkodás, amely legszívesebben humanitásnak adja ki magát, gazdaságilag nem más, mint kiszákmányolásuk technikája. Művészileg ez lemondást jelent a divatos szokások sűrűjébe s ezzel a közönség eldologiasodott tudatába való beavatkozásról. . . A fogyasztók maradjanak azok, akik, fogyasztók; ezért a kultúripar nem a fogyasztók művészte, hanem meghosszabbítja a hatalommal rendelkezők akaratát egészen áldozataikon belülre.”¹¹

A piac közvetlenségében művészi forma és tartalom dialektikája helyére az értékesíthetőség kényszerű pozitivitása lép: a fennálló viszonyok kritikájának épp ahhoz kell alkalmazkodnia, amit kritizál. A kultúriparnak így nem kell a direkt profitérdekhez igazodnia, tekintet nélkül a parciális cégekre, minden mű önmagán túl az egész kultúripart reklámozza, ami a gondos szociálpszichológiai felmérések segítségével szervező kultúripar termékeinek konform színvonalában nyilvánul meg. A kultúripar sztandardizált árukat állít elő (Western stb.) a terjesztés technikájának bonyolult rendszerével. Az individuális produkció – a termelés valójában általánosultabb, monopolisztikusabb formái miatt csupán a fogyasztót ámitó, a művel egyiütt eladott illúzió: a filmstár, a rendező mögött a filmszakma menedzserei és tőkésai, az író mögött a kiadó s az alapítványok, a képzőművészek mögött a galériák tulajdonosai és ügynökei, a zenészek mögött az impresszáriók irodái, rádió, televízió stb. állnak. A munka megosztása, de még inkább a tulajdonképpeni termelő, a művész kapitalista típusú leválasztása munkaeszközeinek teljes körétől, melyhez a

⁷ Vö. B. BRECHT: Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment. (1931) in: Versuche 1–12, Heft 1–4. Berlin, 1963.

⁸ W. BENJAMIN: L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Zeitschrift für Sozialforschung, V. Paris, 1936–37.

⁹ Vö. T. W. ADORNO: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. Zeitschrift für Sozialforschung, VII. Paris. 1938. in: T. W. ADORNO: Dissonanzen. Göttingen, 1958.

¹⁰ ADORNO: Ohne Leitbild, 68.

¹¹ Uo. 87–88.

reklám és a publicity is egyre inkább hozzátartozik, konfliktusokat vagy kompromisszumokat jelent a tulajdonos érdekeivel, közvetve a konzumniveau igény szintjével. Ezért a kultúripar kliséket gyárt, s noha azt hirdeti, hogy mértéket ad a világban való orientálódáshoz, valójában lehetetlenné teszi az ilyen mérték megelégsét.

Ami tehát itt keletkezik, vonja le következtetésként Adorno, egy értelmes élet utópiájának felidézése helyett az értékek hamis stimulációja és kielégítése: „Az a kielégülés, melyet a kultúripar az embereknek kárpótlásul nyújt, miközben azt a kellemes érzést kelti, hogy a világon minden éppen úgy van rendjén, ahogyan azt nekik a kultúripar szuggerálni akarja, ama szerencse árán csapja be őket, melyet csalóknak eléjük állít. A kultúripar összeffektusa felvilágosodásellenes, általa — ahogy Horkheimerrel neveztük — a felvilágosodás, ti. a természet előrehaladó technikai uralása, tömegbecsapássá, a tudat megkérdőjelezésének eszközévé lesz.”¹²

Közelebbről tekintve azonban Adorno eddig csupán legáltalánosabb vonásaiban felvázolt kultúrkritikáját, úgy tűnik, következetesen érvényesíti ezúttal is a tartalmi elvontság korábban már felmutatott elvét. Adorno ugyanis a művészi tevékenység társadalmi szerkezetét antinómiák egész sorával, azt mondhatnánk, valóságos rendszerével írja le.

Egyfelől ezért a művészet általában — az idealista módon koncipiált — szellemi szubsztrátum legadekvátabb, ráadásul zavartalanul magából a formálás alá vetett dologból nyert kifejeződése, s ezért igazsága feltétlen. „A műalkotások az objektív szellem valamennyi lecsapódásához hasonlóan, maguk a dolog. Ők a rejtett társadalmi lényeg, jelenségként idézve.”¹³ — Ha a művészet ideologikus lenne, ami, mint láttuk, Adorno szerint végzetes hiba, sőt egyenesen a tökéletes hamisság kritériuma, megszűnne mint művészet. Az ideológia „a műalkotások félresikerültségében nyilvánul meg, a rajtuk levő hamisságban, s ezt kritikával illetik... A műalkotások nagysága mégis egyedül abban van, hogy szólásra bírják azt, amit az ideológia elrejt.”¹⁴ Adorno itt megismétli elméleti quid pro quo-ját, ti. azt, hogy az elvont ideológia fogalmát szembeállítja a nembeliség ugyancsak elvont fogalmával, nem törődve azzal, hogy pl. egy ideológia valamely meghatározott történelmi helyzetben nagyon is egybeeshet a nembeli cselekvés optimális lehetőségének érdekeken át történő felismerésével. Ezért jelen esetben mereven szembeállítja egymással a művészi általánosítás különböző fokait: pedig a történelmi feltételei szerint leginkább nembeli ideológia a művészileg „megszüntetett” általánosság mégoly különböző fokain sem zárja ki egyúttal a nembeliséget. Viszont érthető, miért tiltakozik Adorno a művész aktív részvétele ellen az osztályharcban.

Ami azonban Adorno konzekvens hibájánál itt most szinte fontosabb, az a szellem tiszta formájaként definiált művészetről szóló tétel egyidejű tagadása: „Az, ami a zenében magánvaló társadalmi értelemként bennelakozik, s az, hogy ez a zene milyen álláspontot és funkciót tölt be a társadalomban, nem azonos.”¹⁵ S valóban, ugyanannak a művészetnek a kantianus antinómiában izoláltan elválasztott két aspektusa ellentmond egymásnak. Hiszen láthattuk, a művészeti áru egész keletkezésfolyamatát és fogyasztását az irracionálisba

¹² Uo. 69.

¹³ T. W. ADORNO: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a. M., 1958. 124.

¹⁴ T. W. ADORNO: Noten zur Literatur, I. Frankfurt a. M., 1958. 77.

¹⁵ T. W. ADORNO: Klangfiguren. Frankfurt a. M., 1959. 10.

fordult racionalitás kultúripara határozza meg, ergo e művészet önkéntelenül sőt magánvalóan reifikált tiltakozásában is csak hamis tudatot sugallhat s tisztán ideologikus. A dilemma tehát nyilvánvaló: a valódi művészet értelme az autonómiából kibontakozó kritikában van, ám művészet csak funkciójának megfelelően jöhet létre, s ez nem egyéb a szervezett fogyasztás által támasztott pozitív igények kielégítésénél — viszont ha ezt kielégíti, amit pedig a pusztán elvont kriticismus meg is tesz, akkor elveszti értelmét mint művészet s a fennálló indirekt apológiájává süllyed.

Adorno e pólusok közötti valamilyen továbbvivő közvetítésre kísérletet sem tesz; mindenesetre kénytelen belátni, hogy a modern polgári képzőművészet néhány kivételes tehetsége, így pl. Picasso vagy Klee viszonylag minimális menedzsmenttel képes volt maximális sikert aratni.¹⁶

Az antinomikus szembeállítások valóságos rendszerét építi fel és variálja erre az egyetlen témára: így a művészetnek a létezésétől el kell távolodnia, s ezért annak tűrhetlensége épp rajta mérhető le¹⁷ ám ezáltal utópiává lesz, amit egyedül az elvont — s másutt nemlétezőként¹⁸ hiányolt társadalmi összszubjektum lelkesít át. Valami azonban vagy utópia vagy fennálló, s minthogy a művészet mégiscsak objektiváció, ezért viszont nem lehet utópia. De akkor éppen az a társadalmilag kvalifikált anyag uralja, melyet formál; ahhoz, hogy a művészet vízióját, a szabad, önálló szubjektumot, amely csak egy másfajta társadalmi rendben képzelhető el, meg tudja érzékíteni, autonómnak kell lennie, szemben a tradíciókkal, ám másfelől ez az öncéllá tett technicizmus maga az eldologiasodás apoteózisa és feltétlenül az alkalmazkodás stigmája¹⁹ stb.

Ezek az antinómiák mindenesetre így a totálisan szervezett kultúr-
ipar fatalisztikus rémképét idézik, s analitikus megközelítésként rendkívül termékenyek ott, ahol Adorno a modern művészetek helyzetét elemzi. E művészetek modernségét szerinte kifejezés és hagyományos kommunikáció paradoxona határozza meg: a művészetnek, hogy a jelenségek világában felidézhesse és kifejezhesse a szellemiséget, egyúttal kommunikálhatónak, történetileg kialakított, egyezményes közegen át közölhetőnek kell lennie. De másfelől épp a manipuláció használja és alkalmazza a kommunikációt s egyáltalán mindent, ami csak közegként feltételezi a hamis tradícióvá válást. Ezért „jobb csődöt mondani a kommunikációban, mint alkalmazkodni hozzá”²⁰ — írja.

Ez az antinómia, melynek tézise: a művészetben kifejezhető az igazság a közeg által, s antitézise: a művészetben nem fejezhető ki az igazság a közeg által — a gondolkodás instrumentumaként jelentős meglátásokhoz vezethet. Így pl. Adorno kimutatja, hogy egyfelől Schönberg a témát („Reihe”) tiszta alakjában a műn kívül rekesztő, ám a dallamot a mű egészére polifonikusan kiterjesztő és időben variáló, ún. időbeni-dinamikus-expresszív kompozíciós elvével a dodekafonikus alapsoron bonyolult kauzalitással felépülő rendszerben eredetileg a hamissá vált harmónia s az elidegenedettség — nála eldologiasodás — ellen tiltakozó szubjektum számára teremt sajátos, diszsonáns harmóniát. Másfelől azonban ugyanez az eljárás a zenei anyag immanens meghatározottságú kontrapunktikus viszonyítási rendszeréből a formálás külsődleges

¹⁶ Vö. ADORNO: *Ohne Leitbild*, 57.

¹⁷ Vö. ADORNO: *Noten zur Lit.* 78.

¹⁸ Vö. ADORNO: *Ohne Leitbild*, 125.

¹⁹ Vö. *uo.* 122.

²⁰ T. W. ADORNO: *Prismen*. Frankfurt a. M., 1955. 281.

korlátjává vált.²¹ A sokszerű kifejezés tehát önmaga ellen fordult és maga az elidegenedettség. A hanganyag érzékletesen immanens belső formája helyére az úgyszólván megismételhetetlen technika kalkulált önállósulása lép.

A szeriális zenében továbbfejlődött „Zwölftontechnik” hallatára mindenestre úgy tűnik, igazat kell adnunk Adornónak. De mit kezdünk azzal a ténnyel, hogy Hanns Eisler számtalan művében, így pl. *Levin-kantátójában* használta fel a schönbergi tizenkétfokúságot?²² S hogy a *Philosophie der neuen Musik*-ban Schönberg extrém antipólusaként felvázolt Sztravinszkij ún. térbeli-ritmikus-impreszív kompozíciós elve, melynek látszat-objektivitása Adorno szerint a szubjektum ironikus kapitulációját fejezi ki az eldologiasodás közepette, mintegy átfunkcionáltan, és semmiképpen sem az elidegenedés előtti behódolás jeleként bukkan fel Carl Orff műveiben? (A *Le sacre du printemps* és a *Carmina Catulli* a kompozitórikus és technikai eljárás nem egy mozzanatában érintkeznek egymással.) Nem is szólva pl. Bartókról, akinél a schönbergi „Kontrastsystem” voltaképp közömbös kontrapunktikájának a zeneileg formálandó tartalom iránti idegensége mintegy megszüntetve-megőrizetten nyerhet alkalmazást azáltal, hogy Bartók meghatározott viszonyítási rendszerében a hagyományos kompozíció tonális-funkcionális elvével művészileg tartalmas dialektikává változtatja az elvont antitétikát, a zenei formanyelv eszközeként idomítva azt szintéziséhez.

Adorno tehát úgy látja, minden tartalom maga is kompromittálódik közvetlenül kifejeződése révén, s így a tartalmaknak ez az antinómiákból keletkező nivellációja szorosan összefügg azzal, hogy Adorno az önmozgó ész elvont homogeneitása által történetfilozófiailag lemondott minden tartalmi distinkcióról. Így az, amit radikálisan vet fel, éppen a konvenciók elvont kritikája kapcsán, azaz az avantgarde, nyomban maga is pusztá konvenciónak bizonyul, s minthogy funkciója tartalmilag Adorno számára csupán ugyanaz lehet: az eldologiasodás kifejezése, ezért végső fokon sajátos kultúrkritikai konzervatívizmusbba kell süllyednie.

A kommunikáció, a szervezett technikai reprodukció és terjesztés szerepe így szakadatlanul csak negatív az esztétikai tevékenység egészére nézve. Adorno nem veszi figyelembe, hogy a technikai-indusztriális előrehaladás és a kommunikáció szintjében és szervezettségében beálló tökéletesedés, negatív vonásaik mellett, egyben — már csak szigorúan esztétikai vonatkozásban is, új szociális lehetőségeket teremtenek, s magában a mindennapok gyakorlatában végbenő változásokkal egyidejűleg, bonyolult kölcsönhatásokon keresztül, szintelenül gazdagítják a művészi homogeneizáció közegeit csakúgy, mint az egyes művészeti ágak formanyelvét. Ahogy a kommunikáció technikájának társadalmi szervezettsége elvontan nem jelent a művészet formáinak tartalmára nézve megváltást, úgy nem jelenti a művészet végét sem.

A művészet árujellege és kommunikálhatósága miatt érzett aggodalom Adornónál a tartalom és a kifejezés korszerű közegében történő, tartalmas formálás antinómikus kiüresítéséből adódik. Adorno nem akceptálja, hogy az esztétikai tevékenység éppen elidegenedett viszonyok közepette tölti be defetiszizáló küldetését, s ezért, ha az antinómikus megjelenő meghatározá-

²¹ Vö. ADORNO: *Philosophie der neuen Musik* id. kiad.

²² SCHÖNBERG és EISLER eljárásainak különbségéről l. DAVID BLAKE: *Mein Lehrer Hanns Eisler*, ill. NATHAN NOTOWICZ: *Eisler und Schönberg*. — Mindkettő: *Sinn und Form*, Sonderheft Hanns Eisler, 1964.

sok sajátjai is, korántsem merítik ki tartalmi feltételeit. Adorno, némiképp Walter Benjaminhoz hasonlóan, a műalkotások „aurá”-ját látja elveszőben a technikai haladás és a szervezett fogyasztás láttán. Kénytelen ugyan belátni, hogy a film a legfiatalabb művészet, de azt már szem elől téveszti, hogy a film technikai apparátusa és kommunikációs intézménye létre sem jöhetett volna a fin de siècle kapitalizmusát jellemző termelőerők és termelési viszonyok fejlettségi szintje nélkül. A könyvnyomtatás pl. ma már kétségkívül, ha nem is kizárólagosan, de elválaszthatatlanul az irodalmi kifejezés szerves eleme lett, elterjedése pedig úgyszólván megteremtette annak lehetőségét, hogy bizonyos műfajok, genre-ok, mint pl. a polgári regény, kialakulhassanak. Hasonlóképp a rézkarc, a litográfia, bizonyos plasztikai minták vagy akár a sajtó fejlődésével elterjedt gúnyrajz: művészi formálásuk technikájánál fogva közvetlenül, tulajdon elemükként involválják a sokszorosítás és tömeghatás mozzanatát, s ettől még nem szűntek meg művészetnek lenni, csupán genre-jük kap bizonyos specialitásokat. A film is kialakította formanyelvét, és e formanyelvbe a legkülönbözőbb tartalmak vésődtek bele, radikálisan magukhoz igazítva és gazdagítva a lehetséges kifejezések közeget.

Ám Adorno hűtlen lenne antinómiáinak következetességéhez, ha nem ismerné fel maga is elvontan, mintegy a tartalmiság lehetséges helyét a kultúripar termékén; minden mégoly fejlett kultúripari manipuláció ellenére is, ezen a terméken, hogy „megfogja a vevőt”, sokkal több jelenik meg, mint amennyit a neki szánt fabula docet megkíván, s ezért a kultúripar „tartalmazza saját tulajdon hazugságának ellenmértét”.²³

A technikai civilizáció és eldologiasodás elvont kritikája tehát nem más, mint az önállóvá emancipált ész regresszív önkritikája. Az antinómiákkal kiüresített művészet funkciójának önmagára utalt negativitása, védtelen kiszolgáltatottsága és menekülése feladja a művészet valóságos kritikai pozícióit, mindenkor nembeliségét és számára a művészetek tényleges továbbhaladásának nincs mértéke. A nembeliség egyúttal történelmileg konkrét, fokozatos meghatározásainak hiánya, ill. e fokozatok egymással szembeni közömbösséggel nyilvánul meg abban is, hogy Adorno — a városrendezés esztétikai státuszát vizsgálva — számtalan kitűnő megállapítás ellenére, mereven szembeállítja egymással a kapitalizmusból teljesen „hiányzó társadalmi össz-szubjektumot”²⁴ a megvalósítás közvetlenül gyakorlati, tőkés szempontjaival. Pedig még a városrendezés, ill. rendezetlenség tekintetében is különböznek egymástól — formálisan azonos kapitalista körülmények ellenére pl. Sydney helvárosának spontánul egymásránőtt épülethalmaza és Chicago egymást derékszögben metsző utcáinak hálója, Washington, Brasilia vagy Tel Aviv városképe. — Nem is szólva a konkrét téralakítás viszonylag önállóbb eseteiben, egyes épületek kiképzésében megnyilvánuló olyan lehetséges különbségekről, mint amilyenek pl. Scharoun zseniális nyugat-berlini „Filharmónia”-épülete és a New York-i Metropolitan új, merőben eklektikus csarnoka között tapasztalhatók.

Ahogy a történelmi folyamathoz, az eldologiasodáshoz és az ideológiából Adorno kezén eltűnt a történelmileg differenciált tartalom csakúgy mint az egyáltalán nem egyenrangú ideológiák kollíziója, úgy elvonttá lesz az esztétikum tartalma is. Ennek az esztétikumnak a történetietlenségére mi sem jellemzőbb, mint hogy Homérosz epikai intencióit Adorno azonosítja a XIX.

²³ ADORNO: Ohne Leitbild, 83.

²⁴ Uo. 125.

századi német realizmusával,²⁵ s az *Odüsszeiá*ban a későpolgári tudat „ős-történetét” pillantja meg.

Nem meglepő ezek után, ha Adorno 1967-ben a szocialista művészetéről s egyáltalán minden „Keleten” űzött művészetéről azt állítja, hogy állami menedzserek terrorizálják és manipulálják,²⁶ s ha a szocialista realizmust egyszerűen „Schundliteratur”-ként óhajtja²⁷ diffamálni. Ha eltekintünk 1948-ban íródott, s a zsdánovi kultúrpolitikával vitatkozó elméleti cikkétől,²⁸ amelyet sok tekintetben éppen ez a kultúrpolitika igazolt, valamint Lukács György elleni kétségkívül szellemes, de mélyen igaztalan polémiájától²⁹ — egyértelmű kép tárul elénk: Adorno számtalan tanulmánya közül egyetlenegy sem foglalkozik konkrét értelemben a szocialista vagy akár az „elkötelezett” művészettel. Ez utóbbi esztétikai státuszáról vallott általános nézeteit viszont felvázolja — *Zur Dialektik des Engagements*³⁰ c. tanulmányában. Itt fejti ki — szocialista művész esetében tőle szokatlan terjedelemben —, amit lényegesnek vél elmondani Brecht színházművészetéről.

Par malentendu: Brecht

E Brecht művészetét illető megnyilvánulásokból egyúttal könnyen lemérhető Adorno elvont esztétikumot eredményező elméleti fejtegetéseinek gyakorlati, adott esetben irodalomtudományi értéke.

Adorno szerint a brechti dráma „a *Johanna* óta osztozik Sartre-ral az elvontságban”³¹, amit azonban a Sartre-nál gyengébb művész Brecht sokkal következetesebben avatott formaelvvé. Brecht szerint tehát egyszerű didaktikus, aki kikapcsolja a drámai személy hagyományát. Brecht észrevette továbbá, hogy a társadalmi lét felszíne elrejtí annak lényegét — ezért az absztrakció hirdetéséhez folyamodott, s nem iktatta lényeg és jelenség közé a szükségszerű közvetítéseket: politikai igazsága érdekében egyszerűen redukálta az esztétikumot. Drámai alakjai tehát közvetlenül társadalmi erőket személyesítenek meg. Továbbá: Brecht korai művei a dadaizmussal mutatnak fel rokonságot (sic!) — s a „Verfremdungseffekt” fent értelmezett modellje: infantilizmus.

Hitler és a fasizmus leleplezése az *Állítsátok meg Arturo Uít!*-ban ugyan találó Adorno szerint is, de — politikailag hamis. Adorno szerint ugyanis Brecht azzal, hogy komikussá tette, egyben lekicsinyelte a fasizmust. Adorno ezt követően egy futó utalás erejéig felismeri, hogy Brecht a forma tulajdon elemévé tette azt, amit egyébként csupán az élmény utóhatásában von le a mű gondolati tanulságaként a néző: „Igazság szerint a tanulság Brecht által vélt primátusa a tiszta formával szemben annak tulajdon mozzanatává lesz.”³² Nem érdektelen nyomon követni, hogyan jut el Adorno néhány sorral odébb ennek direkt tagadásához: minthogy Brecht szimplifikál, ezért ahelyett, hogy megtisztította volna a reális politikát annak szubjektív reflexétől, meghamisította a politikát. Márpedig Hegel szerint a lényegnek meg kell jelennie, s Brecht

²⁵ Vö. ADORNO: *Noten zur Lit.* 55.

²⁶ Vö. ADORNO: *Ohne Leitbild.* 57.

²⁷ Vö. no. 54.

²⁸ Vö. T. W. ADORNO: *Die gegängelte Musik*, in: *Dissonanzen etc.*

²⁹ Vö. T. W. ADORNO: *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács „Wider den mißverstandenen Realismus.”* (1958), *Noten*, II. 1961.

³⁰ *Die neue Rundschau*, 73. évf. 1962. 1. sz.

³¹ Uo. 99.

³² Uo. 100.

viszont olyan lényegét ábrázol, amelyik nem jelenik meg, tehát: „A redukció brechti technikája egyedül ama l'art pour l'art körében lenne jogosult, melyet az elkötelezettség brechti verziója az orkuszbá taszít.”³³

Ennek megfelelően a *Kurázi mama* Montecuccoli tételét illusztrálja: „a háború a háborút táplálja” — ám vajmi kevés sikerrel, mert kurázi mama bukása — motiválatlan; a *Kaukázusi krétakör* — az anyaság olcsó dicshimnusa. Brecht továbbá a délnémet paraszt kétes bölcsességeiben tetszeleg magának — Marxszal szemben — mintegy a kései egzisztenciál-ontológushoz, azaz Heideggerhez hasonlóan. Summa summarum: a szocialista Brecht Adorno szerint egy irracionális hatalmi uralom érdekében agitált, s művészetét „megmérgezi politikájának igaztalansága”³⁴.

Adorno politikai prejudikáltsága ez ügyben nyilvánvaló; nem feladatunk itt e téren vitatkozni vele. Ám ha tisztán tényeiben és összefüggéseiben nézzük, amit Brecht kapcsán állít — végül is mozgó rugóként minduntalan előbukkan következő és agresszív szocializmusellenessége.

Mindenekelőtt Adorno téved abban, hogy a „Verfremdungseffekt” technikájával írott kísérletek sorát az 1930-ban befejezett *Vágóhidak Szent Johanna* nyitja meg. Bizonyos fokig már az *Egy fő az egy főben*, sőt már a *Dobszó az éjszakában* c. darabban is, de főként a *Koldusoperában* megjelennek az epizálás elemei, ha ez utóbbi megismételhetetlen formában³⁵ még a publikum ízlését kiszolgáló és egyúttal leleplező gesztusba ágyazva nem is uralkodnak el közvetlenül. Közismert viszont, hogy a jellegzetesen „V-Effekttel” dolgozó *Badeni tándráma az egyetértésről* — Brecht korábbi periódusára utaló kitűnő clownszínelével — csakúgy, mint a *Lindberg repülése (Az óceán átrepülése)*, megelőzi a *Johannát*. De úgy tűnik, Adorno abban is téved, hogy a fiatal Brecht darabjai a dadaizmussal korrespondálnak. Mert ha mindenáron izmusokat kell ez esetben megneveznünk, akkor célravezetőbb itt az expresszionizmusra, sajátosan lázongó rimbaud-i ezoterikus szimbolizmusra, bizonyos — nem pejoratív értelemben vett — vásári naturalizmusra, de legalábbis Kiplingre és Villonra hivatkoznunk.

Nem látszik szükségesnek ezúttal Adorno valamennyi tévedését megcáfolnunk, így pl. a *Kurázi mama* vagy a *Kaukázusi krétakör* művészivé formált tartalmának szegényes fogalmiságra való redukcióját sem — erre, amennyiben a politikai beállítottság értékítéletein túlmenő esztétikai koncepció fejeződik ki benne, még visszatérünk.

Annyi mindenesetre bizonyos, hogy az *Arturo Uiban* veszedelmes gengszterként ábrázolt Hitler, amennyiben e figura a darabban egyáltalán csak Hitler, s nem több annál, éppen akkor is, éppen mert gengszterként jelenik meg, s mert közvetlen konfliktusokkal sűrített csomópontú interakciókban mutatkozik meg a helyzet önmagán önmagából túlulató tipikussága, s bomlik ki epizáló eszközök közvetítésével a helyzet költői általánosítása, de egyben a helyzet mély történefilozófiai igazsága is — joggal beszélhetünk az Adorno által hiányolt közvetítő szféra megtalálásáról, ha nem is olyan fokon, mint a *Kommün napjai* esetében. Ahol viszont sikerült Brechtnek a kapitalizmust megelőző, többnyire az eredeti tőkefelhalmozás állapotát idéző korszakból

³³ Uo. 101.

³⁴ Uo. 102.

³⁵ A dráma alapszöveve s az azt rendező kompozíció fent jelzett kettőssége már GAY *Beggar's Opera*-jában (1728) is megtalálható. BRECHT azután ezt korszerűsítette, általánosította és elmélyítette.

anyagot találnia, amely lényegében „önmozgásának” torzítása nélkül a jelenkor bonyolulttá vált emberközi viszonyainak mély összefüggéseit hordta érzéketlenül, mert még csak csírájában magán — ott szükségképp lép előtérbe a dialógus az epizálással szemben, ha nem is szorítja ki azt, hanem éppenséggel tartalmaz itt is alárendelődik neki. Ezzel szemben parabolák és modernebb drámai anyagok esetében a kompozíció inkább az epizálás felé mozdul el. Az ez alól kivételnek tűnő *Rettegés birodalma*, melyet Brecht a precedensteremtés szinte novellisztikus elvével komponált, tulajdonképpen az epizódok Büchnert idéző összeállításában nyilvánítja meg a költői általánosítást és ezáltal epizál.

De nem érdemel ezúttal különösebb figyelmet Adorno hivatkozása Hegelre sem. Adorno helyütt lényeg és jelenség objektív dialektikáját mechanikusan alkalmazza a dráma speciális viszonyaira, az érzeki megjelenítésre, s így ami itt igazságául szolgálhatna, csupán féligazság.

Kár lenne vitába szállni a filozófia frankfurti ordinariusával arról is, hogy Sartre vagy Brecht-e a „nagyobb művész”? — s alighanem tapintatlanság lenne firtatnunk ama infantilizmus gyökereit is, melynek könnyedségével Adorno — a minden élcből ugyanazt az obszcenitást kiértő nebuló módján — látja bele egyszerre a marxista Brechtbe s a későpolgári, archaizáló Heideggerbe a délnémet parasztot, akit talán épp a szocializmus szovjet megvalósulását illető kontrollálatlan szorongása miatt, muzsiknak nevez.³⁶

Ami itt valójában érdekes, az inkább az, hogy miben áll megjegyzéseinek elvont igazsága, s mi ennek az igazságnak a mértéke.

Adorno értetlenül szemléli az ifjú Brecht lázadozásait — láttuk, a dadaizmussal rokonítja — s nem tételez fel semmiféle folyamatosságot — az ugrás ellenére is — a 30-as évek Brechtje és az inkompenzurábilis *Baal* poétája között; meg sem vizsgálja e periódus darabjait. Másfelől láttuk, az érett Brecht darabjait — mindegy most, miért —, de következetesen félreérti. S minthogy Brecht verseit, prózáját, sőt az órá magára is termékenyen hatott tanulmányait, továbbá az időközben felgyülemlett Brecht-szakirodalmat nem veszi figyelembe — könnyű dolga van: a *Lehrstück* tiszta, explicit alakjáról vonhatja le következtetéseit Brecht egész oeuvre-jére nézve.

Abban viszont igaza van, hogy — általánosan szólva — a tandrámák tartalma és formája inkongruenciában áll egymással, hogy a mégoly helyes tudományos általánosítás az extremitásig hajtja a kompozíció túlsúlyát a tipizáció, a megjelenítés rovására, addig rombolván annak drámai közegét, a tulajdonképpeni felfokozott és komponálható anyagot, amíg az külsődleges marad a túlságosan fogalmi tartalommal szemben. Az anyaghoz mérten elvont téziszszerű tartalom éppen ennek az anyagnak és dualizmusnak a recepciójakor — hatástalan marad, noha Brecht a receptív élmény utóhatásának a forma tartalmát gondolatilag feldolgozó és általánosító mozzanatát, ráadásul túláltalánosítva, beépítette közvetlenül a műszerkezetbe. Ezért saját korukban nagyonis eleven problematikát tárgyaló műveinek, mint pl. a *Rendszabály*nak úgyszólván nincsen semmi formává lett maradandósága sem, a mai, jóllehet társadalmilag elkötelezett néző vagy olvasó fejében — Brecht szándéka ellenére — visszajára fordul az empíriába kívülről bevitt szociálpedagógikus impulzus, s talán leginkább Brecht következő sorainak illusztrációjaként hat a mű:

³⁶ Uo. 103.

„... Ah, mi
Akik a barátságosság talaját akartuk előkészíteni,
Mi magunk se tudtunk barátságosak lenni.”

(An die Nachgeborenen)

Adorno tehát kiemelt egyetlen közös vonást l'art pour l'art és Brecht között, elvonatkoztatva egyúttal a történelmi-társadalmi tartalmak és intenciók homlokegyenest ellenkező jellegétől. Ám abban, hogy sem a tandrámák, sem a tulajdonképpeni l'art pour l'art esetében (pl. Stefan Georgénál) nem jött létre a formák önmagáraulaltságukban is tartalmas organizációja — elvontan igaza van.

De vajon ez az analógia, ami Adornónál inkább szellemességnek tűnik csupán, pedig valójában következetes esztétikai reflexió eredménye, kimeríti-e a benne összekapcsolt formák teljes tartalmát, tartalmas esztétikai szerkezetét? Semmiképp!

Adorno, eltekintve attól, hogy politikailag ellenségesen viszonyúl a tandrámához — figyelmen kívül hagyja épp azt a funkciót, amit azok a társadalmi lét felszínét a valóságos mozgástörvények irányában egyre inkább deschiffrozni szándékozó Brecht fejlődésében töltek be, eliminálja szükségszerű közvetítő szerepüket a már felbomlott, de még meg nem született drámai forma csupán az egész életmű vonatkozásából megérthető állapotában. Így a brechti dráma fejlődésmenetét illetően nem kontinuitás és diszkontinuitás egységét, hanem csupán a V-Effekt hőskorában kidolgozott eszközök kétségtelen továbbélését látja meg; ezért — de nem csak ezért — ott is — ráadásul: szimpla — téziseket keres (*Kaukázusi krétakör*, *Kurácsi mama*), ahol ennél jóval többről van szó. Igaz, csakis azért sikerülhet a drámai anyag hatásos művészi formává való szervezése, mert Brecht most már ama eszközök birtokában volt.

Az érett Brecht darabjaiban a fogalmiság és anyagszerűség merev, artikulálatlan dualizmusa eltűnik, helyette — továbbfejlesztve — egy olyan kompozíciós elv tér vissza, melynek irányába az egyetlen, speciális kezdeti kísérlet épp a nagyszerű *Koldusopera* volt: a korábbinál jóval konkrétabban tipizált alakok közvetlenül megjelenített cselekménye immanensen mutat fel — utóbb általánosítandó — kollíziókat magán. De csak épp azért, hogy a társadalmi lét felszínének áttekinthetetlensége s a mindennapi tudatformák szcientifikusabbá válása által támasztott igényeknek megfelelően, a kompozíció s az anyag rendezése a cselekményt az epizálás eszköztárával lényegi csomópontjaira bontja, és e felbontás és korszerű proporcionálás mértéke épp a drámailag szervezendő élettények speciális természetétől függ. Másfelől magától értetődő, hogy a kiválasztásban hatékony világnézet csupán adekvát történelmi tartalom esetén eredményez esztétikailag artikulált formát. A drámailag eképpen nyert különös világ szétválaszthatatlan egységben jeleníti meg hatásosan és érzékletesen belső igazságát, az illúziókeltéssel szembeni eredeti antipszichologizmus benne a tartalmas hatás pszichikai feltételeinek kidolgozásává alakul, s a belső forma *tartalmi ellentmondásosságának* is képes kifejezést adni. Galilei történeti igazsága pl. a tudatos alakítás folytán igazságként, ám olyan ellentmondásos igazságként jelenik meg, amely a jelenkor megváltozott helyzetére nézve egyértelműen diszkreditál minden direkt analógiát Galilei történeti igazságával. A *Galilei élete* természetesen csupán egyetlen esete az új formának, melynek alapsémája a fenti. E séma, kezdve a *Rettegés birodalmától* és a *Kommün napjaitól* a *Kurácsi mamán* és a *Kaukázusi krétakörön* át a *Kerekfejűek és hegyesfejűekig*,

a *Puntila úr és szolgája*, *Mattiig* és a *Jó embert keresünkig*, realizációjának minden egyes meghatározott esetében más és más arányokat mutat. De ami az *Igentmondó* és a *Nemetmondó*ban két darabra, a *Rendszabály*ban elvont tézisre és művészileg formátlan anyagra szakadt, itt egyesül. Noha ez az egyesülés elképzelhetetlen lenne a „V-Effekt” nélkül, Brecht kései drámáinak önálló, önmagukon immanensen túlutaló művészi világuk van.

Az elvont esztétikai tevékenység antinómikusan élénk tárul negatívítása idáig jut el. Egyfelől nincs valóságos társadalmi tartalma, másfelől szemben áll vele a művészet funkciójának kényszerű prózája, minden műnek áruként való lelepleződése. Az esztétikai tevékenység ilyen szétszakítottsága és elvontsága közvetlenül megjelenik a mindenkori műalkotás kategoriális szerkezetében is — ahogyan az Adornónál végső fokon a tartalmatlanság tisztán kalkulatórikus tárgyiasulásaként konstituálódik.

A kettéhasadt műszerkezet elvontsága

„Ami valamely anyag körének megadott nyelvében még szükségszerűnek mutatkozik, feleslegessé, ténylegesen rossz értelmében vett ornamenssé lesz, mihelyt nem igazolódik ama nyelvben azáltal, amit közönségesen stílusnak nevezünk”³⁷ — írja Adorno. Ez a felismerés, amely elutasítja az alakítandó anyag autonóm önformálódásának illúzióját, azt, hogy a benne ontikusan felhalmozódott lehetőségek automatikusan, önmaguktól bontakozhatnak ki, teljes joggal hivatkozhat továbbá arra, hogy „a formák, sőt anyagok semmiképp sem olyan természeti adottságok, mint amilyenek a reflexió nélküli művész könnyedén látja őket. Történelem s azon keresztül szellem is halmozódott fel bennük. Amit abból magukban tartalmaznak, nem valami pozitív törvény, de bennük a probléma erősen körvonalazott figurájává lesz. A művészi fantázia ezt a felhalmozottat kelti életre, miközben megpillantja a problémát.”³⁸

A fentiekből könnyen belátható: Adorno újabb antinómiája áll előttünk. Egyrészt az anyag még szükségszerűvé tehet valamit, ami a megvalósult formában mégsem az, ez a forma tehát valami olyasmire utal, ami az anyag közvetlenségén túl van, másfelől azt látjuk, hogy transzcendencia, melyet az imént még a stílus hivatott legitimizálni, magában az anyagban felhalmozódott — elvont — történelem és szellem, s kibontása a művészi fantázia passzív hozzájárulását igényli.

Amilyen termékeny a kiindulópont gondolati impulzusa, olyan üres az antinómikus konstrukcióban eredményezett circulus vitiosus, amely a valóságos összefüggés tartalmának helyére lép. Mert akár a formálás egyszerű, természeti alapanyagait (márvány, festék, fém, beton, fa stb.), akár a mindennapi élet koronként az egész ember érzékiségére ható tipikus élmény- és hangulatanyagát vesszük, ezek a művészi tevékenység szempontjából nem csupán korábbi alakításaik normaszzerű hagyományát s valami elvont történelmet vagy éppen szellemet tartalmaznak, noha bizonyos normák jelenléte e tekintetben már csak az antropomorfizáció miatt is kétségtelen. Elég arra gondolnunk, hogyan finomodott, persze nem szorosan egymást követő lépésekben, hanem épp ugrásokban és visszaesésekben, a köfelületek csiszolásának technikája a primitív szobrok durva szemcséitől a hellenizmuson át mintegy Thorwaldsenig vagy

³⁷ ADORNO: Ohne Leitbild, 105.

³⁸ Uo. 118.

Rodinig, s hogyan alkalmazza a modern szobrászat (Moore, Cremer stb.) funkcionálisan a csiszolás különböző finomságú fokozatait a térélményben domináló alak pusztá tömegszerűségét további fényhatásokkal, a mélység és megvilágítottság asszociációit keltő ingerforrásokkal egészítve ki. Egyúttal igaz az is, hogy az ideális emberi testalak leképzése helyére archaizáló, vagy épp természetiesítetten nonfiguratív kompozíciót helyező modern szobrászat fordul — egyebek között — épp a fenti differenciált finomság-elosztáshoz.

Azonban nem lehet minden anyagot (fát, fémet, követ) egyformán finomítani, nem lehet minden érzékileg rögzített és generalizált mindennapi élményanyagot egyformán stilizálni — s épp ebben rejlik a természeti (vagy a recepció számára közvetlenül természetiként megjelenő) anyag alapvető társadalmi meghatározottsága: az emocionalitással „megterhelt” anyag mindenkori kiválasztásában, abban, hogy az anyagra vonatkozó ismeretek (fizikai, kémiai, pszichológiai stb.) — akár festékanyagokról, akár a lapok rendőri híryanagárról van szó —, egyáltalán az anyag lehetséges megmunkálása és alkalmazása közvetve összhangban van a termelőerők mindenkori konkrét fejlettségével, s közvetítések bonyolult során keresztül kifejeződik benne a társadalmi munkamegosztás és a termelési viszonyok egész rendszere. Ám ugyanakkor a művészi fantázia szerepe — egy megszokott közeg mozzanatainak teleologikusan előnyös újjászülése különösként az érzékileg hatásos általánosítás érdekében — nem merül ki a „magától” kitarulkozó anyag egyszerű stimulációjában.

Sokkal inkább arról van itt szó, hogy a művész világnézeti tartalmaiból az, ami valóban nembeli, adekvát kifejezést nyerhet a történelmileg rendelkezésre álló anyag optimális technikai szervezése folytán. S ha itt nem is egyszerű egybeesésről van szó, az anyagformálás technikai bázisának, a termelőerőknek az előrehaladása feltétlenül azonos a nembeliség tartalmával történelmi mértékben.

Adorno tehát elvontan és szétdaraboltan felismeri azt, hogy a művészi világnézet szűrőjén keresztül az anyagban társadalmi tartalmak formálódnak meg. Így pl. általában konstatálja az építészetben, a köznapi gyakorlattal és tudományos anyagkezeléssel (statika stb.) egyidejűleg érvényesülő esztétikai térformálást, s a modern építészetben is meglátja a szubjektumért történő, annak számára elviselhető téralakítás esztétikai státuszát,³⁹ a szubjektum pusztán ornamentálissá vált — persze valójában társadalmi, ideológiai — önkifejezésének hagyományával szemben. Felismerése azonban elvont, nem vonatkoztat az — adott esetben építészeti formák — tényleges tartalmára.

A tartalmak formai közvetítettségének azonban úgyszólván *conditio sine qua non*-ja az, hogy a műszerkezetben a tényleges tartalom funkcionálisan reflektálódjék és általánosítódjék egyúttal a belső forma (kompozíció, tipizáció stb.) által egyértelművé tett különös világban, amely éppen a formanyelv és a homogeneizáció felől meghatározva, s azokat egyúttal magához idomítva a (szerkezetileg) külső formálásában (retorikai, metrikus, ritmikus, melodikus, harmonikus formaelemek, trope-ok stb.) a kiindulásnál egyetemesebb érvényű, intenzív totalitássá szerveződik a mindenkori speciális technika munkája következtében. Magától értetődő itt, hogy egyfelől a stílus eredményként, a formálás tartalmának és közegének hatásos, új egységeként lép elénk, míg másfelől stíláriis hasonlóságok oeuvre-ön és történelmi korszakokon belül egyaránt tapasztalhatók.

³⁹ Vö. uo. 120.

Mínt hogy Adorno az anyagkezelés tartalmát először helytelenül teljesen feloldotta a stílus üres kategóriájában, s azt azonban a zenei hangról is tudja pl., hogy „csupán az alakzat funkciók összefüggésében telítődik meg értelemmel, mely nélkül pusztán fizikai tünet lenne”⁴⁰ — ezért utóbb le kell írnia anti-tézisként azt a nyilvánvalóan hamis tételt, mely szerint a nagy műveknek koruk stílusához való inkompenzurábilis viszonyulásából következően „a stílus a közepszerűség számára lenne fenntartva”.⁴¹ A stílus így üres konvencióvá változik át, amelynek *ellenére* alkot a művész. Ez persze illuzórikus feltevés, ha nem is kizárólag Adorno privilégiuma. Mert egészen valószínűnek látszik, hogy olyan jellegzetesen „Weltende”-intonációval alkotó művészek, mint Schönberg, Karl Kraus vagy Adolf Loos — akiknek ornamentals elleni hadjáratáról Adorno elismerően nyilatkozik⁴² — nem egyszerűen valamilyen stílus ellenében vagy valamilyen másik stílusért síkraszállva hozták létre új formákat — és stílust.

E művészek formáinak szerkezeti felépítésében sokkal mélyebb funkcionális összefüggések rejlenek. Amint épp maga Adorno látja meg és tárja fel, hogyan nő ki a szubjektivitás romantikus nyugtalanságának banalitássá vált kelléktárából Schönberg egész technikája, hogyan megy át az *I. Kamaraszimfónia* Bruckner *VII. Szimfóniájára* s Wagner *Istenek alkonyának* vezérmotívumára intő ornamentális témája a négyszeres ellenpontozás modelljébe⁴³ — hogy azután, mint láttuk, idővel szinte önmaga ellen fordulva, csupán a kompozíció tradicionális lehetőségévé legyen.

A műszerkezet antinómikus felbontása Adornónál annak valamennyi lehetséges összefüggését jellemzi. Az antinómiát viszont az jellemzi, hogy elvont. Így, ha pl. helyesen megállapítja, hogy az építőművészetben a cél nem öncél, hanem társadalmi-történeti, akkor tudjuk, hogy itt egyfelől a perzekutor szubjektum stimulusaira váró anyag s az elvont társadalmiság állnak szemben egymással. A Loos funkcionalizmusa állítólag ama „történelmi vonulatból” bontakozik ki, melyben a polgári morál megveti az ún. „Lustprinzip”-et, s takarékoskodik,⁴⁴ bizonyítékul ehhez azután, ha nem is Loos betétkönyve, de személyes intenciói szolgálnak. Eltekintve attól, hogy a kapitalizmusban a tőke jelentős hányada épp a szórakoztató iparban van közvetlenül érdekelve, s ez fölöttébb problematikussá teszi a puritán polgár etikai alkatára való hivatkozásokat a XX. századi építészetet illetően, ez — kis változtatással azt jelentené, hogy pl. F. L. Wright Guggenheim-múzeumának impozáns spirálvonala is kizárólag a New York-i telekárak magassága elől kúszik felfelé. Noha ezek a telekárak egy építészeti stílus kétségtelen determinánsai lehetnek, képtelenek egyedül magyarázatot adni arra a különbségre, ami a funkcionalista villaépítészet mégoly természetes környezetbe is ültetett hatalmas téglatestjei és Wright „Falling Water”-jének (1936) derékszögekkel meghatározott síkokból és aszimmetrikusan egymásratolt téglatestekből komponált, humanizált arányú természetessége között áll fenn.

Adorno figyelmen kívül hagyja, hogy épp itt, a funkcionalizmus tulajdonképpen bázisán, az építészetben, messzemenően konkrét megvalósulásai, egy-egyéi vannak az elvonttá antinomizált aspektusoknak. Az anyagformálás és

⁴⁰ Uo. 118.

⁴¹ Uo. 143.

⁴² Vö. uo. 106.

⁴³ Vö. uo. 108.

⁴⁴ Vö. uo. 112.

téralakítás s maga a felhasznált anyag is — termelőerő. Meghatározott történelmi-társadalmi etapokhoz és formációkhoz kapcsolódik, s épp a túlformálás hozza egységbe a korral. Hogy adott esetben egy kor ideológiai összképe mennyire kedvez az anyag optimális kibontakoztatásának, azt épp az építészet fénykorain lehet lemérni. Technikailag és az irányukban támasztott társadalmi-ideológiai igények szerint *egyaránt* különböznek egymástól az egyiptomi piramisok és Nyugat-Európa gótikus katedrálisai, a pompeji villák, a tapiolai lakótelep vagy az 50-es évek moszkvai lakótömbjei. Ezek közvetlen egységükben, térviszonyaik dinamikájában, egyensúlyi tagoltságukban, *formájukban és funkciójukban egyszerre különböznek* egymástól, gyakorlati lehetőség és igény együttesen alakítják a formát. Tartalom és forma itt éppen nem csak feszültségben,⁴⁵ hanem egyúttal gyakorlati egységben jelenik meg. Művészi téralakítás esetén a statikai és technológiai, valamint egyéb kalkulációs dezantropomorfizációval, amely a pusztán gyakorlati szempontú téralakítás magától értetődő elve, közvetlenül fonódik össze és lép gyakorlati egységre az antropomorf alakítás igénye, ha a munkamegosztás differenciálta is a statikust a volta-képpeni tervezőtől. Ha az építészettől eltérő arányban is, de végső fokon minden művészeti ágban érvényesül az objektiváció technikájának és a tartalmas esztétikai formának ez a mély, keletkezését és analizisét tekintve ugyan ellentmondó meghatározásokra, tendenciákra szétbontható s valójában is ellentmondó mozzanatokból létrejövő, de végül is előttünk közvetlenül egységként megjelenő szerkezete.

Ennek a szerkezetnek erőszakos szétbontása, valóságos, tartalmilag konkrétan ellentétes és egyúttal egységet alkotó mozzanataiban való megragadása helyett, arra készíti Adornót, hogy — Antonioni *Éjszakájának* rendezési technikájáról, sajátosan szótlán vonalvezetéséről tett mégoly kitűnő megjegyzései ellenére — egyfelől elismerje a filmszerű kifejezés formanyelvének kialakulását, másfelől azonban épp a technika esetleges tökéletlenségében lássa a tartalmiság „átersztésének” esélyét.⁴⁶

A műszerkezet antinómikus pólusokra bomlásának elméleti konzekvenciáit jól megvilágítja, hogy míg Adorno e pólusokat illetően kénytelen elismerni: „az építészet annál magasabb színvonalú lehetne, mennél bensőségesebben közvetíti egymáson keresztül két szélsőségét, a formakonstrukciót és funkciót”⁴⁷ — addig formális analógiát von a zenei érzék és az architektonikus térérzék kompozíciós szerepe között. „A térérzék, úgy látszik, többet kíván: azt, hogy a térből kifelé valamire merjünk gondolni, nem valami tetszőlegesre a térben, ami a térrel szemben közömbös lenne. Analóg módon kell a zenésznek is melódiáit, időközben egész zenei szerkezeteket kitalálnia az időből, hogy azt organizálhassa”⁴⁸ — írja.

Itt már nem egyszerűen a pólusok egységét nem leelő feszültségről van szó, hanem súlyos elméleti tévedésről. Nem mintha szó sem lehetne itt feszültségről, hiszen az alkotás és a befogadás folyamatát éppen ilyen feszültségek és fluktuációk jellemzik — művészi fantázia és anyag úgyszólván viaskodnak egymással, majd pedig a receptív élmény szubjektumával. — Ám ez a folyamat éppen egységet eredményez, az alkotásban és a receptív élményben egyaránt, mely egység végül is a műben testesül meg. Azonban a zenében az egységes

⁴⁵ Vö. uo. 120.

⁴⁶ Vö. uo. 79–80.

⁴⁷ Uo. 120.

⁴⁸ Uo. 119.

esztétikai élmény alapjául szolgáló komplex tér-idő viszonyok épp az időben szigorúan meghatározott viszonyítási rendszer által felidézett meghatározatlan tárgyiasság ún. „kvázi-tere”⁴⁹ folytán teremődnek meg. A hangrelációvá szervezett időbeni egymásután, ez a speciális processzualitás tehát ilyen imaginatív térbeli egymásmellett benyomását kelti, miközben a mindenkori előtér által folytonosan a háttér komplex egészére utal.

Ezzel szemben az építészetben az élménynek ezt a komplex tér-idő bázisát tekintve lényeges eltérés mutatkozik a zene tér-idő viszonyaitól. Igaz, egy épületnek minden mozzanatában egységes egészként, totalitásként való felidézése és befogadása magában foglalja az időbeniség mozzanatát („kvázi-idő”), s a tárgyról nyert teljes térbeli benyomás különbözik a tárgy egyszeri megpillantásától, itt mégis csupán egyetlen meghatározott térbeli tárgy van jelen, ami a festészet vagy a plasztika tárgyaihoz hasonlóan lehet ugyan mestersen alakított, de amelynek azért semmiképp sem kvázi-tere van. Ehhez járul még az építészet alkotásaival szemben támasztott követelmény, ami radikálisan elkülöníti tárgyait a többi képzőművészet befogadásra szánt műveitől: a művészi téralkotás itt a mindennapi élet gyakorlati tárgyiasságát formálja. Az architektonikus kompozíció számára tehát kiváltképp nem elegendő a térviszonyok ideális rendezése — ez mindenkor közvetlenül a mindennapi értelemben használt, valóságos térbeli környezet rendezésével egyszerre történik.

A felbontott műszerkezet modellje ott sem visz túlságosan messzire, ahol a feladat egyetlen korszak művészeti jelenségeinek, e jelenségek sajátos arculatának megragadása lenne. A barokról szólva pl. Adorno ontja a legkitűnőbb felismeréseket, viszont képtelen — ha erre sor kerül — szintetizálni őket.

Elvontan abból indul ki, hogy „éppencsak technikájukban találhatók meg egy kor zenéjének előrehajtó erői”.⁵⁰ S valóban szellemes hozzáértéssel mutatja meg, hogyan hatolnak le Bach zenei eljárás módjának mélyére is — a barokra jellemző — dekoratív elemek;⁵¹ a cisz-moll hármasszfézában (*Wohltemperiertes Klavier*, Bd. I.) pl. az egymást ismételtlen keresztező téma-betétek következtében nem létező hangok sokaságának illúziója lép fel.

Am ugyanakkor ő maga mutatja meg, hogy Bach a kor hangszerelési lehetőségeit messze meghaladva komponálta meg *Kunst der Fuge* és *Musikalisches Opfer* c. műveit, úgy hogy azok hangszerelését nem is rögzítette. Volt tehát valami más egyéb is Bach esetében, ami legalábbis a kor anarchisztikus hangszerépítő technikáján kívül inspirálóan hatott. A műszerkezet tisztázatlansága s a tisztázása iránt támasztott kétségkívüli igény⁵² következtében Adorno ugyan helyesen pillantja meg Riegl nyomán a barokk festészet és zene princípium stilisationisának vizsgálatakor, hogy a merev kontrasztképzés mellett már mintegy Michelangelo óta kifejlődött a festészetben az atmoszférikus átjátszásoknak, a határozott kontúrok feloldásának technikája (*sfumato*) — míg a kor zenéjében ennek nyoma sincs.⁵³

De közös kompozíciós elvet keresve a barokk számára, kénytelen átvenni Riegl-től a struktivitás elvét, ami azonban csupán annyit mond a barokk formá-

⁴⁹ Vö. GEORG LUKACS: *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*, 2. Hbd Neuwied — Berlin, 1963. 355.

⁵⁰ ADORNO: *Ohne Leitbild*, 148.

⁵¹ Vö. uo. 145.

⁵² Vö. ADORNO: *Uo.* 18, 36, 37, 118, 120, 127, 146, 149.

⁵³ Vö. uo. 136.

lásról elvontan, hogy az érzéki hatások ott a leghatékonyabbak, ahol konstruálják őket.⁵⁴

Mikor azután társadalmi tartalommal akarja megtölteni, de legalábbis magyarázni a barokkot, egyszerűen azonosítja az ellenreformáció propagandisztikus tendenciáival.⁵⁵ Jóllehet a barokk művészet ennél jóval differenciáltabb, s ha még a *H-moll mise* vagy akár a *Musikalisches Opfer* létrejöttében is szóba jöhet bizonyos katolikus ideológiát termelő, feudális körülmények szerepe, e barokk épp ott hozta létre legmaradandóbb alkotásait, ahol szekularizálódott, de legalábbis protestáns színezetet kapott: Angliában és Németalföldön.

Adorno esztétikai gyakorlata regresszív racionalizmusából táplálkozik: „Mert épp annak az esszenciális elvontsága, ami valójában történik, vonja meg magát az esztétikai képtől”⁵⁶ — írja. Igaz, számtalan esetben posztulálja, hogy a műalkotás igazsága annak belső logikájában, „létrehozottságának logikájában” (Logik seines Produziertseins)⁵⁷ van. S az is igaz, hogy fontos összefüggésre mutat rá a költői és zenei nyelv közegében felhalmozott történetiségtől⁵⁸ és általánosan kommunikálható jelentéstartalmaktól kezdve addig, hogy utóérhetetlen formaérzékkel sejti meg az impresszionista festészet technikájának és recepciós módjainak összefüggését magával a képi ábrázolás tárgyával, a dologgal, megmutatva, hogyan fejlődik át Pissarrónál formaelemmé a korábban témául választott tárgyias „zavarófaktor”, de halvány utalásul itt is elegendőnek bizonyul az eldologiasodásra való hivatkozás. Toulouse — Lautrecept-ugyanakkor plakátfestőnek tartja.⁵⁹

Adorno kultúrkritikájának következetesen tartalmi elvontsága a mű szerkezetének egész tartalmiságát, a formák tartalmát, mibenlétét illeti: a mű valójában elvont meghatározások sorára bomlik. Megjegyzése a valóban megtörténő esszenciális elvontságára vonatkozóan nem véletlenszerű; szemben a jelenségvilág egyes figurájával, amelyet az eszmei általánosság előtt fejet nem hajtó műalkotások centrumának nevez,⁶⁰ a műalkotások bonyolult, különösségükben önmagukon immanensen túlutaló tartalmát elvont fogalmiságnak veszi. Szerinte a művészeti „produkció az egyedi (besonder) tárgyban rejlő minden konkrét immanencia ellenére, mégis a fogalomra van utalva”⁶¹.

Láttuk, ennek megfelelően redukálja Brecht drámáinak tartalmát elvont fogalmak illusztrációjára; ugyan természetesen tartja, hogy a „meghatározhatónak” nyilvánított „immanens szociális tartalmat” Beethoven művészetében egészen „kompozitórikus eljárás módjáig” kell követni, de számára e tartalom kimerül Beethovennek a „polgári autonómiához, szabadsághoz, szubjektivitáshoz való viszonyában”.⁶² Bartók zenéjének népiességét pedig — szintén elvont fogalmi — tartalomként, a fasizmus „völkisch” demagógiájával (sic!) hozza összefüggésbe.⁶³

⁵⁴ Vö. uo. 140.

⁵⁵ Vö. uo. 137.

⁵⁶ T. W. ADORNO: *Minima Moralia*. Frankfurt a. M., 1951. 268.

⁵⁷ Vö. ADORNO: *Noten zur Lit.*, II. 43.

⁵⁸ Vö. ADORNO: *Ohne Leitbild*, 17, 34.

⁵⁹ Vö. uo. 42–43; 45–46.

⁶⁰ Vö. ADORNO: *Klanfiguren*, 22.

⁶¹ ADORNO: *Ohne Leitbild*, 16. — Adorno nem tesz különbséget egyes és különös között, ezért a „besonder”-en itt is egyest ért.

⁶² Uo. 98.

⁶³ Vö. ADORNO: *Dissonanzen*, 105.

A mű tartalmas formai szerkezete helyett Adorno elméleti intenciója e szerkezet elvont, antinómiáknak szembehelyezhető kategoriális mozzanatai felé fordul, e mozzanatok objektív, de esztétikailag megszüntetve-megőrzött heterogeneitását kizárólagossá emelve. Így nála a technika sem maguknak a műveknek minden egyes esetben újjászülető megszervezése, s csupán azt a valóban jelentős funkcióját hangsúlyozza, hogy közvetít tartalom- és jelenségformák között: „Mert egyetlen olyan tartalom sincs a művészetben jelen, amely ne lenne közvetítve a jelenségbe és az ilyen közvetítés összefoglalása a technika.”⁶⁴

Adorno ezért felemásan ragadja meg az esztétikai tárgy, a műalkotás kategoriális szerkezetét. Igazság szerint ezen a tárgyon nincsenek közvetlenül jelen az alkotói folyamatban megszüntetve-megőrzött, ezért a receptív élményben — melyben ismét végbemegy a közvetítés — a jelenségformákba valóban szellemi tartalmat *közvetítő* mozgások, hanem éppenséggel a *különös közép* szervező funkciója folytán egy felfokozottan intenzív, immanens világ totalitása áll előttünk — egyszer s mindenkorra rögzítve.⁶⁵

Ahogy természetlen lenne csupán rögzített, hermetikusan tiszta formáról beszélni, úgy helytelen az antinómiákra szakadt műalkotás szélsőségei közötti pusztaság — az elméleti gondolkodásra jellemző — közvetítések egyoldalú kiemelése is. A műalkotás kategoriális értelemben véve sokkal inkább az — általános és egyes szélsőségei között — közvetítő mozgás és az e mozgást különös közpéremként rögzítő nyugalom egysége. Erre utal Lukács György is: „... a közép szószerint középpé, gyűjtőponttá lesz, ahol összpontosulnak a mozgások. Itt tehát van mozgás mind a különöségtől az általánossághoz (és vissza), mind a különöségtől az egyediségig (és ugyancsak vissza), s mind a két esetben a mozgás a különöséghöz a lezáró mozgás... A különöség immár megszüntethetetlen rögzítést nyer: rajta épül fel a műalkotások formavilága.”⁶⁶

Az adott homogén közeg speciális követelményei, törvényszerűségei, a formanyelv egész történetileg tartalmas eszköztára mélyen befolyásolják e „közép” létrejöttét, amint e „közép” is csupán e közegekben teremthető meg. Ha a determináns végső fokon a tartalom is, ennek közvetlenül és teljesen formává kell lennie. Mert ez a tartalom csupán az esztétikai tárgy totalitásának a tartalma, s a fogalmi általánosítás számára közvetlenül a tárgyon csak elvontan jelenik meg, noha e fogalmiság számára is teljességében megragadható, ha az a mindennapi élettevékenység folyamán felmerülő esztétikai homogenezáció tárgyát az alkotói és receptív magatartásnak, valamint az élmény gondolati feldolgozásának objektívált egységeként konstituálja.

A szintén antinómiás kérdésfeltevésekből kiinduló Nicolai Hartmann,⁶⁷ ha

⁶⁴ ADORNO: Ohne Leitbild, 18.

⁶⁵ CALDER „mobil”-jai is csak egy meghatározott pályán képesek mozogni, s épp e pálya, hasonlóan a koreográfia által, írói utasítások által korlátozott maximális lehetőségekhez vagy a zenei tempó megadásához a lejátszandó mű időtartamára nézve, adja a rögzítettséget e speciális vonatkozásokban.

⁶⁶ LUKÁCS GYÖRGY: A különöség mint esztétikai kategória. Bp., 1957. 129. Vö. továbbá a legújabb művészetszociológiai irodalom egyik jelentős kísérletével, amely egzakt műanalízisek (Giotto, Breughel, Rubens) segítségével mutatta meg a mű külön világába transzponálódott tartalom belső összefonódottságát a formával, s hogy e tartalom csakis így hatékony, tartalma a formának. HANNA DEINHARD: Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei. Neuwied—Berlin, 1967. 30, 78—83.

⁶⁷ Vö. NICOLAI HARTMANN: Zur Grundlegung der Ontologie. Berlin, 1965⁴ 22—23., ill. N. HARTMANN: Ästhetik. Berlin, 1966², 75.

fejtegetéseiben társadalmi-történeti értelemben mégoly elvont is maradt, a műalkotás ontikus rétegzettségét vizsgálva Adornónál tartalmasabb eredményre jutott. A nála minden művészeti ágra nézve más és más speciális tagolódást mutató előtér-háttér szerkezet, ha elvontan is, de kellő elaszticitással megadta annak a rögzített formávválásnak az összefüggését, amit Adorno csupán a szélsőségek mozgásaként lát meg; ezért a N. Hartmann eljárásából adódó eredmény sok tekintetben mintegy kontrárius ellentéte Adornóénak. Ha Hartmann épp tartalmilag Adornónál jóval csekélyebb történetfilozófiai beállítottságot is tanúsított *Esztétikájában*, ugyanakkor felvetette az ontikus rétegek és a műalkotás rétegei közti viszony kérdését.⁶⁸

Nem véletlen tehát, hogy Thomas Mann — még ama regényéről szólva is, melynek megírásánál Adorno inspirálólág és korrigálólág közreműködött — Adorno tartalomra és formára bomló modellje helyett a „mű belső teréről” beszél.⁶⁹

A művészetek negatív rendszere

A művészet fogalmát formálisan a művészetek rendszerével szokták azonosítani, mely rendszert klasszifikálni, esetleg hierarchizálni lehet. Ilyenkor egyúttal a felosztás legtöbbször önkényes elvét ugyancsak formális szempontok alapján adják meg.

Jellegzetes esete a fenti eljárásnak Rudolf Borchardt, aki minden művészetben a költészet változó erősségű visszfényét pillantja meg, de nem kevésbé téves ennél Heideggeré sem, aki a költészet valamennyi lényeges elemét ki óhajtja vetíteni a művészetek mindegyikére. Heidegger megoldása azáltal, hogy a költészet bizonyos fokú tudományos igényű tanulmányozása előzte meg, mintha mégis termékenyebbnek tünne: a költészet, de méginkább a költői nyelv nyelvszerűsége, amely kommunikálható képzetek lazán összefüggő rendszerét adja, minden homogén közegben felismerhető közös tulajdonság. Ha Heidegger előfelvetésével szemben ettől maga a közhasználatú nyelv még nem is lesz „lényegét tekintve költészet”.⁷⁰

Adorno e téren megnyilvánuló felismerése csak látszólag jelentéktelen: disztinkciója, mellyel a művészeteket s a művészet fogalmát energikusan le választja egymástól, megsemmisítő lehet a valamely művészeti ág természetét egységes művészet-fogalommal ontologizáló, esetleg valamely művészet feltétlen primátusát hirdető elméletek túlságosan is pozitív művészet-fogalmára nézve.

Am mit ajánl e helyett Adorno? — „*A művészetekben rejlő művészetnek... az eszméje azonban nem pozitív, nem valami bennük egyszerűen jelenvaló, hanem egyedül negációként ragadható meg.* Csakis negatíve áll előttünk az, ami tartalmilag, az üres klasszifikáló fogalmon túlmenően egyesíti a művészeti ágakat: mindegyik eltaszítja magát az empirikus valóságtól, mindegyik afelé tendál, hogy ezzel az empirikus valósággal szemben kvalitatíve ellentétes szférát alakítson ki magának: történetileg szekularizálják a mágikus és szakrális szférát. Mindegyiküknek szüksége van elemekre, melyeket abból vesznek, amiktől

⁶⁸ Vö. uo. 457—459.

⁶⁹ THOMAS MANN: A Doktor Faustus keletkezése. Bp., 1961. 184.

⁷⁰ MARTIN HEIDEGGER: Der Ursprung des Kunstwerkes (1936). Stuttgart, 1960.

épp eltávolodtak, vagyis az empirikus valóságból; s realizációik is az empíria területére esnek. Mindez feltételezi, hogy a művészet kettős álláspontból viszonyul saját ágazataihoz. Az empíriában való kiolthatatlan részvételének megfelelően a művészet csupán a művészetekben létezik, melyeknek egymáshoz való diszkontinuus viszonyulását a művészetben kívüli empíria írja elő. Ezzel az empíria antitezisekkel a művészet mindenütt egy és ugyanaz.”⁷¹

Adorno itt ismét antinómiákkal operál. Az alapvető felismerés, amely szétrombolja az egyetlen művészeti ág specifikumát közvetlenül pozitív hierarchiává terjesztő klasszifikáció fogalmát, vitathatatlan érvényű: a művészet valóban csak a művészeti ágak multiverzumában létezik. Adorno azonban tovább megy ennél; az egymással szüntelenül konvergáló és divergáló művészeti ágak nála pusztán az érzékiség ama típusai szerint különböznek, melyeken az „esztétikán kívüli” avagy mindennapi élettevékenységből kinövő homogeneizáció közegei s az ezekre épülő formanyelvek nyugszanak. Ebben azután szerinte közvetlenül jelen van, és egyúttal valamennyire érvényes a művészet fogalma: ez azonban nem egyéb, mint egyszerű kötődés az érzékiséghez, ahonnan a művészeti tevékenység kiindul s ahová végül is beérkezik, miközben vele kvalitatíve ellentétes, azaz a képzetek szintjén mozgó felfokozott, kommunikálható jelentéseket hordozó és öntörvényű jelenség-világot teremt magának, melyben nem nehéz felismernünk a homogeneizáció közegeire épült formanyelv eszközeinek rendszerét, amely viszont épp a differáló művészeti ágak megközelítési alapja.

Ami azonban ebből az érzékiségből hiányzik, az épp a megjelenítés, amely itt valóságos tartalmát tekintve csupán kivitelezésének érzéki közegeire korlátozódik, s nem veszi fel magába a társadalmi tartalmat, melyet a speciális közegben megjelenít. Éppen mert nincs művészet „általában” —, s ezt bizonyítja Adorno negatív klasszifikációs művészet-fogalma is — a művészet fogalmát illetően tekintettel kell lennünk azokra a megjelenített társadalmi-történelmi tartalmakból adódó különbségekre, melyek e tartalmaknak mindenkor közvetlenül csupán meghatározott érzéki felvetésével és hangsúlyozásával is, történelmi mértékben valamennyi ágazatra nézve speciálisan és konkrétan differenciálják a művészet fogalmát.

Tulajdonképpen már a homogeneizáció érzéki közege is, látszólagos lecsúszkító jellege ellenére, szoros kapcsolatot tart fenn a mindennapi élet recepciók módjainak együttesével, s emellett társadalmilag tartalmas, általában kommunikálható képzetek egész rendszerét alkotja. (Ez még a költői nyelv alapjául szolgáló hétköznapi nyelvhasználatban is így van; gondoljunk csak az eufemizmusokra, valamint más, javarészt gesztusokkal, mozdulatokkal együttjáró retorikus fordulatokra.)

Még inkább társadalmi tartalmak egyszeri megformálásai folytán, ezek fokozatos finomodása és technikai tökéletesedése következtében alakul ki a formanyelv, a mindennapi munkatevékenység visszatérő mozzanatait mágikusan generalizáló elemi formák összességéből sajátos tartalmiságú rendszerré, a külső formálás számára adódó lehetőséggé fejlődve. Jól nyomonkísérhető ez — mutatis mutandis — a film formanyelvének kialakulásán.

A mindenkori művekben érzékletesen megjelenő társadalmi tartalmak szoros kölcsönhatásban állnak a homogén közeggel s a formanyelvvvel egyaránt: csupán bennük válhat a tartalom formává, s így tulajdonképpeni művészi

⁷¹ ADORNO: Ohne Leitbild, 176–177.

tartalommal, míg a közvetlenül tartalmas formák gazdagítják magát a közeget s a formanyelvet. Ám a homogén közegre, s még inkább a formanyelvre nem triviális közvetlenséggel hatnak a mindennapi életben végbemenő folyamatok és koncentrálatlan szellemi, ideológiai tartalmak, hanem csupán a bennük megformált tartalmakon keresztül. Jól megfigyelhető ez a több tudatsíkkal, belső monológgal dolgozó regénytechnikán, amely ma az epikai formálásnak úgyszólván nélkülözhetetlen eszköze, s amelyben mint eszközben kifejeződnek a társadalom mindennapi életére jellemző olyan elemi tények, mint a társadalmi lét felszínének bonyolult és áttekinthetetlen differenciáltsága, a megnövekedett távolság e felszín s a lényeges emberi viszonyok szférája között stb. E technikák egyrészt már kezdetben zseniális egyszeri formálásból nőttek ki (Proust, Joyce) — másrészt a formálás közegében polgárjogot nyerve vezethettek nem-beli tartalmakat tekintve még jelentősebb megoldásokhoz (Thomas Mann, H. Böll, W. Styron) — ha a művek organizációja tehetségenként különbségekre int is.

De éppen ezek a megformálható társadalmi tartalmak lehetnek előnyösek vagy épp hátrányosak a közegre s formanyelvére nézve, aszerint, hogy a társadalom mindennapi életéből művészivé komprimált, átélt tényanyag — nem utolsósorban a termelőerők technikai színvonalának s maguknak a termelési viszonyoknak ideológiai közvetítésétől függően — melyik közegben s formanyelvben talál adekvát formát, hogy a társadalom anyagi életfolyamata az adott periódusban mely médiumra és formanyelvre hat serkentően, melynek technikai felkészültségét tudja radikálisan előrehajtani. (A vas, a beton technológiájának kialakulása s vele kölcsönhatásban az üveg, műanyag és könnyűfém feldolgozás fejlődése igen nagy mértékben hozzájárult ahhoz, hogy az építészet elérje jelen színvonalát.)

Így a formában megadott tartalmi különbség társadalmi-történelmi mértékben változik a művészeti ágakban, aszerint, hogy a mindenkor adott korszak mindennapjai, e mindennapok teleologikus tevékenysége melyik közeg és formanyelv természetének történetileg optimális érvényesítése irányában hatnak. Ezzel egyúttal konkrétabb meghatározást nyer Marx felismerése, mely szerint a művészet egyenlőtlenül fejlődik az anyagi termelés fejlődéséhez mérten,⁷² nem esik azzal közvetlenül egybe. Ez az összefüggés éppen oly módon nyilvánul meg a művészeti ágakra nézve, hogy ezek, egyazon korban a megformálható társadalmi tartalmak által támasztott igények és a kifejezés közegeinek lehetséges viszonya szerint egymáshoz mérten egyenlőtlenül fejlődnek. Ennek a felismerése vezette arra Hegelt, hogy a művészetek egész genezisést és rendszerét illetően egy-egy történelmi kort (műformát) valamely tiszta, optimális alakot öltő művészeti ággal jellemezzen, ami természetesen a helyes felismerést túlságos formalizációvá változtatta, eltüntetvén pl. magát a tulajdonképpeni genetikus ősfomat, a komplex, mágikus-mimétikus táncot, a primitív munkatevékenység szerepét stb.⁷³

⁷² Vö. KARL MARX: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. (Rohentwurf) Berlin, 1953. 30. Marx itt egyenesen azt írja: hogy „Ha a művészet birodalmában a különböző művészeti ágak viszonyát illetően ez a helyzet, akkor már kevésbé feltűnő, hogy ez a helyzet a művészet egész birodalmában is. A nehézség csupán ezen ellentmondások általános megfogalmazásában rejlik. Amint specifikáljuk, már meg is magyaráztuk őket.” — Marx ezekben a fejtegetéseiben felveti a jelentős műalkotások maradandóságának kérdését s a megoldást épp a tartalmas formálás irányában keresi.

⁷³ Vö. G. W. F. HEGEL: Vorlesungen über die Ästhetik, Berlin, 1955. 113—125.

Az egyenlőtlen fejlődésnek ezt a művészeti ágak egymáshoz való *történetileg tartalmas* viszonya szempontjából jelentős elvét Adorno nem konstituálja negatív művészet-fogalmában. Ennek ellenére maga is kénytelen, igaz Hartlaub nyomán, a barokk képzőművészet és zene technikai és időbeni eltérései kapcsán felvetni a „művészeti ágak nem egyidejű” fejlődésének problémáját,⁷⁴ ebből a művészetek „pozitív” klasszifikációjának antitétikus felbontásakor azonban semmi sem érvényesül.

Pedig az egyes művészeti ágak fejlettségének, optimális teljesítményének érzékeltetésére alkalmas „tiszta formák heurisztikus értéke”⁷⁵ valamennyi művészet fejlődésmenetének egybevetésekor azt mutatja, hogy ezek a formák áganként más és más korszakot szignifikálnak. Mindez az ágon belül csupán a meghatározott művészi színvonal történeti-társadalmi természetére utal.

Nem mintha Adorno nem találna számtalan olyan esetet, melyen közvetlenül tükröződik a fenti összefüggés. George és Brahms kapcsán felismeri pl., hogy valamely mindennapi értelemben vett jelenség esztétikaivá emelt képe két művészi ágban, ugyanabban a korban homlokegyenest ellenkező esztétikai tartalmat adhat. Ezt azonban egyedül a művészeti ágak közegein belül megnyilatkozó érzéki specialitással magyarázza, s nem tárja fel, hogy e specialitást magát mennyire befolyásolják társadalmi-történeti tartalmak. Pedig ha, megdölgödjük, a művészeti ágak határait illető „kirojtosodási tendencia” is csupán akkor érthető meg, ha figyelembe vesszük: a határok történeti fejlődés eredményei, s mai érvényük a kapitalista termelési módban jött létre. E határok időlegesek, s célszerűbb őket korlátoknak nevezni, melyeken a tartalom adott művészeti ágon belüli formává válása, mint ezt Adorno is megsejti egyhelyütt, immanens szükségéből utalja túl magát.

Amint azonban Adorno az esztétikai tevékenységet és tárgyának szerkezetét megfosztotta tartalmától, úgy a pozitív művészetfogalom helyére lépő fogalom negativitása is elvont nála. Minthogy egyetlen művészeti ágra nézve sem tárta fel a valóságos esztétikai tényállást, ezért formálisan negatív és tartalmatlan az ágazatok szintetizálási kísérlete is — nem veszi fel magába a művészeti ágak tartalmas formáinak bonyolult, de történetileg konkrétan meghatározott egymáshoz való viszonyulását, amelynek egészében valósul meg éppen a művészet. Ezt a bonyolult kapcsolatot csupán a felosztások egész sorával lehet koronként megközelíteni, a közvetlenül a külső és belső szemléletre ható, a térbeli és időbeli, ill. tér-időbeli, az autonóm és függő,⁷⁶ az ábrázoló és nem ábrázoló,⁷⁷ fogalmi és nem fogalmi stb. felosztási alapok komplex együttesével.

⁷⁴ Vö. SZIGETI JÓZSEF: Bevezetés a marxista-leninista esztétikába, II. Bp., 1966. 70.

⁷⁵ Vö. uo. 63.

⁷⁶ Vö. uo. 81, 84, 101.

⁷⁷ Vö. N. HARTMANN: Ästhetik, 90—132.

Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfúgájának struktúrájában

Az egyes művészeti ágaknak az a törekvése, hogy felhasználják egymás technikai és esztétikai eredményeit, módszereit és formáit, koronként fel-felbukkanó jelenség, de egyetlen korszakra sem jellemző annyira, mint a XX. századra, s egyetlen művészetre sem jellemző annyira, mint az irodalomra. A művészetek „egyesítésének”, a wagneri „Gesamtkunstwerk”-nek XIX. századi koncepciója természetes óhaj azokhoz a bravúrokhoz képest, amelyeket századunk regényirodalma és költészete hajtott végre ezen a téren. Ennek okait és feltételeit kereshetjük az irodalom ún. válságában, a formák relativizálódásában, az író esztétikai horizontjának kitágulásában, századunk általános kísérletező-konstruktív atmoszférájában. Mindez valószínűleg lényeges, és még sok fontos tényezőt lehetne felsorolni, egy dolog azonban bizonyos: ha a művészetek között nem lenne már eleve egy sor olyan vonatkozás, amely az *imitációt* lehetővé teszi, akkor groteszk és erőltetett kísérleteknél több eredmény nem jutalmazhatta volna az írók fáradozásait.

A helyzet azonban nem ez. A pusztán kísérletértékű próbálkozások mellett rendelkezünk néhány remekművel, melyeknek alkotója tudatos esztétikai megfontolások alapján *utánozta le* egy másik művészet valamely konkrét formáját. (Joyce, Th. Mann stb.)

Mik az ilyen imitáció esztétikai feltételei és lehetőségei, mi szükséges ahhoz, hogy az imitáció funkcionális, lényegét érintő, ne pedig pusztán artista-mutatvány legyen, mi teszi olykor legalkalmasabb megoldássá — ezekre a kérdésekre egyelőre nem lehet általános elméleti értékű választ adni, egyes remekművek esetében azonban elemzéssel kimutatható, hogy mik a *konkrét* feltételek, funkciók, lényegi összefüggések és szükségszerűségek. Celan *Halálfúgája* az ilyen elemzés számára páratlanul alkalmas és érdekes anyag. Aligha van irodalmi mű, melyben az imitáció ennyire lényegi, funkcionális és artisztikusan sikerült.

Lássuk először a költeményt:

TODESFUGE*

- I. 1. *Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends*
2. *wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts*
3. *wir trinken und trinken*
4. *wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*

* Magyar fordítását ld.: Német költők antológiája. Bp. 1963. Móra Kiadó, Simon István fordítása 822. és Rozgonyi Iván fordítása, 824.

5. Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
6. der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes
7. Haar Margarete
8. er schreibt und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne
9. er pfeift seine Rüden herbei
10. er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde
11. er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

- II.
1. Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 2. wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
 3. wir trinken und trinken
 4. Ein Mann wohnt im Haus und spielt mit den Schlangen der schreibt
 5. der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
 6. Margarete
 7. Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den
 8. Lüften da liegt man nicht eng
 9. Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet
 10. und spielt
 11. er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
 12. stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter
 13. zum Tanz auf

- III.
1. Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 2. wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
 3. wir trinken und trinken
 4. ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 5. dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
 6. Er ruft spielt süsser den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 7. er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die
 8. Luft
 9. dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

- IV.
1. Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 2. wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 3. wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
 4. der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 5. er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
 6. ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 7. er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
 8. er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister
 9. aus Deutschland
 10. dein goldenes Haar Margarete
 11. dein aschenes Haar Sulamith

A költemény szintaktikai és szövegsajátságai

A *Halálfuga* nem könnyen olvasható szöveg. Már a legközvetlenebb nyelvi megértése is nehézségekbe ütközik: a szöveg sok helyütt érthetetlen első

olvasásra, teljesen hiányzik az interpunkció, szinte minden egybeolvad, az egyes szövegrészek értelmi vagy funkcionális kapcsolata — grammatikai, szemantikai, poétikai viszonyaik — nemhogy homályosak, hanem egyenesen érthetetlenek. Ez csak a látszat — a valóságos, hallatlanul bonyolult és rendezett összefüggések elemzéssel kimutathatók. Mindenekelőtt a szövegsíkon fellelhető rendezettségnek kell utánajárnunk. A szintaktikai és szövegsajátságok elemzése a mélyebben fekvő síkok elemzésére szolgáló alapfogalmakat fogja szolgáltatni. A költemény négy szakaszból áll. Első olvasásra is feltűnik, hogy viszonylag kevés elem variációjából épül fel: egész szókapcsolatok, sőt egész mondatok ismétlődnek az egyes szakaszokban (változatlanul vagy valamilyen módosítással). Egyes szókapcsolatok és mondatok mind a négy szakaszban fellépnek, mások csak egyes szakaszokban, végül vannak olyanok, melyek csak egyetlen szakaszban szerepelnek. Minden szakaszban van több elem, amely valamennyi szakaszban előfordul, de egyetlen szakasz sincs, amely az öt megelőzőekhez képest ne tartalmazna új elemeket. Túlnyomórészt állandó elemeket tartalmaz a négy szakasz 3–3 kezdősora. Mind a négy sorhármasban változatlan elem az első hat szó: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken . . .” és az utolsó négy szó: „wir trinken und trinken”. A két állandó csoporton és a két személynév-máson kívül a „mittags”, a „morgens”, az „abends” és a „nachts” határozószókat tartalmazzák a sorhármasok. Mind a négy határozószó megtalálható valamennyi sorhármasban, különböző sorrendben. A szakaszkezdő sorhármasokon kívül a szakaszok közötti sorkihagyás is markirozza a négyes tagozódást. Az egyes szakaszokon belül II.-ban a 8. és a 9. sor, III.-ban pedig az 5. és a 6. sor között egy sornyi kihagyás van. Ez elsősorban zeneileg-prozódiaileg bontja meg a szakaszok egységét, ezenkívül a szakaszoknak egy mélyebb kettősségét markirozza, ezt a kérdést azonban csak később vizsgálhatjuk.

Az I. szakasz 4. sora a „wir” személynévmással kezdődik. A sor első fele egy többes szám első személyben álló szabályos mondat („wir schaufeln ein Grab in den Lüften . . .”), második fele személytelen általános alanyt tartalmazó, grammatikai formája szerint egyes szám harmadik személyben álló, de általános értelmű, szabályos mondat. A költeményben nincs semmiféle interpunkció — ennek szerepére később visszatérünk —, némelyik sor azonban nagy kezdőbetűt tartalmaz, így pl. az I. szakasz 5. sora. Ezzel, világosan megkülönböztethetően, egy új részegység kezdődik az I. szakaszon belül. A mondatok alanya ettől kezdve nem a „wir”, hanem az első esetben az „Ein Mann”, a továbbiakban pedig az „er” személynév-más és a „der” vonatkozónev-más, melyek az „Ein Mann”-ra vonatkoznak. Kivételt csak az „es blitzen die Sterne” mondat képez. A „. . . lässt schaufeln ein Grab in der Erde” mondatban formálisan hiányzik az alany, de a megelőző mondattal való szövegösszefüggésében világos, hogy ennek a mondatnak is az „Ein Mann” az alanya. (A költemény valamennyi mondata cselekvő.)

A mondatok alanyának közelebbi meghatározása erősen hiányos. Nincs szó arról, hogy miféle embercsoport ez, ki az „Ein Mann”, az „er”. A mondatok az embercsoport („wir”) és a vele szembenálló „er” rendszeresen ismétlődő cselekvéseit, cselekvéssorait tartalmazzák. Az igék jelen idejűek, de ismétlődésük, jelentésük, szövegösszefüggésük és a határozószók (*esténként*, *reggelenként* stb.) révén világos, hogy rendszeresen és gépiesen ismétlődő cselekvésekről, ill. tartós állapotokról van szó (*esténként inni szoktunk*, *reggelenként inni szoktunk*, *éjjel-nappal* iszunk stb., illetve a férfi a házban *lakik*, *esténként írni szokott* stb.). A mozzanatok kibontakozás-folyamatában azonban hamarosan

uralkodóvá válik az egyszeri-cselekvés-jelleg, s az „Ein Mann” cselekvéseinek kibontakozásától kezdve csak áttételeken keresztül, értelemszerűen marad meg a rendszeres ismétlődés-jelleg. Elsősorban egy jelen idejű cselekvéssor bontakozik ki lépésről lépésre, mint egy színpadi jelenet. Ezért ezt a cselekvéssort *szenikai sornak* fogjuk nevezni.

A II. szakasz első nyolc sorában egyetlen új elem van: „dein aschenes Haar Sulamith”, a szakasz további öt sorában azonban kizárólag új elemek sorakoznak fel, s az első szakaszban kezdődött szenikai sor további kibontakozását tartalmazzák. Az 1–8. sorok különböző módosításokkal felvonultatják az I. szakasz első hét sorának elemeit. A módosítás abban áll, hogy az elemek nagyobb egységeinek sorrendje megváltozik.

Mint mondtuk, a II. szakasz 8. és 9. sora között egy sornyi kihagyás van, a sorkihagyás azonban csak a szakaszon belül markíroz két külön részt: az első részben (II/a) található az az elemek, amelyek már az első szakaszban is szerepeltek (a „dein aschenes Haar Sulamith” kivételével), míg a II. szakasz második részét (II/b) azok az új elemek töltik ki, melyek az I. szakaszban még nem szerepeltek. Ezzel teljesen markírozottá válik a rendszeresen ismétlődő cselekvések, illetve az állandó állapotok és a kibontakozó egyszeri szenikai sor közötti különbség.

A III. szakaszban az 5. és a 6. sor között van egy sornyi kihagyás, ami a II. szakaszhoz hasonlóan a szakasz új elemeit választja el az állandóvá vált elemektől. Egyben ketté választja a rendszeres, ismétlődő cselekvéseket a kibontakozó szenikai sor jelen idejű lefolyásától. II/a-ban megjelenik I/a összes eleme — a meghatározott módosításokkal —, III/a viszont nem tartalmazza az összes állandó elemet.

III/b az „er ruft” mondatlal kezdődik, mely II/b-nek is sorkezdő szócsoportja volt. Az ezt követő szósor II/b viszonyaihoz hasonlóan többes számú parancsoló módban álló mondat, az „Ein Mann”, az „er” parancsa. A III/6 sor második felét a „der Tod ist ein Meister aus Deutschland” szósor foglalja el, ami szövegsíkon nem függ össze az „er ruft” mondatlallal, nem parancs, hanem olyasfajta közbevetés, mint II/a-ban a „Dein aschenes Haar Sulamith” szócsoport. Ezek a szósorok sem grammatikai, sem szövegösszefüggésben nem állanak környezetükkel. III/7 szintén az „er ruft” mondatlallal kezdődik, s az „Ein Mann” parancsaival és kijelentéseivel folytatódik. III/9 grammatikailag az „Ein Mann” kijelentése és beleilleszkedik a kibontakozó szenikai sorba annak legújabb elemeként. A III/9-ben levő első mondat többes szám második személyű, fordított szórendű (a sorkezdő „dann” kötőszó miatt), az ige a „haben”, s a „... Grab. . .” szó után az „... in den Wolken” szósor következik. (A „Lüfte” és a „Wolken” természetesen nem szinonimák, ebben az összefüggésben azonban azonos képi szerepük van és variációnak számítanak: a levegőbe, illetve a felhőkbe emelkedés itt ugyanaz.) A „Luft” szó II/8-ba helyeződik át a „dann steigt ihr als Rauch in die/Luft” mondat részeként.

A III. szakaszban ugyanolyan világosan elkülönül az a. és a b. rész, mint a II. szakaszban. A III. szakasz első öt sora az állandó elemek variációját tartalmazza, az igék rendszeresen ismétlődő cselekvésekre és állandó állapotokra vonatkoznak. III/b-ben folytatódik a szenikai sor világos kibontakozása. A III/6–9 sorokban az „Ein Mann”, az „er” két további, viszonylag hosszú mondatot kiált oda azoknak, akikkel sirt ásat s akikkel muzsikáltat. A II. és a III. szakaszban tapasztaltak alapján világossá válik, hogy az a–b. kettőség az I. szakaszban is megvan: I/1–7 képezi I/a-t, I/8–11 pedig I/b-t. A

szakasz két részre oszlása a legszorosabban összefügg a „der schreibt” (ill. „er schreibt”) háromszori ismétlésének funkciójával. I/5-ben az „Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt” és I/3-ban a „der schreibt wenn es dunkelt . . .” mondatban az írás rendszeres, napról napra történő ismétlődéséről van szó: a házban lakó férfi írni szokott. Egészen más összefüggése van az I/8-at megnyitó „er schreibt”-nek: ezzel már a szcenikai sor első mozzanata jelenik meg, az úgynevezett „ismétlő elbeszélés” átvált az egyszeri, jelen idejű eseménysor „elbeszélésére”: 1. ír, majd 2. kilép a ház elé, majd 3. előfűttyenti kutyáit . . . stb.

Az egyes szakaszok a. és b. része közötti viszony azonban ennél sokkal bonyolultabb. Mert jóllehet az egyes részek elkülöníthetők az ismétlődő cselekvések és az állandó állapotok, illetve a kibontakozó szcenikai sor eseménymozzanataik közötti különbségnek megfelelően, a jelenet eseményei és maga a jelenet sem egyszer előforduló színjáték, a szcenikai sor csak ábrázolási formájában konkrét és egyszeri, tulajdonképpen ez is a rendszeresen ismétlődő eseménysorok közé tartozik. Valamennyi cselekvés ismétlődő is és egyszeri is, csak az események első szakasza *általánosítható*, a második szakasza pedig *konkretizáló* formában jelenik meg. Az általános és a konkrét világosan megkülönböztethető, de össze is fonódnak: az egyedi események *egyedi* előzménye a megelőző *általános* formából következik, az *általános* forma folytatásává pedig az utána következő *egyedi* forma *általánosul*. A III. szakasz 7–9. sorában tapasztalt módosításfajta szövegsíkon teljesen különálló (az a. részhez, illetve a b. részhez tartozó), általánosító, illetve konkretizáló formájú eseménysorok között teremt új típusú összefüggést: III/3 új elemei közé, az egyedi eseménysor egyik mozzanataként az „Ein Mann” szájából hangzanak el bizonyos, már leírt módosításokkal azok a szavak, melyeket az I. szakaszban az állandó elemeket tartalmazó a. részben a „wir”, az „Ein Mann”-nal szembenálló embercsoport gépiesen napról napra ismétlődő cselekvéseire vonatkozott általánosító formában. (Lásd I/4 és III/7–9.) Az I. szakaszban tehát világosan elkülönül az a. és a b. rész, de nincs közöttük sorkihagyás; a II. szakaszban világosan elkülönül a. és b. és sorkihagyás is van közöttük, a III. szakaszban a. és b. elkülönül ugyan, és sorkihagyás is van közöttük, de III/b utolsó két sora I/a negyedik sorának, illetve II/a 7–8. sorának átfogalmazása módosítása (ti. II/7–8 is I/4 módosítása), s ezzel III/3 mint az egyedi eseménysor további kibontakozása újfajta kapcsolatba lép a megelőző szakaszok általánosító formájú és a versben állandó elemeket tartalmazó részével.

A IV. szakasz kevesebb új elemet tartalmaz, mint a megelőző három szakasz. IV-ben új elem az „er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau”, részben új elem az „er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft” sor (a sor „. . . ein Grab . . .” eleme ugyanis eddig négy variációban szerepelt) és új elem a „träumet”. A IV. szakasz feltűnő sajátysága a megelőző háromhoz képest, hogy az I-ben, II-ben világosan megkülönböztethető a. és b. részek elemei a szó szoros értelmében összekeverednek, egymás közé csúsznak. A két rész elemeinek keveredése azonban szigorú elvek szerint történik, s megmutatható, hogy ezek az elvek már az előző három szakaszban is érvényesülnek, bár alig észrevehetően. A négy szakasz egysége (a szakaszok a. és b. pontjai közötti összefüggés) megőrződve megszűnik olyan módon, ahogy a 4. sorban a két állandó elem általánosságának megőrzése mellett a szcenikai sor konkrét mozzanataik közé is beilleszkedett. A szakasz 8. sora olyan elemmel kezdődik, amely az I. szakasz 5. sorában az „Ein Mann wohnt im Haus” és a

„dein goldenes Haar Margarete” elemek között állott, s mindhárom megelőző szakaszban az állandó elemek között szerepelt különböző elhelyezkedésben. A 8. sor következő eleme új: „er träumet”, s ezt követi a szakaszon belül már harmadszor előforduló „der Tod ist ein Meister/aus Deutschland” mondat. A szakasz 10. sora a „dein goldenes Haar Margarete”, 11. sora a „dein aschenes Haar Sulamith”. Előbbi állandó elem, utóbbi néha felbukkanó, „lebegő” elem. A „träumet” ige értelmezhető tárgyias és tárgyatlan jelentésben, csakúgy mint az állandó elemek közt szereplő „er schreibt”. Így szövegösszefüggés is indukálódik az ige és a „dein goldenes Haar Margarete” között: „álmodja arany hajadat Margarete”, persze az így indukálódó mondatot kettévágja, belecsúsztat a „der Tod ist ein Meister aus Deutschland” elem. Ha viszont az igét tárgyatlan jelentésben értelmezzük, akkor értelmi kapcsolat indukálódik az „er hetzt seine Rüden auf uns”, az „er träumet” és a „der Tod ist ein Meister aus Deutschland” elemek között: utóbbi kvázi „magyarázza” a két elsőt, nevezetesen azt, hogy hogyan lehetséges, hogy valaki egyszerűt kutyákat uszít másokra, másrészt álmodik, álmodozik, ábrándozik (a „träumen” valamennyi jelentéssel rendelkezik); minderre magyarázat: „németországi mester a Halál”.

A közvetlen érzéki adatok és asszociációs körük

A költemény szintaktikai és szövegsíkján is jól elkülönülő, viszonylag kevés számú elemeit és ezek variációit, mind az állandó, mind a scenikai sor elemeit értelmezve megállapíthatjuk, hogy vizuálisan, akusztikailag vagy egyéb módon appercepiálható érzéki adatokat foglalnak magukba. A versnek alig van olyan *elem*, mely a valóságra vonatkozó megállapításként felfogva az érzékelésnél és az emlékezésnél magasabb típusú tudati funkciót feltételezne. Egészen más a helyzet már akkor is, ha csak két elem *kapcsolatát* vesszük tekintetbe: két elem, pusztán egymás mellé kerülésével, egészen elvont értelmi összefüggést *indukálhat*, anélkül, hogy grammatikailag összekapcsolódnának. Ugyanez érvényes természetesen a költemény elemeinek kapcsolatrendszerére is. A reflektáló elem minimális; a közvetlen érzéki adatok egymásmellettsége – esetleg grammatikai kapcsolata – hordozza a gondolati jelentést, az elvontabb értelmet.

A közvetlen érzéki adatok kvázi olyan valóságmozzanatokból származnak, melyeket a koncentrációs táborba zárt ember rendszeresen, napról napra érzékel, átél vagy maga is végrehajt. Ez az eljárás tökéletesen biztosítja a jelenségek, események olyan szemléletét, amelyre csak a bennük közvetlenül résztvevő képes. A költeménynek ténylegesen van nézőpontja, csakúgy mint egy epikai műnek, de a nézőpont itt nem térbeli viszonyok, helymegjelölések stb. formájában van jelen, hanem a tudati funkciók olyan alacsony szintjeként, amelyre csak a koncentrációs tábor testileg és lelkileg maximálisan romboló megpróbáltatásai következtében süllyed az emberi tudat. Az erőszakos úton állati szintre szorított létforma bizonyos idő elteltével a tudatnak is csaknem állati szintre való süllyedését vonja maga után, s csak azok a tudatfunkciók maradnak meg, melyek ehhez a létformához szükségesek. A gondolkodás, az elvontabb viszonyokra és a bonyolultabb viszonyrendszerekre való reflektálás, az absztrakció nemcsak szükségtelen, hanem lehetetlen is az ilyen létforma mellett.

Ennek a meghatározott tudatszinttel reprezentált nézőpontnak és a neki megfelelő gondolkodásformák egyszerűségének eredményeként a költe-

ményben igen kevés az explicite, grammatikailag is kifejezett hasonlítás, hasonlat, közvetlen megszemélyesítés, világos metafora, tehát alig van jelen az a forma, amit szóképeknek nevezünk. Természetesen hiányzik mindenféle explicit következtetés, gondolatfűzés, logikai azonosítás vagy szembeállítás. A mondatok grammatikailag igen egyszerűek, minimális az alárendelő viszonyítás.

Egyes elemek azonban jelentéstani szempontból valami olyasminre látszanak, mint a költői kép. A valóságban ezekben az esetekben egyszerűbb és ugyanakkor bonyolultabb kérdésről van szó. Ezt a paradox megfogalmazásunkat persze meg kell magyarázni. Olyan elemekre gondolunk, mint a Schwarze Milch der Frühe . . ." sorban szereplő „Schwarze Milch . . ." elem. Ez a mondat, a valóságra vonatkozó megállapításként felfogva, valami rendszeresen ismétlődő cselekvésre vonatkozik. Maga a cselekvés egy egészen alapvető és nem is specifikusan emberi, hétköznapi cselekvés, az ivás. A tej, ez a köztudottan fehér reggeli ital („. . . Milch der Frühe . . .") saját jelzője („schwarz") és az utána következő határozószókkal való kapcsolatában elveszíti két jellegzetességét és a fehérrel éppen ellentétes tulajdonságot kap, a reggellel éppen ellentétes vagy attól különböző időviszonyokba lép: esténként stb. Végül elveszíti minden kötött idővonatkozását, s az „éjjel, nappal", a „szakadatlan" időmeghatározást kapja a tejjívás, immár a fekete tej ivása. A „fekete tej" magában véve asszociálja a fekete reggeli italt általában, s ennek közvetítésével konkrétan a feketekávé; asszociációs síkon tehát máris tartalmaz egy ellentétet: a reggeli tejjívás és a reggeli feketekávé-ivás kettősségét. A szüntelen, este, éjjel, délben, reggel folyó feketekávé-ivás kiszorít minden egyéb táplálkozási formát, főleg persze az *evést*. Arról szó sincs, hogy „sohasem eszünk", de az ivás sokszoros ismétlése mellett az evés teljes hiánya az, ami megmutatja az ivás kizárólagosságát: az evést is a feketekávé-ivás helyettesíti. Az ilyen bőségben áradó feketekávé aligha juttatja valakinek az eszpresszókávé az eszébe, különösen a környező verssorokkal való összefüggésben, sokkal inkább a rabok fekete italát. A „Schwarze Milch . . ." sor tehát egyrészt a „csak feketekávé a táplálékunk" asszociációt váltja ki. A következő sorokkal, különösen a „Wir schaufeln ein Grab in den Lüften" sorral való összefüggésében és az „éjjelente" határozószóval való kapcsolatában kivált egy második képzet-társítás-sort is. Éjjel ti. még a rabok sem isznak feketekávé, s főleg nem isznak azt éjjel-nappal *szüntelen*. A hasonlóképp mechanikus, „hétköznapi" cselekvésre vonatkozó „wir schaufeln ein Grab . . ." mondat egészen szokatlan kapcsolatot tartalmaz: sírt nem *lapátolni* szokás, hanem *ásni*, és nem a *levegőbe*, hanem a *földbe*. A levegőben csak az elégetett ember sírja van, ahová *füstként* emelkedik fel. (Vö. III/7 – 9: „. . . dann steigt ihr als Rauch in die Luft, dann habt ihr ein Grab in den Wolken.") Ebben az összefüggésben a *lapátolás* értelme is világossá válik: az elégetett hullák hamvát lehet lapátolni, vagy a krematóriumba lehet fűtőanyagot lapátolni. Az éjjel-nappal üzemelő krematórium, a hullaégetés, a szüntelenül a levegőbe emelkedő sűrű füst képzete megteremtí a további asszociációt a fekete tej és a fekete füst között: utóbbit „isszuk", nyelvük éjjel-nappal. Hasonló asszociációs köre van a „. . . da liegt man nicht eng" elemnek: a levegőben lesz a sírunk, *ott* nem fekszünk szorosan. Közvetlen asszociáció: a „közönséges", földbe ásott sírban, a koporsóban szorosan fekszik a holttest, a levegő-sír tágas. Az *ott* azonban egyben rámutat saját ellentétére, az *itt*-re is: *ott* nem fekszünk szorosan, *itt* viszont szorosan fekszünk. A füstként levegőbe-emelkedésnek tehát bizonyos értelemben „előnyei" vannak a közönséges sírral szemben: ez az asszociáció egészen morbid iróniát rejt

magában. S természetesen a kifejezésnek ez az asszociációja lép fel akkor, amikor az „Ein Mann” szájából hangzik el a III. szakaszban. Az I. szakaszban azonban második asszociációként — s ebben a szakaszban ez az erősebb — a levegő-sír és az *itteni* életkörülmények összevetése lép fel: a levegő-sírnak bizonyos szempontból előnyei vannak, *ott* nem fekszünk szorosán, mint *itt*. A halál tehát bizonyos értelemben megváltást jelent.

A költemény állandó elemei ezek szerint, a valóságra vonatkozó megállapításként felfogva, a koncentrációs tábor állandó, illetve napról napra ismétlődő „hétköznapi” állapotaira, illetve cselekvéseire vonatkoznak, mégpedig a táborbeli hétköznapiak, mondhatni: munkanapok három alapvető és szinte kizárólagos tevékenységformája: táplálkozás, munka, alvás. E három tevékenység; ill. állapotforma egy szubjektum számára megjelenő legkülsődegesebb, csak az érzéki adatok szintjén fellépő appercepció-mozzanatokkal van jelezve, s grammatikailag egészen egyszerű mondatokba foglalva a költemény alapelemeivé téve. A három érzéki adat azonban — mint mondtuk — a három szinte kizárólagos tevékenységformát reprezentálja, tehát közvetlenül, jelenségszinten modellál valami lényegi összefüggést, asszociációs körük pedig belső vonatkozásaival megsokszorozza az érzéki adatokat, részletezi mélyíti és sokkal komplexebbé, többsikűvé teszi összefüggéseiket, maga az így konstituált vonatkozásrendszer pedig egész sor értelmi összefüggést indukál és hordoz.

Ennyiben merül ki tehát a foglyok, a „wir” hétköznapija. A szakaszok állandó elemei között vannak azonban olyanok is, melyek az „Ein Mann” hétköznapijaira, napi tevékenységére utalnak, ugyancsak az érzéki adatok szintjén, melyet asszociációs gyűrű vesz körül. Ez a férfi először is a házban lakik, nem fekszik szorosán. Nem sírt lapátol, hanem kígyókkal játszik és esténként ír. A férfi életformája, bár éppoly monoton, mint a foglyoké, annak annyira ellentéte is, amennyire egy koncentrációs táborban csak a táborparancsnok vagy rangban hozzá közelálló tiszt életformája lehet. Hogy ez a férfi „a házban” lakik, az minden további nélkül érthető, s feltétlenül asszociálja, hogy a foglyok viszont nem házban laktak, hanem barakkban vagy hasonló épületben. (az „Ein Mann wohnt im Haus. . .” mondat közvetlenül a „. . . da liegt man nicht eng” mondat után következik!) A „. . . spielt mit den Schlangen”, a „. . . játszik a kígyókkal” mondat értelmezése nehezebb. Kiindulhatunk abból, hogy ez a kifejezés érzéki adatok közé ékelődik, melyeknek mindig lényeges a közvetlen jelentése is, és azután kapcsolódnak hozzájuk az asszociáció-rendszerek. Így tehát célszerű ennek a mondatnak is felvenni a közvetlen értelmét: a férfi valóban kígyókkal, eleven kígyókkal vagy valami kígyókkal kapcsolatos tárggyal játszik vagy végez egyéb műveleteket; asszociációs körként pedig a kígyóhoz fűződő képzettársításokat: okosság, hidegség, kegyetlenség, halál, bűn. A férfi *mindezekkel* játszik, ez napi tevékenysége. Esténként írni szokott („. . . wenn es dunkelt nach Deutschland. . .”), s ezzel megjelenik az előző, Németországgal kapcsolatos asszociáció: közvetlenül az országnév említése által. Ennek a kifejezésnek szintén megvan az asszociációs vonatkozása: bár közvetlen jelentése az „este”, de éppen mivel az előző sorokban az időviszonyokat egyszerű időhatározó-szók adták meg, itt feltűnő a „képi” kifejezésmód. A látszólagos „kép” valóban sokkal tágabb asszociatív összefüggésnek bizonyul, ha meggondoljuk, hogy az „alkonyodik”, „sötétedik” átvitt értelemben a „bealkonyul valakinek/valaminek”, a „végórájához közeledik” jelentését is hordozza. Tehát a közvetlen jelentés: este, asszociáció:

Németországnak alkonyodik. Az interpunkció teljes hiánya kissé megnehezíti az „...erschreibt dein goldenes Haar Margarete” mondat értelmezését. Az ige értelmezhető tárgyasnak és tárgyatlannak, a „...dein goldenes Haar...” értelmezhető alany vagy tárgyesetben állónak. Előbbi esetben nem lenne szintagmatikus kapcsolat az ige és az utána következő szósorok között, utóbbi esetben tárgyi szintagmáról lenne szó: „arany hajadat írja Margareta.” Elképzelhető azonban az ige után a kettőspont: „írja arany hajad (hajadat) Margareta”. Ilyesmit az ember csak levélben vagy versben ír le, s csak hozzá közelálló nőhöz: feleséghez, menyasszonyhoz. Az írás napról napra ismétlődő jellege és a kifejezés állandó használata inkább asszociál levelet, mint verset. A férfi tehát esténként levelet ír Margareta nevű feleségének vagy menyasszonyának. Az „...arany hajad Margareta...” kifejezés levélrészletként felfogva több kontextusban elképzelhető, legtermészetesebb asszociáció az olyan környezet, mint az „állandóan látom (nem felejttem el stb.) arany hajad...”. Körülbelül ezeket az érzéki adatokat és asszociációs köröket tartalmazzák az az egyes szakaszok állandó elemei, a szakaszok b. részei tehát a fúga-forma A. szólamai.

A szakaszok b. részeiben a *szenikai sor* bontakozik ki, mely szintén érzéki adatokból épül fel. A b. részek egyszerű benyomásainak nem olyan típusú asszociációs körök van, mint az a. részek fentebb megmutatott több értelmű és igen „sűrű” asszociációrendszere. Valamennyi érzéki benyomás egy-egy cselekvésmozzanatra vagy érzékelhető tulajdonságra vonatkozik. A közvetlen jelentés sokkal egyértelműbb és dominál. Az asszociációk mintegy csak hozzátapadnak a közvetlen jelentésekhez, rájuk épülnek, de nem alkotnak velük olyan szövedéket, mint az a. részek elemeiben. Ezenkívül a b. részek és az a. részek között fennáll a konkretizáló-általánosító *forma* ellentétes-azonosságának összefüggése, a már megmutatott kettősség: a szenikai sor konkrét formában az általános egy példajaként szerepel, de a két részben kibontakozó események ugyanazon, rendszeresen ismétlődő teljes eseménysor két különböző szakaszát ragadják ki. Ennek a fiktív cselekvéssornak a két fázisa között lényeges különbség is van: ahogyan a szenikai sor világos konkrétságában és egyértelműségében tisztán kiválik — az említett összefüggések ellenére — az általános részek asszociációs sűrűségéből és többértelműségéből, egyben a „hétköznapi” tevékenységek közül is kiemelkedik: itt zenéről, táncról van szó, tehát a művészetekkel kapcsolatos dolgokról, s ez jelenségszinten egész más valami, mint az evés, alvás, munka stb. Ez az esténként lejtátszódo és egyszeri formában kibontakozó eseménysor azonban nem más, mint egy szabályos *haláltánc*, úgyszólván a házban lakó férfi esti szórakozása, „munka” utáni kikapcsolódása. Konkrét formában van ábrázolva ez a jelenet, mert nemcsak rendezője és karmestere, hanem szenvedő résztvevői számára is „esemény” ez a gépies napi munkába szörnyű változatosságot hozó esti „játék”. S ezzel világossá válik a végső azonosság az általános formában megjelenő hétköznapi tevékenységek és a konkrét formában megjelenő „multság” között: mindkettőnek lényege a *halál*. A napi munka: halál gépesített nagyüzemi formában, szórakozás: halál tánc, zene, színjáték formájában. Így, bár a fiktív teljes eseménysor általánosító, illetve konkretizáló formában kibontakozó két különböző fázisa éppen a nézőpontot reprezentáló alacsony tudatszinten, tehát jelenségszinten különül el egymástól, ugyanezen a szinten van megőrizve a két fázis egysége is: a mindkét fázist, a szakaszok mindkét részét teljesen átszövő halál-mozzanatok által. A szenikai sor mozzanatai a konkrét

történés tér- és idővázába rendeződnek, szcenikai eseménysorrá, amit a halált jelentő férfi indít el: a ház elé lép, előfüttyenti kutyáit, kiált valamit, parancsol, revolveréért nyúl stb. Néhány elem olyan leírás jellegű egyszerű megállapítás, mint pl. az „... es blitzten die Sterne” vagy a „... seine Augen sind blau” mondatok. Ennek az előbbi mondatnak igen erős konkrét jelentése: este van, ragyognak a csillagok. Maga a villám azonban a halálos villámcsapást idézi, s kapcsolódik a IV. szakasz pisztolylövéséhez. Egész leszállya azonban az érzéki adatok szintjére, másodsorban a férfi fegyvernem-jelzésének (SS) villámjai is asszociálódhatnak. Ez az apró vizuális kép hasonlóképpen vág bele a percipiálós tudatba, mint a szemek kéksége. Ezek a látszólag esetleges érzéki adatok rendkívül következetesen vannak összeválogatva és összefüggésük értelme szinte közvetlenül belátható.

A II. szakaszban a szcenikai sor addig a pontig bontakozik ki, ahol a férfi előhúzza revolverét és meglengeti. A szemére vonatkozó megállapítás éppen ezen a ponton van elhelyezve: a szem ettől kezdve különösen fontos szerephez jut és erősen ráirányul az áldozatok csoportjára: keresi az áldozatot, akit egyébként véletlenszerűen fog kiválasztani. A IV. szakaszban a szcenikai sor eljut az áldozat agyonlövéséig. Itt a „sein Auge ist blau” megállapítás *megelőzi* a lövés mozzanatát („... er trifft dich mit bleierner Kugel...”). Ha összehasonlítjuk a II. szakasz „seine Augen sind blau” megállapítását (a lövés *előtt*) akkor azonnal feltűnik, hogy az első megállapítás *szemekről* szól, a második pedig *szemről*. A német nyelvtan szerint a páros testrészeket jelentő szavak ilyen kontextusban többes számban állanak, tehát az első mondat a szabályos. A „... sein Auge ist blau” mondat viszont csak akkor lehet helyes grammatikailag, ha valóban *egy* szemről van szó. A második megállapításban foglalt érzéki adatban tehát egyetlen szem gyakorolja az érzéki benyomást. Ennek egyetlen logikus magyarázata az, hogy a férfi célzás közben és a lövés pillanatában *behunyja* egyik szemét. Az egyes és a többes szám látszólag pusztán formális variálása tehát az érzéki adatok rendkívül precíz összefüggését rejti magában, ami a szcenikai sor igen erős színjáték-jellegének, konkrét tér-idő vázának a függvénye.

A szcenikai sor mint haláltánc-jelenet

Az egyes szakaszok b. részeinek nem állandó elemei tehát egy szcenikai sort jelenítenek meg. Ha ezeket az elemeket kiemeljük a költeményből és előfordulási sorrendjüknek megfelelően összeállítjuk őket, akkor a következő eseménysor áll előttünk: 1. „er schreibt”; 2. „tritt vor das Haus”, 3. „er pfeift seine Rüden herbei”; 4. „er pfeift seine Juden hervor”; 5. „... lässt schaufeln ein Grab in der Erde”; 6. „er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz”; 7. „Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr anderen singet und spielt”; 8. „er greift nach dem Eisen im Gurt”; 9. „er schwingts”; 10. „stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr anderen spielt weiter zum Tanz auf”; 11. „Er ruft spielt süßer den Tod”; 12. „er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft / dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng”; 13. „er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau”; 14. „er hetzt seine Rüden auf uns”.

A IV. szakasz további elemeit nem számítjuk a szcenikai sor mozzanatai közé, mert nyilvánvalóan nem konkrét, érzékelhető cselekvésmozzanatot jelentenek. Lényeges azonban, hogy ezek az elemek nyilvánvalóan általános

tartalmukkal konkretizáló formában kvázi-sorozatot alkotnak a scenikai sor valóban tér- és időrendben elhelyezkedő mozzanataival.

A jelenetnek egy ember és egy embercsoport a résztvevője. A revolveres férfi abszolút hatalmában tartja az embercsoportot, élet és halál fel-tétlen ura. A jelenet végecélja a halál. A férfi valakit agyon fog lőni. Enélkül az egész megelőző eseménysor befejezetlen maradna, a lövés teszi teljessé: ennek kedvéért játszódtott le az egész jelenet. A férfi véletlenszerű döntésén múlik, hogy kit fog agyonlőni. Azonban ugyanígy mindenkit agyonlőhetne, ha kedve tartaná. Az embercsoport tagjai tehát teljesen egyenlővé válnak, alávetve a revolveres férfi abszolút hatalmának; minden társadalmi, vagyoni, fizikai, szellemi különbség semmivé válik — éppen azért, mert a revolveres férfi semmiféle megkülönböztetést nem ismer. Ha a jelenetet térben elkép-zeljük, akkor a következő sematikus elrendezést mindenképpen determinálja a költemény: az embercsoport egyes tagjai sírt ásnak, mások bizonyos távol-ságra tőlük különböző hangszereken játszanak, énekelnek és táncolnak. A sírt ásó és táncoló embercsoporttól bizonyos távolságra áll a revolveres férfi kutyáival, megfellebbezhetetlen parancsokat osztogat és gúnyolódik. Egy következő képpel lehetne ábrázolni a lövés pillanatát és egy harmadikkal azt a mozzanatot, amikor a férfi ráuszítja kutyáit a sírt ásó csoportra. Megjegyez-zük, hogy ennek az utolsó mozzanatnak különösen átmeneti jellege van az általános és a konkrét között: semmiképp sem lehet eldönteni, hogy scenikai mozzanat vagy általánosító értelme van: „ránk *szokta* uszítani kutyáit”. Az elem igazi funkciója azonban éppen ez a kettősség, a teljes összefüggés-teremtés az általános és a konkrét között. A scenikai sor egy szabályszerű haláltánc-jelenet, hasonló azokhoz, melyek Dürer vagy Holbein képein lát-hatók. A revolveres férfi azonosul a Halállal: „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”.

A középkori haláltánc-képek és képsorok egy részén kaszás csontváz a Halál allegóriája. Ez azonban korántsem általános. H. Rosenfeld a követ-kező Halál-allegóriákat tárgyalja részletesen a középkori haláltáncról írott monográfiájában: 1. a Halál mint arató, aki növényeket, virágokat kaszál; 2. a Halál mint lovas — rendszerint nyíllal vagy lándzsával felszerelve; 3. a Halál mint vadász; 4. a Halál mint holttesteket elföldelő sírásó; 5. a Halál mint muzsikus; 6. A Halál mint holttest. Eltekintve attól, hogy Celan költe-ményében a Halál német tiszt alakjában van jelen, az egész scenikai sor szinte változatlanul szerepelhetne egy középkori képsorozaton. Alapvető itt a holttesteket elföldelő Halál képze, mert az egész jelenet a sírásás folya-mata, de vadász is ez a Halál, mert nem pusztán elföldeli, hanem maga öli meg áldozatát. A lovas-Halál nyila itt revolverre „modernizálódik”. A holt-testet elföldelő Halál mellett a muzsikus Halál képze a leglényegesebb, hiszen a scenikai sorban párhuzamosan folyik a sírásás és a zene, az ének, a tánc. Ugyanakkor a költemény szerkezete is a lehetőségek szerint legpontosab-ban mintázza le a fúgaformát, tehát a zenének és a Halál muzsikus-vontának, a Halál, a sírásás és a zene összefüggésének rendkívüli jelentősége van a köl-teményben. „Úgy látszik, hogy a muzsikus-Halál képze különösen mély gyökereket eresztett a német néplelekben. A hegedűvel (!) csalogató Halál képzetének lenyűgöző hatása egészen a legutóbbi időkig eleven maradt.” (alá-húzás tőlünk) — írja H. Rosenfeld említett könyvében. Valóban, ennek a meg-állapításnak a belátásához elég A. Böcklin 1872-ből származó *Önarcképére* vagy C. F. Meyer *Az ünnep vége* (1890) című költeményére gondolnunk.

Fel kell figyelniünk a Celan-költemény és a haláltánc-szövegek közötti hasonlóság egy formális szempontjára is. Szép számmal akadnak ugyanis éppen négy szakaszból álló haláltánc-szövegek, különösen német nyelvterületen. Négy szakaszból áll pl. a berni, a berlini, a közép-rajnai, a nagy-baseli és az észak-cseh haláltánc. A párizsi *La Danse de macabré* és különböző fordításai (The Dance of Machabre, El ballo della morte, La danza generale de la muerte) szintén négyszakaszos költemények. Ennek a formális hasonlóságnak a funkcionális jelentőségét csak homályosan látjuk. Feltételezhető, hogy a szöveg háromszori megszakítása, a nagyjából hasonló szakasz-hosszúság pszichológiai-lag releváns, de ezt aligha lehet bizonyítani. A *Danse de macabré*-ban a négyes tagozódás a Halál és a Császár, illetve a Halál és a Pápa dialógusának a formája. A Celan-költeményben egyáltalán hiányzik a dialógus-mozzanat, így a négyes tagozódás funkcionális hasonlóságát poétikailag nem lehet megalapozni. A formális hasonlóság mindenesetre tény. Lényegesebb funkcionális hasonlóságokat állapíthatunk meg a Halálfuga és a *Vado mori* költemény között. Rosenfeld szerint a *Vado mori* a haláltáncszövegek öse és kialakulásukban jelentős szerepe van. Feltételezések szerint a *Vado mori* legrégebb fogalmazványa egy XIII. századi párizsi kódexben található, 34 disztichonból álló latin nyelvű és latinos struktúrájú költemény. „Itt biztosítva van az egységes stílus” — írja a *Vado mori* költemény eme fogalmazványáról Rosenfeld. „Mind a 34 disztichont a *Vado mori* formula egyhangú hullámverése fogja keretbe, s ez az ismétlés és monotonia a kultikus táncok dobpergéséhez hasonlóan a numinózus izgató megjelenését hívja elő. Nem lehet kétséges, hogy az egyes disztichonokban nem 34 különböző alak szólal meg. Nem, itt maga az Ember beszél, mindenki, s ha fel is van sorolva az emberi életformák, hivatások, korok, pozíciók és hangulatok sokfélesége, mégis általában az emberről van szó, megjelenési formáinak sokféleségében, a teremtett ember a világ peremén, mielőtt belép a semmibe és a végtelenségbe.”

„A halál bizonyos, semmi sem bizonyosabb, de az óra bizonytalan” — ezekkel a gondolatokkal kezdődik a *Vado mori* költemény. „... az első nyolc disztichon ezt a legáltalánosabbat juttatja érvényre, a szerelem, a sors és a pillanat és az örökkévalóság harcának értelmetlenségét, annak a tételnek a könyörtelen logikáját, miszerint az életet a halál követi. Ez a mulandóság borzongató érzésében csúcsosodik ki, amelyet mindig újra kivált és megerősít a gondolatok körforgása:

*Vado mori, cinis, in cinerem tandem rediturus,
ordine, quo cepi, desino: vado mori!
Vado mori sectans alios, sectandus et ipse
ultimus aut primus non ero: vado mori!*

*(Meghalni megyek, én por porrá omlok szét,
azzá leszek, amiben kezdődtem, én, halandó ember!
Meghalni megyek másokat követve, s utánam mások,
nem leszek sem első, sem utolsó: meghalni megyek!)*

A *Vado mori* költeménynek ezek a jellemzői illenek Celan *Halálfugájára* is, természetesen a középkori vers egyes formai funkcióit a *Halálfuga* magasabb és bonyolultabb összefüggésrendszerbe emeli. A „kultikus táncok dobpergésének monotonóját” itt a költemény egészének fuga-ritmusa, ill. ritmusai váltják

fel. Az egyes szakaszok kezdő sorhármasainak viszont ténylegesen hasonló ritmusa és funkciója van, mint a *Vado mori* idézett visszatérő disztichonjainak. Vessük össze a két kezdősort:

*Vado mori, cinis, in cinerem tandem rediturus,
Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends*

A két sor lassú, folytatott monotoníája nyilvánvaló. Nem kétséges, hogy a *Vado mori* formulának és a *Halálfuga* állandó szakaszkezdő sorhármasainak hasonló funkciója van: a gondolatok állandó körforgása, melyben felidéződik a „mulandóság borzongató érzése”, melyben kicsúcsosodik a könyörtelen logikájú tétel: „A halál bizonyos, semmi sem bizonyosabb, de az óra bizonytalan . . .”. Hasonló a két költeményben a Halál előtti egyenlőség gondolata, ill. *ténye*. Az áldozatok véletlenszerű kiválasztása, a kiválasztás önkényes sorrendje a „wir” és a meghatározatlan „du” monotoníájában testesül meg. A halál ugyanakkor megváltás a földi élet nyomorúságaiból — különösen a muzsikushalál képe sugalmazza ezt a pozitív értékmozzanatot — „dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng” — hangzik a Celan-sor, a *Halálfuga* „megváltás-ígérete”. Kétségtelen azonban, hogy a költemény formai szerkezetét elsősorban mégsem a középkori haláltáncra, pontosabban a *Vado mori* költeményre vonatkozó parafrazáló szempontok határozzák meg, hanem a fugaforma. Természetes, hogy a költeménynek mint nyelvi műalkotásnak a feltételei lehetővé teszik a *Vado mori* forma és a fugaforma sok tényezőjének azonosítását, tehát a költeménynek a *Vado mori*-ra utaló tényezői azonosak a fugaformát kialakító tényezőkkel, pl. a monoton ismétlések, a variációk és bizonyos ritmikai elemek.

A *Vado mori* és a *Halálfuga* közötti hasonlóságoknak nem filológiai, hanem esztétikai jelentőséget tulajdonítunk. Érvényességük így nem függ attól, hogy Celan ismerte-e ezt a középkori költeményt, s ha ismerte, vajon öntudatlan reminiscencia vagy tudatos felhasználás eredményeként hatott-e a *Halálfuga* formájára. A két mű hasonlóságai tények, melyeknek sokféle genetikusan magyarázatuk lehetséges. A filológiai összefüggésektől független magyarázat: sem a *Vado mori*, sem a *Halálfuga* szerkezete nem a szerzők önkényes, ötletszerű választásának eredményei, hanem a reális szituáció, a lelkiállapotok, az eszmék, gondolatok és hangulatok objektív hasonlósága alakította ilyenre a formákat. A *Halálfuga* esztétikai lényege azonban ezzel korántsem merül ki. A *Vado mori*-sajátságok csak egy teljes, sokkal bonyolultabb és magasabb típusú összefüggésben nyerik el igazi funkciójukat. Ezeknek a funkcióknak a vizsgálatára legvégül fogunk visszatérni.

Fugaszerkezet

A költemény szintaktikai és szövegsajátságainak vizsgálata automatikusan vezet el ahhoz a belátáshoz, hogy a címben szereplő „fuga” kifejezést nem metaforikusan vagy egyéb átvitt jelentésben kell érteni, nem pusztán verbális asszociáció a zenére és a fúgára vagy az ezzel összekapcsolódó egyéb emlékekre, hanem olyan nyelvi objektum van előttünk, amely a nyelv összes tényezőjének felhasználásával igyekszik ténylegesen modellezni a fugaformának nyelvilag egyáltalán reprodukálható komponenseit.

A zenetudósok legjobb esetben szkeptikusak az olyan elemzésekkel szemben, melyek egy irodalmi mű szerkezetét valamelyik konkrét zenei formával hozzák összefüggésbe. Joggal hivatkoznak pl. arra, hogy a szonátaformának, fúgaformának stb. olyan speciális összhangzattani kritériumai is vannak, amelyek eleve reprodukálhatatlanok a nyelv segítségével, pl. a moll, ill. a dúrhangnemnek, a hármashangzatnak vagy a domináns-szubdomináns viszonynak semmi sem felelhet meg egy költeményben, márpedig a zenei formák ilyen kritériumok nélkül meghatározhatatlanok. Ezzel a kétségtelenül nyomós érveléssel szemben három ellenvetést tehetünk. Ad. 1. A modern zenében a formák olyan szabad kezelésével és az ad hoc alakításoknak olyan eseteivel találkozunk, melyek egy-egy formát a klasszikus definícióhoz képest felismerhetetlenül „eltorzítanak”, ennek ellenére mélyebb esztétikai síkon igazolható, hogy csak az illető forma bonyolult funkcionális parafrázisát hozzák létre, s a forma adta lehetőségeket ezzel sokkal jobban kihasználják. Ad. 2. Minden zenemű-elemzés, amely nem korlátozódik a legszűkebb értelemben vett technikai kérdésekre, filozófiai és esztétikai kategóriák egész sorával dolgozik, pedig az „elvágyódás”, a „halál”, a „démoni” stb. fogalmak olyan kritériumokkal rendelkeznek, amelyeknek viszont nem lehet megfeleltetni semmiféle összhangzattani fogalmat. Ad. 3. Világos, hogy az irodalom és a zene között esztétikai síkon van egy egész metszésterület, s hogy ez fenomenológiailag milyen mértékben használható ki, azt egyelőre semmiféle módon nem lehet a priori eldönteni.

Ha a nem szakember meghallgat egy fűgát, nem figyel fel olyan mozzanatokra, amelyek tisztán összhangzattaniak, az „Engführung” szólamainak hangnemi különbségeit pl. nem konstatálja in concreto, csak a pusztán „más-létet”, s komoly kérdés, hogy a fűgáról kialakult összbnyomás szempontjából tényleg elengedhetetlen-e a definíciónak való szigorú megfelelés. A fűgát élvezheti az is, aki az ilyen kritériumokra nem figyel fel — s éppen ezért be is csapható, mert egy másik zeneművet, ami az általa megragadott sajátosságoknak eleget tesz, de a formatani definíció szigorú értelmében nem fűga, ugyan-csak fűgának fog tartani. A zenei formák nyelvi modellezése ebben az értelemben mindig az olvasó-hallgató „becsapása”, s a kérdés csak az, hogy ez a „csalás” meddig fokozható. De éppen ez az, amit előre nem lehet tudni. Celan költeménye nélkül pl. sejtelmünk sem lett volna arról, hogy a fűga ilyen típusú és ilyen fokú modellezése lehetséges.

Nyilván arról van itt szó, hogy fenomenológiai szinten nem a zenei forma speciális mozzanatai, hanem a speciális mozzanatok által betöltött általánosabb műalkotásontológiai, esztétikai és pszichológiai funkciók a lényegesek: a hasonlóság, a különbség, az alárendeltség, a fölerendeltség, az ismétlés, a visszatérés, a fokozás stb. *mint olyan* a lényeges, nem pedig az, hogy pl. a különbség mint olyan két *hangnem* különbségében realizálódik.

A kérdés ezek után az, hogy a zenei formában általánosabb funkciókat betöltő mozzanatok, tényezők közül melyeknek feleltethető meg a nyelvi műalkotásban valamilyen mozzanat, tényező. Mivel ennek a kérdésnek az általános megválaszolása messze túlmenne a jelenlegi konkrét elemzés feladatán, csak azt vizsgáljuk meg, hogy a tárgyalt költeményben hogyan jelenik meg ez a megfeleltetés.

Az I–III. szakaszok a. illetve b. részei megfeleltethetők a fűgaforma szólamainak, a vers állandó egységeinek tekinthető elemek megfeleltethetők az akkordnak (a reális hosszúság, az egység és a variációkban betöltött szere-

pük alapján), az állandó elemeken végrehajtott meghatározott módosításokat megfeleltetjük a zenei variáció fogalmának. A IV. szakaszban az a. és a b. rész-elemeinek látszólagos „összekeveredése” a zenei formában megfelel az ún. „Engführungnak”, amely a nagy fűgák *zárórésze* (miként zárórésze a költeménynek is), melybe a szólamok egymásba vágva lépnek be. Ismét csak a fenomenológiai szempontra utalhatunk, tehát arra, hogy a műforma miként jelenik meg a nem-szakember olvasónak, ill. hallgatónak: fenomenológiailag az Engführung *sokkal lényegesebb*, mint bármely összhangzattani szempont, mert ennek van a legkönnyebben felfogható, legkönnyebben megőrizhető és legsajátságosabb benyomása. A költemény IV. szakaszának sorai pontosan olyan módon csúsznak egymásba, egymás közé, mint az Engführungban a szólamok. Fenomenológiailag itt a két önálló, összefüggő sor a lényeges, melyek korábban már többször lejátszódtak egységes összefüggésükben — bizonyos módosításokkal — most pedig a két sorhoz tartozó és a variációkban megszüntetve megőrzött kisebb egységek felváltva jelennek meg s közben olyan új sorozatot képeznek, melynek minden második tagja függ össze egymással értelemszerűen.

Az eredeti sorok: $a_1, a_2, a_3 \dots a_n$, illetve $b_1, b_2, b_3 \dots b_n$. Az új sorozat: $a_1, b_1, a_2, b_2, a_3, b_3 \dots a_n, b_n$. A konkrét megvalósulásban az indexek szabályos növekedése nem követelmény.

A költeményben hiányzik mindenféle interpunkció, az egyes elemek bizonyos nagyobb egységeken belül szünet nélkül, a kisebb egységek értelmi elkülönülésére való tekintet nélkül szakadatlan folyamat formájában követik egymást. Ez fenomenológiailag a fűga egyik legpregnansabb sajátságának, sajátságos lendületének és szakadatlan-folyamat jellegének felel meg. Az értelmi egységek egybeolvadnak, másrészt azonban — az explicit logikai kapcsolatok elenyésző jelenléte következtében — atomizálódnak is, a logikai kapcsolat nélküli, pusztán ritmusegységben álló elemsor benyomását keltik.

Az I–III. szakaszok a. részeinek az a tulajdonsága, amit fentebb asszociációs sűrűségnek neveztünk, megfelel a hangszerelés, esetleg a hangszerelés biztosította mellékszólamok tényezőjének, s amit az I–III. szakaszok b. részeiben a szcenikai sor világosságának neveztünk, az a polifónia átmeneti hiányának vagy legalábbis csökkenésének, szólóhangzás-feleségnek felel meg. A költemény fűgaformájának I–III. részeiben fellépő A. tételek tehát kvázi polifonabbak, sűrűbb hangszerelésűek (ebben a vonatkozásban az orgona speciális tényezői teljesen invariánsak), míg B. tételei „szólójellegűek” és világosabb, tisztább lefolyásúak. Az a. részek mindig ugyanazon akkordok elenyészően csekély, kizárólag formális variációival kezdődnek, majd az állandó akkordok nagyobb fokú, lényegesebb módosítást szenvedett variációival folytatódnak, I/A, II/A és III/A lényegében mégis ugyanazokat az akkordokat tartalmazzák. A B. részek viszont mindig új akkordokat hoznak és I/B, II/B és III/B akkordsorai egymás között is összefüggenek, egységes folyamatot képeznek, melynek végső értelme, lezáródása csak a IV. részben válik teljessé. Az A. és B. szólamok, bár világosan elválnak egymástól a szakaszok pusztán lineáris, vizuális síkon fennálló rendjében is, már az első három szakaszban sem függetlenek egymástól. Először is fennáll közöttük az általánosító — konkretizáló forma viszonya. A B. szólam *ebben az értelemben* folytatása az A. szólamnak. Másodszor, az A. szólam egyes elemei szervesen beépülnek a B. szólam akkordjainak sorába, azokkal értelmi összefüggésben állanak. Harmadszor: a B. szólamban fellépnek olyan elemek, amelyek asszociációs sűrűségüknél fogva és meghatározatlanabb értelmük következtében inkább

az A. szólam akkordsorának sajátosságait mutatják. A IV. szakasz, az Engführung természetesen a két szólam teljes egymásbacsúsztása. Itt még az I., II. és III. szakaszokban egyetlen B. elemet sem tartalmazó 1–3 szakaszkezdő sorhármashba is beékelődik egy B. elem. A IV. szakasz mint Engführung nem csupán újrafelvonultatása a témáknak, hanem a B. szólamhoz tartozó új elemet is hoz. Ez az új elem annyira fontos, hogy csak ezáltal válik teljessé a B. szólam, ugyanakkor ezáltal teremtődik meg a legerősebb kapcsolat az A. és a B. szólamok között. Olyan elem ez, amely egyaránt tartozhat mindkét szólamhoz, mert értelmezhető általánosító és konkretizáló formájúnak is. A zenetudomány sem tartózkodik attól, hogy bizonyos zenei témákat valami általános értékfogalommal jellemezzen — pl. Szerelem, Harc, Lázadás, Életöröm stb. A költemény esetében még természetesebb, hogy a formálisan megállapított témákat tartalmilag is meghatározzuk. Aligha kétséges, hogy itt mindkét téma tartalmi értéke a Halál. A két szólam további azonossága, hogy minden formai különbözőségük ellenére tartalmilag azonos tematikájuk van. A Halál-témát fejti ki mindkét szólam, ezt részletezi, specializálja és általánosítja, variálja és ismétli az egész mű. A fúgaforma szempontjából ez azt jelenti, hogy a témák tartalmilag azonosak, az A. szólam ugyanazt a témát általánosító formában és nagyfokú asszociációs sűrűségben szerepelteti, a B. szólam konkretizáló formában, plasztikusabban, színjátékszerűen. Mindezen túl a két szólam egyetlen téma két időben egymás után következő fázisát vonultatja fel, a különbség csak az, hogy az első szólam a téma első fázisát általánosító, a második szólam a téma második fázisát konkretizáló formában adja. Az Engführungban ez világossá válik, a két szólam egymásba csúszik, és a téma egysége egy pillanatra helyreáll: egy pillanatig egyszerre van jelen a téma általánosan és konkrétan. Ez a szintézis pontosan abban a pillanatban teremtődik meg, amikor a magában tekintett B. szólam konkrét tematikája eléri drámai csúcspontját.

A költemény különös grammatikai és szövegsajátosságai a fúgaimitációval magyarázhatók. Az elemek szűk repertoárja, de nagy gyakorisága is idevágó szempont, mert bár ez nem kizárólagos fúga-specifikum, igen jellemző erre a formára és fenomenológiailag lényegesebb, mint formatanilag. Fizikai ritmusát, metrumát is a zenei forma határozza meg. A vers ritmusa klasszikus verstani szempontból nem egységes, sőt rendezetlen. Valóságos rendjét a különböző ritmikai egyégeknek a zenei formában betöltött funkciója alakítja ki. A szakaszkezdő sorhármashok daktilikus jellegűek, de a valóságos ritmust nem ez a tényező, hanem a szavak monotóniája és a jelentések által sugalmazott hangulat határozza meg. Daktilikus jellegű az „Ein Mann” kiáltása is: „dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng”, itt azonban a valóságos ritmust az egytagú szavak pattogó ritmusa és a sok zárhangú szóvégződés, valamint ismét csak a jelentés hozza létre: ez már ütemes táncritmus. Vannak sósorok, melyek prózai ritmusúak, pl. az „er schreibt dein goldenes Haar Margarete” és a „Dein aschenes Haar Sulamith”. A sósorok ritmikai különbségei mindig a „más szólamhoz tartozás” érzetét váltják ki, s valóban: a prózai ritmusú sorok értelmileg is elkülönülnek daktilikus jellegű környezetüktől. Az I/7 és 9, a II/6, 8, 10 és 13, a III/8 és a IV/9 egy vagy néhány szavas sorok, melyek vizuálisan a szöveg jobb peremén helyezkednek el, a fúga „elkészt” futamainak „érzéki csalódását” váltják ki. A két utolsó sor, IV/10 és 11 a fúga két szólamának az Engführung végén egy-egy utolsó, rövidebb akkordként egymás után való megjelenését imitálja, amint

tisztán „kinyúlnak” az „Engführung” sűrűségéből, az utolsó pillanatokban végső, világos sorrend alakul ki a futamok között, s ezzel ritmikailag is harmonikusan lezárul a fúga „végtelen csavarja”.

A fúgaforma és általában a zenei szerkesztés imitációja a költemény legmélyebb rétegében kiterjed arra a tényezőre is, ami a fúga egyik legfontosabb jellemzője: a kontrapunktra. Kétségtelen, hogy az egész zeneművet átszövő ellenpontozás összbnyomásként is pregnánsan, felfoghatóan, megjegyezhetően jelenik meg a hallgató számára. Az ellenpontot már tisztán összhangzattanilag sem lehet apróbb egységekre lokalizálni, végül is csak az egész akkord lehet konzonáns vagy disszonáns. Kérdés, hogy a Celan-költeményben mi lehet az a tényező, ami az egész művet úgyszólván ellenpontozottsággal itatja át. A Halál mint érték nyilván nem, mert ez nem mélyszerkezeti, hanem tematikus tényező. Egyetlen olyan faktort lehet felmutatni, ami az ellenpontozáshoz hasonló összbnyomást válthat ki, ugyanúgy a műalkotás legmélyebb struktúráját szervező dinamikus tényező. Ez az *ironia* egy fajtája.

Az ironia mint a Halálfúga ellenpontozó mélystruktúrája

Az esztétika az ironia fogalma alá sok olyan jelenséget foglal, melyek látszólag annyira távol állanak egymástól, hogy egy bizonyos, sokféle árnyalatban megjelenő értékelő aktuson kívül nincs semmi közös mozzanatuk. Az árnyalatok a gúnytól a finom humorig széles skálán mozognak. Van azonban az iróniának egy strukturális szempontú általános kritériuma is: feltétlenül szükséges hozzá két tényező — a gondolat két síkja mint a szókratészi iróniában, a szándék és a megvalósulás kettőssége az objektív „sorsiróniában”, a történelmi hősnek saját tevékenységéről vallott hite és aktivitásának a történelemben betöltött valóságos szerepe közötti kettősség, az ironikus megjegyzésben a kimondott és a valóságosan vélt értékítélet különbözősége stb. Feltétlenül szükséges, hogy a két sík között egy ponton vagy inkább szakaszon teljes ellentét fejlődjön és csúcsosodjon ki. Az iróniának ez az aspektusa struktúraképző elvvé válhat mind szépirodalmon kívüli, mind szépirodalmi művekben. Cl. Brooks a lírai költeménynek a fenti meghatározás értelmében vett iróniához hasonló tényezőjét paradoxonnak nevezi, de sokszor hasonló értelemben használja az ironia szót is. Brooks az iróniát struktúraképző elvnek tekinti. Az irodalmi műnek tehát rendelkeznie kell olyan, egymástól viszonylag független rétegekkel, melyek szimultán jelennek meg és közöttük ironikusan ellenpontozott ellentét fejlődhet ki. Ezeket a rétegeket a különböző szerzők más és más tényezőkben fedezik fel. Valószínű, hogy lehetetlen őket előre rögzíteni egy esztétikai vagy poétikai rendszerben. A jelenben nem is létező műalkotások talán egyre újabb és újabb tényezőket fognak kihasználni esztétikailag releváns rétegek konstitúciójára. Mindenestre az irodalmi műalkotás polifóniáját már R. Ingarden lényegi vonásként állította ontológiai vizsgálatainak középpontjába. A műalkotás polifóniájának alapja annak többrétűsége. A rétegek különeműek, de sokféle bonyolult kapcsolat lehetséges közöttük. Heterogének, de a műalkotásban betöltött funkciójuk egyesíti is őket. A rétegek már tisztán ontológiailag sem egyenrangúak, alá- és fölérendeltségi viszony van közöttük, ami a konkrét műalkotásokban poétikailag fel is fokozható. Ha egy műalkotásban a rétegpolyfónia következetesen ki van használva az iróniának mint strukturális

elvnek az érvényesítésére, akkor ellenpontozott struktúráról beszélhetünk. Ezen az általános alapon fokozati kérdés, az imitációs lehetőségek ötletes kihasználásának a kérdése, hogy az ellenpontozott irodalmi műalkotás a kontrapunktikus zeneműhöz hasonlítható-e.

A *Halálfüga* ezeket a lehetőségeket maximálisan kihasználja. Az irodalmi ellenpontozásnak több típusával is operál. E típusok közül az első tisztán imitatív, a zenei ellenpontozásnak egy műfogással történő utánzása. Ilyen pl. a „dein aschenes Haar Sulamith” szövsor előfordulási módja (ami persze mélyen összefügg tematikus funkciójával): környezetével nem áll lineáris grammatikai összefüggésben, az előtte és az utána álló részek viszont szövegösszefüggésben állanak egymással, s így az olvasóban fellép az érzéki csalódás: lineárisan olvas, s közben az összefüggő sorral szinte egyidőben apperpciálja a környezetétől grammatikailag független elemsort. Ez a grammatikailag független sor azonban asszociációs síkon a lehető legerősebb ellentétben áll környezetének meghatározott elemeivel. Ugyanez figyelhető meg a IV. szakaszban: az egymásba csúsztatott, különböző szólamokhoz tartozó elemsorok érintkezési pontjaikon kiváltják az egyszerre hangzás érzéki csalódását, s közben asszociációs síkon ellentétes értékeket hordoznak.

Bonyolultabb formában jelenik meg az ironikus-kontrapunktikus szerkesztésnek ez a típusa a „der Tod ist ein Meister aus Deutschland” elemsor funkciójában. Zeneileg szólva, ez a sor is szólamhoz kötött, előfordulási helye a b. rész. Bonyolultabb asszociációs köre alapján azonban inkább az a. részekhez tartozónak érezzük, mivel 1. közvetlen szöveggörnyezetével nem áll grammatikai kapcsolatban, 2. ha az a. részeknek egy meghatározott pontján elhelyezzük, sokkal világosabb értelmi összefüggésbe a környezettel, 3. asszociációs sűrűsége alapján inkább az a. rész elemei közé illik, ugyanis többféle asszociációt és értelmezést enged meg. A „Meister” kifejezés értelmezhető „kispolgár” vagy „szakember” vagy „rendezett viszonyok között élő ember” jelentésben, felidézheti Goethe *Wilhelm Meister*ét vagy — az erősen zenei milióban különösen — a *Mesterdalnokokat*. Ezek az értelmezések és asszociációk persze nem függetlenek egymástól, de külön-külön is és egészükben is egy sor ironikus ellenpontot teremtenek a költemény többi részeihez és egészéhez viszonyítva: a kispolgáriság és az abszolút hatalom együttlétének ironiája, a Holbein-képek misztikus Halála halandó ember, sőt kisember, akinek egyébként igen korlátozott „hatalom” áll rendelkezésére — mindez azonban olyan tény, melyben a személyes jelentéktelenség és a misztikus hatalom ellentmondásos és ironikus módon olvad össze. A „Meister” „szakembernek” értelmezése hasonlóképp ironikus viszonyt teremt: a tevékenység egyrészt félelmetessé misztifikált, másrészt embertelen és romboló jellegével szöges ellentétben, és pedig ironikus ellentétben áll a „szakszerűség”, a „mesterség”. A *Wilhelm Meister* és a *Meistersinger* asszociáció is hatalmas ironikus ellentétet rejt magában: a történelmi németiségnek, a német kulturális tradícióknak tragikusan ironikus viszonya a barbársághoz. Mivel az ironikus viszony megteremtésében lényeges elemek egyik csoportja az a. részekben vonul fel, a kritikus mondat, mely mint megállapítottuk, „két szólamú”, magába sűríti a két sík egész ironiakomplexumát.

Az ironikus-ellenpontozott szerkesztettség második típusa a költeményben az igen alacsony tudatszinttel reprezentált látásmód és meglátott anyagban implicite benne rejlő s a költemény struktúrájában manifesztálódó mély értelem, tehát a látszólagos spontán percepcióhalmaz és a benne megjelenő

egzisztenciálanalitika közötti feszültség. Ennek az iróniatípusnak nincs zenei megfelelője.

Az irónia harmadik jelenlevő típusa már tisztán strukturális és dinamikus természetű: a hallatlanul szigorú, kötött zenei formába olyan cselekmény és olyan problémakomplexum van beleszorítva, amelynek legbelsőbb magja egyrészt a magában véve is paradox kultúrbarbárság, másrészt a kitörni vágyó rettegés és szenvedés.

A költemény a maga egészében, létében az irónia negyedik típusát, egy hallatlanul paradox viszonyt testesít meg: a német kultúrörökségből származó különböző típusú formaelemekből épül fel a német barbárság emlékműve. Ez a probléma egyben túlvezet jelenlegi problémánkon: itt már Celannak a német kultúrához és a kereszténységhez való szintén paradox viszonyulásának a kérdése is felmerül.

Magának a zenei formának a funkciói a költeményben ezzel még nem merültek ki. Az anyag egyébként is hajlik arra, hogy a fúgaformához bizonyos tekintetben fenomenológiailag hasonlóvá váljon, ilyen érintkezési pont pl. a tudatszinttel reprezentált látásmód és a monotonía viszonya a kevés elem nagyszámú variációjának zenei sajátosságához. A szigorú imitáció azonban mindezen túl teljesen objektiválja is a költeményt, mégpedig három értelemben is: 1. a szöveg annyi esztétikailag releváns elemet (szimmetriát, variációt, arányokat, párhuzamokat stb.) tartalmaz, hogy szövegolta kvázi figyelmen kívül esik, s mintegy esztétikai objektumként jelenik meg, a materializált esztétikum értelmében. 2. Az Én minden vonatkozásban eltűnik, a költemény egy objektív törvények szerint lefolyó processzus, melyben az individuálisnak és az emocionálisnak nincs helye — s éppen ezért a végletekig leszorított szubjektivitás, a vastörvények présében drasztikusan megfegyvelmezett érzelem potenciális energiája feszül a formák mélyén. 3. Maga az objektív formafolyamat a kozmikus általánosság misztikus revelációját sugalmazza, s ezzel a hagyományos poétikai formákkal elérhetetlen affektív többletet ad a költeménynek.

Tzvetan Todorov: Littérature et signification.
Librairie Larousse („Langue et Langage”)
Paris, 1967.

A modern nyelvészet eredményei, a strukturalizmus körül zajló viták és az irodalomtudomány fejlődésének belső logikája hozták előtérbe napjainkban az irodalomtudomány és a nyelvtudomány érintkezési pontjait, közös, illetve határos kérdéseit feldolgozó vagy legalább feszegető kutatásokat. Az egyik ilyen határterület a szemantika, amelynek mai fogalma sokkal bővebb a klasszikus nyelvészeti „jelentés” által határoltnál, már csak azért is, mert a modern lingvisztika eredményein kívül a kibernetika és a strukturalizmus elméleti vonatkozásai révén lassanként megvalósuló (bár egyelőre inkább csak filozófiai-logikai diszciplínaként művelt) de Saussure-i „általános jel tudomány” (szemiotika) problémáit is megkísérli magába foglalni vagy legalább érinteni. A megélenkült érdeklődésnek kézzelfogható tanúsága — többek között — az ilyen tárgyú francia szakirodalom példátlan szaporasága: új folyóiratok (Communication, Langages stb.) és régiék, nyelvészeti és irodalmiak egyaránt közölnek határkérdéseket érintő tanulmányokat; még feltűnőbb a könyvkiadás termékenysége ezen a területen. Egyedül a Larousse — amely egyébként mindig is ápolta a lingvisztikát — új sorozata, a „Langue et Langage” hat érdekes és jelentős kötetet publikált a közelmúltban, ezek közt az utolsó címében és tárgyában is (*Irodalom és jelentés*) határkérdésekkel, az irodalmi műalkotás szemantikájával foglalkozik.

Tzvetan Todorovnak, a fiatal nyelvésznek — vagy irodalmárnak? — ez a tanulmánya Roland Barthes vezetése alatt készült disszertáció, legalábbis eredetét tekintve. Merész gondolataival és módszertani szellemességével azonban túlnő a disszertációk szokásos szintjén. Megérdemelte a Larousse rangos sorozatában való

megjelenést, megérdemli azt is, hogy részletesen ismertessük.

A tanulmány voltaképp a *Veszedelemes viszonyok* (Choderlos de Laclos), a híres XVIII. századi levélregény elemzése (pontosabban az elemzés elméleti feltételeinek vizsgálata); a műalkotás szemantikájának problémái, feladatai és lehetőségei a konkrét mű elemzésének egyes fázisaihoz kapcsolódó reflexiókban fogalmazódnak meg. A levélregény azáltal, hogy egy sajátosan köznyelvi, de frott formájú kommunikációs eszköz alkalmaz művészi célra, magába sűríti a szemantika irodalmi és nyelvészeti kérdéseit, alkalmat szolgáltat ilyen elemzésre és ürügyeket az elméleti reflexiók kibontására.

Az elemzés első része voltaképp a *levél* fogalmának, kommunikációs és szépirodalmi funkciójának a vizsgálata. Todorov mindenekelőtt azt veszi szemügyre, hogy miképp értelmezik a levél fogalmát maguk a regény szereplői — amint ez a levelek szövegéből kihámozható. Ebben a bevezető részben mutatja be terminológiáját is. Todorov nagyobb egységeket vizsgál a mondatnál: *kijelentéseket* (énoncé), amelyeket megkülönböztet a *kijelentés aktusaitól* (énonciation). A kijelentésnek (mondatok logikus sorának) *referenciális* aspektusa foglalja magában a külső valósághoz való viszonyt; *betű szerinti* aspektusa viszont akkor mutatkozik meg, amikor a kijelentés maga kerül előtérbe (s háttérbe szorul a referenciális viszony), pl. a 103. levélben: „... levelével semmit vagy majdnem semmit sem adott tudtomra. Ha csupán abból volnának értesülesem, még most sem tudnám, ki az, akit szeret...” (a kijelentésből hiányzó név a referenciához, a külső valósághoz tartozik; az idézett kijelentés tárgya éppen ez a hiány, azaz a hiányos kijelentés — az előző levél). A kijelentésnek lehet *materiális* aspektusa is: ebből a szempontból különbözik pl. az eredeti levél másolatától. Todorov ezeket a fogalmakat Roman Jakobson ismert kommunikációs modelljére aplikálja (üze-

net, kibocsátója és befogadója, kontaktus és kontextus stb.). Todorov már itt megfogalmazza első fontos tételét: a kijelentés értelme (sens, Sinn) nem redukálható referenciájára; az érteleme a kijelentés aktusában jön létre — nincsen tehát előzetesen létező érteleme. A verbalizáció folyamatának minden elemé és aspektusa jelentő, ha különböző fokon is. (A jelentés [signification, Bedeutung] lehet előzetesen létező!) A másik tétel az írott szövegre (levélre) vonatkozik: ennek sajátossága, hogy a kommunikációs folyamat tényleges (pl. a kibocsátó és a befogadó) reális távollétük ellenére a kijelentésben valamiképp jelen vannak (szemben a beszéddel, ahol reálisan vannak jelen, a szövegből hiányoznak — a beszélt nyelv reális szituáció segítségével oldja meg nagyrészt a kontaktus és a kontextus létrehozását és fenn tartását).

A továbbiakban a levél (és az írott szöveg) néhány sajátos esetét vizsgálja meg Todorov. Ilyen a szövegbeli *idézés*, amely az ő fogalmaiban a kijelentés folyamatának a megkettőzése lesz (azaz olyan kijelentés, amelynek szóban forgó kijelentési aktusa nem eredeti); ilyenek a *reflexív* és a *performatív* kijelentések (az első a kijelentésre magára vonatkozó kijelentések: „Nyugodtabbnak érzem magam, mióta Önnek írok . . .”; a második fogalmába a konstatív kijelentésekkel szembeállított, „egy cselekedet végrehajtására szolgáló” kijelentések tartoznak — azt mondhatnám, a felkiáltójeles mondatok: „Esküszöm! . . .” stb.).

Különösen érdekes, amit Todorov — még mindig a regény szereplőinek értelmezését vizsgálva — a levél *konnotációiról* mond. (Konnotáción ért Todorov — eltérően Milltől, Bloomfieldtől és Hjelmstevtől — minden olyan esetet, amikor „egy tárgy kezdeti funkciójától eltérő funkcióval van ellátva”). A levél fogalmának konnotációi: az *újság* (valami szituációbeli változás közlése), a *meghittség* (barátság stb.); ez a konnotáció morális értékeket vehet fel, ha pl. ezzel a meghittséggel visszaél valaki — amint ez a regényben is megesik), és a *hitelesség* (a levél többnyire kétségbevonhatatlan bizonyosság, tanúság szerepét is játszhatja) — ezek a konnotációk jellemzők nem csupán a levél fogalmára magára, hanem még inkább arra a társadalomra, amelyet a regény reprezentál. Ugyanis minden társadalomban, állapítja meg Todorov, a tárgyak egy jelentéssel bíró rendszert alkotnak, egy nyelvet: ennek a nyelvnek a része a levél, mint tárgy, és így állanak elő ezek konnotációi.

Másodszorra azt vizsgálja meg a tanulmány szerzője, hogy miként értelmezi a

levél fogalmát az olvasó. Voltaképp arról van itt szó, hogy miért levél-formában íródott a regény, mi a levél-forma funkciója. A levél mindig személyes kijelentés — minden egyes levélíró önmagát adja tehát; levelezésükből viszont azonos események megsokszorozott arca bontakozik ki. Emellett a „sztereoszkopikus látvány” mellett még az egyes szereplők jellemzését is megtöbbszörözik a levelek: ugyanazon levélíró különböző személyekhez írott leveleiből kirajzolódik több arca (pl. képmutatása stb.). A levelek tehát ugyanaz a funkciója itt, mint minden „style direct”-nek az irodalmi műben. A másik funkció abból adódik, hogy minden levél egy-egy zárt egységet alkot; így megszakítja az elbeszélést, de éppen így teszi lehetővé a párhuzamok, kontrasztok megjelenítését is. Az időbeliség rendjének átalakítása (amelynek az orosz formalisták oly nagy jelentőséget tulajdonítottak, hogy terminológiailag is alapfogalmaikba iktatták: szűzsé és fabula) ugyancsak a levél-forma következménye; ez egyben a szerző-narrátor jelenlétére is utal: a levelek rendjének ő a megteremtője. S ezzel egyben azt is megállapítja Todorov, hogy a cselekmény (itt voltaképp a levelek rendje) nem a regényben ábrázolt világhoz tartozó eleme a műnek, hanem külső tényező: a regény szereplői számára minden cselekedet, esemény azonos szinten helyezkedik el, csupán az olvasó számára nyernek ezek viszonylatbeli jelentőséget (az életnek nincs cselekménye, legfeljebb mi láthatjuk bele azt). Végül azt is észrevételen a levelek, hogy hogyan jött létre a regény: nem csak a fikatív publikáló jegyzete által, hanem az olvasás kezdetétől jelen van abban a sajátos ellentmondásban, amelyet a levél fogalma (és különösen „meghittség” konnotációja), valamint a könnv (mint nyilvánosság elé bocsátott írás) képez, s amely a művön belül abban fejeződik ki, hogy a két játékos (Valmont és Mme de Merteuil) elköveti azt a hibát, amely végül pusztulásukat okozza (s egyben a regényt lehetővé teszi): levelezni kezdenek. Todorov ezt tartja a regény (és minden mű) végső értelmének: a mű végső értelme éppen abban áll, hogy saját létezéséről (egyben az irodalomról) beszél nekünk. („. . . ott, ahol az elbeszélő történet, az élet története végződik, ott kezdődik éppen az elbeszélő történet, az irodalom története” — mondja. Szép paradoxon, de vagy én nem étem, vagy csak egy lapos közhelvet bújtatott cifra ruhába.)

A tanulmány második része címe szerint az elbeszélés tulajdonképpeni elemzését tartalmazza, az eljárás azonban változatlan: itt is az elemzés feltételeiről van

szó, csak a szempontok mások: a mű belső tényezői. Az első a mű ábrázolt világa (azaz: *referenciális aspektusa*). Két modell lehetőségeit vizsgálja meg, (mindkettő folklór-anyagon kipróbált) az első Cl. Brémond-é, aki szerint minden elbeszélés mikroelbeszélésekből áll; ez utóbbiaknak rendszerint három konstans elemük van és lényeges élethelyzeteknek felelnek meg (mint a megcsalás, szerződés, támogatás stb.). A regény első részét vizsgálja fel ebben a modellben (a mikro-történetek: kísérlet, vágy, csábítás, ellenkezés, csalás, veszély stb.). Ugyanezt felvázolja Cl. Lévi-Strauss módszerével is (az elbeszélés nem egyéb, mint paradigmátikus viszony-hálózat szintagmatikus kivetítésének az ábrázolása — itt az elemek elhatárolása a bennük megmutatózó homológia szerint történik). Az első egydimenziós (lineáris), a második viszont kétdimenziós (síkhálózat) modell, amelyben a vízszintes tagolás adja a szintagmatikus sorrendet, a függőleges pedig a közös vonással rendelkező elemek paradigmáját. Maga ez a tény is mutatja, hogy egy elbeszélésnek több struktúrája is lehet, egyben arra is utal, hogy az önkényességnek (a lehetőségek kiválasztásában, az elemek elhatárolásában stb.) megfelelően tág tere van. Todorov ezt azzal magyarázza, hogy ez az elbeszélés más, mint a modellek eredeti próbaanyaga, a népmesék: a *Veszedelemes viszonyok* lélektani típusú elbeszélés, amelyben nemcsak a cselekvésnek van jelentősége, hanem a szereplők egymáshoz való viszonyának is a népmesében, de még Boccacciónál is, a szereplők csupán nevek, amelyek kizárólag a cselekvések azonosítására vagy megkülönböztetésére szolgálnak.

Ezért szükséges külön is vizsgálni a szereplőket és egymáshoz való viszonyaikat (E. Souriau drámatípusai és A. J. Greimas szemantikájának formulái segítségével). A kapcsolatok három alaptípusra redukálhatók: vágy (szerelem többnyire), kapcsolat (bizalmas viszony) és részvétel (leginkább segítség). Három új fogalmat vezet be a szereplők világának leírására: az *állítmány* lesz a funkcionális fogalom (szeretni, bízni stb.), az *ágensek* lesznek az állítmányok alanyai, illetve tárgyai, végül a *derivációs szabályok* lesznek az állítmányok kapcsolatát leíró fogalmak; ezeket a statikus leírásra szolgáló fogalmakat még kiegészíti egy, a dinamikus leírást lehetővé tevő *transzformációs szabállyal*. A levélregény szereplőit ezek segítségével úgy csoportosítja, hogy ki kit szeret, kiből bizik stb., és hogy ezek az állítmányok milyen hatásokat, átalakulásokat hoznak létre (ki kit szeret meg, ki jön a segítségére stb.). Todorov itt fogalmazza meg (feltehető ellen-

vetésekre válaszolva) fő érvét, amellyel az ilyen típusú formális elemzést indokolja: szerinte a régi kritika számos értékes gondolata jutott zsákutcába terminológiai pontatlanságok miatt; csakis a végsőkéig formalizált, absztrakt pontosságú terminusok teszik lehetővé az elvileg végtelen kiterjedésű (világirodalmi) összehasonlítást és általánosítást.

Az elbeszélés elemzésének második fázisa a mű *betű szerinti aspektusát* célozza. Kiindulópontja itt az, hogy az elbeszélés elemeinek az értelme az írás szintjén létezik s nem a referencia szintjén. A retorikai figurák tanúskodnak erről: ezek a sajátos szókapcsolatok voltaképp a leírhatatlannal (vagy leírást nem érdemlővel), azaz a természetessel állnak szemben; a figurák mindig értelmi homályt képeznek, a figura hiánya viszont mindig a referenciális jelentésnek nyit szabad utat. Az elbeszélés mindig figurális (sosem magától értetődő), a figurák mintegy lényegét teszik. A figurák három szinten vizsgálhatók, az első a *verbális formuláké* (a részleteké), ezen a legfontosabbak a párhuzamok (és alosztályai: antitézisek, fokozások, ismétlések). A második szinten, a *mondattan szintjén* Todorov új fogalmakat használ: a *láncolat* (egymás mellé sorakoztatás), a „*dobozolás*” („*enchâssement*”): egyik történetnek a másikban való elhelyezése (ilyenek a keretes elbeszélések, pl. az *Ezeregyéjszaka* stb.) és a váltogatás (két vagy több szimultán történet fázisainak egymást váltogató sora: ez az egykori szóbeliségtől teljesen elszakadt írásbeli irodalom formája lehet csak). Még újszerűbb Todorov harmadik szintje: az egész regény *cselekménye* is figurát képez. Erre vonatkozó elemzésében azt mutatja ki, hogy ez az „*infrafrakció*” (*infraction à l'ordre*) voltaképp egy oppozíciót képező kettősség jelensége: a regény belső világának sajátos erkölcsi rendje áll szemben egy külsővel (Laclos korának konvencionális erkölcsi rendjével). A külső rend a cselekmény kifejtéséig csak bizonyos cselekvések magyarázatot nem igénylő (éppen mert természetes, konvencionális eredetű) indítékaiként van jelen; a kifejtlet (Valmont és Merteuil bukása) ezt az infrafrakciót nyitja (itt áll helyre az addig folytonosan megsértett rend). A regény értékét pedig épp az adja, hogy a szerző nem foglal állást egyértelműen: nem akarja az olvasóval elhitetni a konvencionális erény végső győzelmét. (Fordított az eset Dickensnél: ott az élet rendje, a külső rend az uralkodó a regényben is s a kifejtletben jön a csoda, az erény győzelme, amely kizárólag a regényben létezik.)

Az elemzés harmadik fázisa a *kijelentés folyamatának az aspektusát* realizálja. Az

elbeszélés olvasója nem csak az elbeszélő eseményeket veszi észre, hanem az elbeszélő észlelési módját, *vizióit* is. Ez a vízió a kijelentés tényének alanya és a kijelentés folyamatának alanya, a szereplő és a narrátor viszonyát tükrözi. Ennek a viszonynak három alaptípusa (J. Pouillon nyomán): narrátor > szereplő (a narrátor a szereplő mögött áll, mindig többet tud annál az eseményekről), ez a klasszikus elbeszélő forma. A másik: narrátor = szereplő (a narrátor azonos egy vagy több szereplővel, mindig csak annyit tud, amennyit az elbeszélés éppen jelen levő szereplője, az események magyarázatát csak akkor adja meg, amikor már a szereplők is meglettek stb.). Ez a forma a modern irodalomban lett gyakorivá; gyakran első személyű előadásban valósul meg (Kafka pl. a *Kastélyt* eredetileg első személyben kezdte el írni). A harmadik: narrátor < szereplő (szenzualista elbeszélő forma, ahol a narrátor nem tud semmit, nem is akar tudni, kizárólag tanú akar maradni, valamiféle abszolút objektivitást akar — hiába — megvalósítani). Ez a forma csak a XX. században született meg (Todorov D. Hammett egyik regényéből idéz példát, de úgy vélem, a „Nouveau Roman” képviselői volnának a legjobb példák erre). A *Veszedelemes viszonyok* nyilvánvalóan a második típusba tartozik: a levél-forma révén a narrátor mindig azonos az éppen színen levő (éppen levelet író) szereplővel. Mint már előzőleg is kimutatta, a szereplők így nem csupán az eseményeket teszik többszörösen, sztereoszkopikusan láthatóvá, hanem önmagukat (képmutató és igazi arcukat) is.

Az elbeszélő észlelési módja után *előadási módjának* a vizsgálata következik (a narrátor-szereplő viszony után a narrátor és az írás viszonya). Ennek két fő lehetősége a reprezentáció és a narráció. A narráció a referenciális aspektus uralmát jelenti, amely a művészi elbeszélésben sosem jelenhetik meg tisztán (ez lenne a „zéró fokú írás” R. Barthes kifejezésével). Ellentéte a reprezentáció; ez megtehető az elbeszélés mindegyik (verbális, mondattani stb.) szintjén. Todorov megállapítja, hogy ide tartozik minden olyan nyelvészeti jelenség (idézet, személyes kijelentés, retorikai figura, konnotáció stb.), amely a kijelentés betű szerinti aspektusára utal. A kijelentésnek (elbeszélésnek) mint folyamatnak, alanya a narrátor; az ő képe voltaképp az értékelés szintjén bontakozik ki. Ez az értékelés, amely ott van az elbeszélés minden részének viszonyaiban, ily módon az egész műben, nem tévesztendő össze az olvasóéval sem, a valóságos szerzőével sem: a műhöz tartozik, voltaképp

annak a struktúrája hordozza. Ennek a párja az elvont olvasó képe; mind a kettő szerves és lényegi tartozéka minden fiktív írásnak vagy olvasmánynak. Az a tudat, hogy regényt olvasunk s nem dokumentumot, az első pillanattól kezdve behelyez bennünket az olvasó szerepébe, amelyhez az is hozzátartozik, hogy jelen lesz számunkra a narrátor, valaki, aki elbeszél az elbeszélést (mint ahogy elbeszélés önmagában elképzelhetetlen). Ez voltaképp a szemiotika egyik alaptörvényének az érvényesülése: egy üzenet kibocsátója és befogadója mindig együtt jelennek meg. A levélregény elméletileg a minimumra redukálja ezt az olvasói tudatot (és narrátor-képet), amelyet azonban gyakorlatilag nemcsak a valóságos szerző, Laclos Figyelmeztetése állít helyre, hanem a különböző szereplők vízióinak, személyességének sora is, amennyiben ellentmond életbeli tapasztalatainknak (a levél-gyűjtemény rendje, sora stb.).

A Függelékben Todorov retorikai elméletét foglalja össze. A XVIII. századi retorikai elméletek és kézikönyvek közül Du Marsais és Fontanier munkáit választja ki, mint legértékesebbeket. Elméletük legsebezhetőbb pontjának tartja a romantikus koncepcióban fogant „természetes nyelv” mítoszát, amely még ma is él: ez a természetes — mesterséges dichotómia okozta a retorika hanyatlását. A természetes nyelv „zéró fokú írás” értelmében nem létezik, amiként az író sem az eleve létező jelentésekhez keresi a kifejezést, s amiként az írás maga sem redukálható a képes kifejezés és a természetes kifejezés közti választásra. A retorika klasszikus osztályozásait vizsgálva arra a konklúzióra jut, hogy az emberi nyelvi tudatnak két pólusa van: az áttetsző (transparent) és homályos (opaque) diskurzus (discours). Az áttetsző a jelentést teszi láthatóvá, önmaga (mint diskurzus) észrevétlen marad; a homályos diskurzus figurákkal, képekkel van tele, amelyek mögé azonban nem látunk — ez a fajta diskurzus nem utal semmiféle rajta kívüli valóságra, beéri önmagával. (Gyakorlatilag: minden figura, kép a nyelvi szabály áthágása, ezért irányítja magára a figyelmet, szemben a „természetes” beszéddel, amelynek konvencionális felépítése éppen konvencionális volta miatt észrevétlen marad.) Itt aztán Todorov visszatér a modern stilsztikák alapfogalmához: a figurák nagy része eltérésnek tekinthető a nyelvi szabályoktól (déviation, ez pl. L. Spitzer egyik fő terminusa is). Ezeknek négy csoportját különbözteti meg (hangtani, mondattani, szemantikai szinten és a referens viszony szintjén). A másik nagy osztályt azok a figurák alkotják (ugyancsak

négy szinten csoportosítva), amelyek nem valamely nyelv szabályaival, hanem egy diskurzussal állanak szemben, attól térnek el; ezek a tulajdonképpeni figurák.

Legérdekesebb az az elméleti végkövetkeztetés, amelyhez Todorov retorikai összefoglalása és osztályozási kísérlete útján jut el. Hogyan lehetséges, teszi fel a kérdést ő maga, hogy a képes nyelv a homály felé tendál, a diskurzust magát manifesztálja, az irodalmi nyelv azonban nem a diskurzust, hanem leírt dolgokat kíván elénk állítani. Válasza: a kettő nem azonos. Az áttetsző diskurzus nem azonos a köznapinyelvhasználattal (már csak azért sem, mert az eszményi áttetszőség nem jöhet létre soha), a homályos diskurzus nem azonos az irodalmi nyelvvel, csupán annak egy tendenciáját, illetve pólusát jelzi. Az irodalmi nyelv a köznyelvvvel állítható szembe (visszajutottunk az ősi közhelyhez, teszem hozzá némi kárörömmel!): a köznyelvben a referencia egy és oszthatatlan a kijelentés folyamata és ténye vonatkozásában; a költői nyelvben a referencia két fajtája el van szigetelve egymástól. Az irodalom a maga céljaira fegyverekként használja a retorikai figurákat (és sajátos státusát): el akar távolodni az absztrakt jelentéstől, amely a köznapinyelvben lett a szavak sajátága. A képes diskurzus és a költői nyelv között tehát dialektikus viszony van.

*

Ha az olvasónak sikerült végig követnie ezt a sokszor kelletlenül is bonyolultabb könyvet, némiképp esalódottan olvashatja a közhelynek minősíthető végkövetkeztetést. De talán ez az ismeretelés is tudta érzékeltetni, hogy Todorov könyvének fő érdeme nem a rendszeralkotásban és nem a poétikai – lingvisztikai határkérdések végleges érvényű megválaszolásában van – tegyük hozzá: ezt józan ember nem is várhatta! – hanem számos részletkérdés szellemesen új, gondolatokat nyitogató újrakérdésében. Kétségtelen, a részletekre vonatkozóan sok termékenyítő ötlete is akad, mégis inkább a szemlélet, a szemantikai nézőpont alkalmazása a leginkább alkalmas a továbbfejlesztésre.

Sajnos, ez a szemlélet nem következetes, s ebben rejlik Todorov vizsgálatának legfőbb korlátja. Nem is lehet következetes, hiszen nincs mögötte egységes, logikailag értelmes, összefüggő koncepció. Todorov egyeklektikus szemantika-el nélet-féle hézagos gerendázatára építi vizsgálatát, de még ez a csonka gerendázat sem áll szilárd filozófiai alapokon. Nyilvánvaló, hogy összefüggő, átgondolt szemantikát ma már nem lehet elképzelni ismeretelméleti és

ontológiai megalapozás nélkül. Todorov azonban nem látszik tudni az ismeretelmélet és ontológia jelentőségéről a szemantikai vizsgálat megalapozásában. Alapvető szemantikai kérdésekben rejlik filozófiai vonatkozásokat egyszerűen nem is vesz észre, s ez a szemléletbeli önkorlátozás teszi sok megállapítását vitathatóvá, ez kényszeríti olykor arra is, hogy a meglátott kérdések kifejtését szellemes (vagy csak szellemeskedő) paradoxonok, érthetlenné bonyolított szó mutatóványok jótékony homályába burkolja. De ez sarkallja a terminológia sokszor szükségtelen megújítására, régi jó fogalmaknak minden áron való kicserélésére is.

Todorovnak mindjárt az első tétele (s egyben konklúziója is) ennek a filozófiai bizonytalanságnak az áldozata. A kijelentés értelme nem redukálható referenciájára: kétségtelen igazság, ha nem is új. Az azonban, hogy az értelem a kijelentés aktusában jön létre, nincsen tehát eleve létező értelem – nem ilyen egyszerű probléma. Ha így lenne, az értelem nem lenne értelem, nem lenne megérthető. Nyilvánvaló, hogy a torzítótan merev fogalmazás mögött az az ontológiai sajátosság rejlik, hogy az értelem (sens, Sinn) létezése hipotetikus, szemben a jelentés (signification, Bedeutung) abszolút ontológiai státusával; elemeiben is, bizonyos konstrukciós szabályaiban is (pl. logikájában stb.) létezik az értelem előzetesen, de valóságos létet csak a kijelentés aktusában nyer. Ismeretelméletileg viszont az lehet a különbség az értelem és a jelentés között, hogy a jelentés az objektív visszatükrözés tendenciája felé tart, az értelem a szubjektív faktor uralmát mutatja; továbbá az, hogy a jelentés eszköz csupán, az értelem viszont már tartalmazza a visszatükrözés mozzanatát. Hasonló bizonytalanság mutatkozik a mű végső értelmének megfogalmazásában is: szomorú volna az irodalomtudomány és a kritika sorsa, ha be kellene érnie a mű végső értelmének a mű létezésével. Hogy a mű értelmében döntő szerepe van létének, az olyan közhely, amelyet nem érdemes bizonyítani. De hangoztatni sem. A homályos diskurzus és az irodalmi kijelentés valóban visszautal önmagára, de ez a visszautalás csak a kommunikáció folyamatában valósulhat meg, azaz: ontológiai státusa csak egy visszatükrözési folyamatban, egy ismeretelméleti feltétel esetén realizálódik. A mű léte, önmagára utalása nem jelenti önmagába zártságot, mert csak emberi viszonylatban (még pontosabban: emberi viszonylatokban) jöhet egyáltalán létre: a mű csak fizikailag létezik, ha nincs szemlélője, olvasója, tudója, illetve tudo-

másul vevője, fizikai létéhez pedig nem tartozik hozzá irodalom-volta, mű-volta. A mű művé, irodalommá, elbeszéléssé csak társadalmi létében, azaz: emberi viszonylatokba kerülve válik.

Talán ez az egy-két példa is szemléletesen teheti azt a követelést, amelyet nem lehet mellőzni szemantikai kérdések tárgyalásánál: legalább vázlatosságában összefüggő és eszmeileg egységes ontológiai és ismeret-elméletialapot. Todorov könyve ennek híján csak rész- vagy fél-igazságokat közvetíthet számunkra. De ezen az eddig elhanyagolt területen, az irodalom és nyelvészet határkérdéseinek vizsgálatában így sem lebecsülendő kísérlet, és így is — ötleteivel — serkentő hatású tudományos tett.

MIKLÓS PÁL

Из истории советской эстетической мысли.
(сборник статей) Москва, 1967. изд. Искусство.

A szakmai olvasóközönség számára nem szükséges részletesen magyarázgatni, hogy miért veszi kezébe ezt a tanulmánykötetet a szokásosnál fokozottabb érdeklődéssel az, aki belepillant tartalomjegyzékébe: a tanulmányok a húszas évek szovjet esztétikájának és művészettudományának fontos jelenségeivel foglalkoznak. Ez az időszak nem csak bonyolultsága, kavargó eszméi, zseniális kezdeményezései és fellegjáró utópiái, éles vitái és szélsőségei, maradandó alkotásai és zsákutcába jutott erőfeszítései miatt érdekes, hanem azért is, mert sokáig kártékony feledés burkolta. Alig beszéltek róla, s ha mégis, akkor többnyire pejoratív jelzőkkel utasították az egészet a történelem személtládájába. Ma újralfedezésük korát éljük, s ha sokszor bénítóan hat még az az egyszerű tény, hogy a mai felfedezők között megjelennek az egykori sírásók is, személyes szerepük érdekében öntudatlanul is torzítva-szépítgetve bizonyos tényeket és összefüggéseket, a munka mindenesetre megkezdődött. A hallgatásnál még az is jobb, hogyha elfogultan, valamelyik meggyőződést abszolutizálva mutatja be valaki ezt a tarka időszakot: ma már helyére tudjuk tenni véleményét.

Ez mindjárt az első tanulmány olvastán eszébe juthat annak, a más szerzőktől is olvasott a húszas évek építészetének, képzőművészetének mozgalmairól. Ivan Maca (azaz: Macza János) tanulmányában (*A szovjet esztétikai gondolat a húszas években*) átfogó képet igyekszik ugyan nyújtani a kor esztétikai eszméiről és vitatott kérdéseiről, tanulmányok második felében azonban a

művészeti műhelyek tevékenységét és programját veti egybe, s itt bizony nem szabadulhat attól a személyes viszonytól, amely őt magát köti a szembenálló csoportok egyikéhez. A tanulmány első fele is csak „tipizálja” az esztétikai álláspontok képviselőit, Jarho, Nyedovics és Smit öncélú esztétikájától a Szakulin-féle félig pozitivistá, félig szociológiai, utóbb még a formalizmust is magába olvasztó eklektikán keresztül a Plehanov-tanítványokig, köztük az ortodox Akszelrodig s a szociológiát iskolává növesztő Lebegyev — Poljanszkijig, végezvén a sort a szerző szerint — kissé megszépítgetve itt-ott a tényeket — a szintézist és csúspontot jelentő Lunacsarszkijig. Ez a tipizálás azt jelenti következményében, hogy bizonyos nevek kissé önkényesen reprezentálják az irányzatot, jobban mondva az „eszme-típust”, hiányoznak is belőle jócskán fontos személyiségek s főképpen torzulnak kissé az arányok. Még ellentmondásosabb a második rész, amelyben a LEF ideológiája súlyos bírálatban részesül, legalább Bogdanov téveszméi képében, s hasonló, bár enyhébb elbírálást kapnak a konstruktivisták, Tatlinék, akiknek irányzata a szerző szerint lényegében „racionalista, formalista neoromantika”, akik a szerző szerint forradalmárok ugyan, de a forradalom lényegét nem értik (39—40). Már bántóvá válik ez az ítélkezés a tanulmányban abban a záró részében, ahol Macza az építészetet és az avantgardista építészeket marasztalja el, mégpedig — s ez a bökkenő — a VOPRA, az egykori „Proletárépítészek Társasága” ellenében, ennek volt ugyanis akkor ő is egyik vezető ideológusa. Senki sem vonja kétségbe sem a szerző, sem a VOPRA többi szószólójának szubjektív jóhiszeműségét. A történelmi távlatból azonban úgy látszik hogy a VOPRA, amelynek építész tagjai az avantgarde leggyengébb epigonjai voltak, nem építész tagjai pedig sok mindenhez értettek az építészet kivételével, szomorú szerepet játszott annak az építészeti mozgalmnak a megfojtásában, amely ma a húszas évek világméreteken is legjelentősebb szocialista kezdeményezéseként ismeretes, és annak az építészeti irányzatnak az uralomra juttatásában, amelynek eredményeként a legkonzervatívabb akadémikus epigon-elektika csúfította el a szovjet várcsokot közel három évtizeden keresztül. (Ezt írja a VOPRA szerepéről Novikov a Novij Mirben, Anatole Kopp pedig Párizsban megjelent monográfiájában.) Macza tanulmánya tehát inkább dokumentum értékű, mintsem a korszak esztétikai eszméit történetileg és kritikailag alaposan felfogó értékelés. Sokkal megbízhatóbbak, filológiai anyagainak tekintetében és értékeléseik árnyaltsá-

gában egyaránt, V. Rogovin és V. Polevoj tanulmányai (az első a proletárkultúra eszméjét vizsgálja a húszas évek vitáiban, a második a realizmus-eszményt az időszak derekának művészeti irodalmában). Rogovin tanulmányában különösen érdekesek azok a viták, amelyekben olyan, csak a kor sajátságából érthető ellentmondások tárulnak előnk, amilyen az a tény, hogy Pereverzevék szociológiai érvekkel hadakoztak a proletárművészet eszméje ellen, vagy amilyen maga az a gondolatmenet, amelyet Bogdanov képviselt és fejtegetett. Hasonlóképp tanulságosak azok az összevetések, amelyeket Polevoj tanulmányában olvashatunk a különböző csoportoknak sokszor jelzőkkel is differenciált realizmus-fogalmi különbségeiről és hasonlóságairól. (Ebben ugyan egy magyar kutató megelőzte: épp a Helikonban jelent meg Varga Mihály tanulmánya, amely ilyen adatokban is gazdag.)

Sz. Masinszkij tanulmánya ugyancsak gazdag anyagában, hiszen a két legjelentősebb irodalomelméleti irányzat bemutatására vállalkozik: a formalista iskola (az OPOJAZ) és a „vulgáris” szociológiai iskola tevékenységét, képviselőit ismerteti és értékeli. (A tanulmányt már ismerhetjük a Voproszi Lityeraturi 1966. évfolyamából.) Masinszkij ítélete sem egészen megnyugtató a két iskolát illetően. A formalisták merev elutasítása, idealistának és „formalistának” minősítése egyet jelent történelmi szerepüknek a teljes tagadásával, és művük torzó-voltának elhanyagolásával. Az OPOJAZ egyes képviselőinek voltak ugyan a magukat marxistának nevező irányzatok akkori képviselői ellen szánt kijelentései, de ezeket csak a kontextus elhanyagolásával lehet egyszerűen idealizmusnak vagy antimarxizmusnak minősíteni. A Croce-hatás, amelyet a szerző hangsúlyoz, tevékenységüket érdemben vizsgálva, legfeljebb epizódnak minősülhet. Történelmi kezdeményezésük a szöveg és az irodalom morfológiai sajátságainak tanulmányozásában ma már semmiképp sem vitatható. Az adminisztratív beavatkozás pedig megfosztotta őket attól az elvileg cseppet sem kizárt lehetőségtől, hogy elméletüket a marxizmuson belül fejlesszék szintézissé. Masinszkij mellőz minden pozitívumot s fő feladatának ideológiai megítélésüket tartja; így nem is juthat más eredményre, mint három évtizeddel korábbi kollégája (P. Medvegyev 1934-ben megjelent könyvében): elutasítja a formalizmust s megtagadja viszonylagos eredményeit is. Hasonló módon vizsgálja s ítéli meg a szociológiai iskolát is. Bár mások (pl. a *Краткая Литературная Энциклопедия* megállapítják, hogy a szociológiai iskola

számos vulgáris tétele s főként gyakorlata tovább élt — olykor más terminológiával — a dogmatizmus évtizedeiben, s bár Masinszkij maga is említ anyagában olyan érdekes és értékesnek látszó tételeket és tényeket, amelyek a szociológusok szellemi erejéről tanúskodnak, eszébe sem jut, hogy legalább a rájuk erőszakolt „vulgáris” epitetihontól megszabadítsa őket. Ugyanez a mágius hagyománytisztelő befolyásolja summázó ítéletét is: tévút volt ez az irányzat is. (Tanulmánya végén éberben jelzi, hogy a szociológiai iskolának a felszámolásával távolról sem szűnt meg a veszély: máris jelentkezett egy újabb hibás irányzat — Lukács György, aki a világnézet szerepét értékelte túl a műalkotásban.)

A kötet további tanulmányai speciálisabb kérdésekre szűkítik a vizsgálódási kört. Boguszlavszkij, Gyijev és Sztarkov közös írása a dramaturgia és a színház esztétikai útkeresését tanulmányozza; Rüzskin tanulmánya, *A szovjet zeneesztétika megalapozása* címen terjedelmes, bőséges anyagot szolgáltatott összehasonlítást nyújt Lunacsarszkijnak zenei vonatkozású megnyilatkozásairól, viszonyáról Aszafjev elméletéhez s végül magának Aszafjevnek zeneelméletéről, ennek az elméletnek a fejlődéséről és kulcsfontosságú téziseiről. Bármily szorgalmasan dolgozzák fel anyagukat, kevés újat mondanak a többi szerzők: P. Malüsev csak ismételtet, amikor Lunacsarszkij nézeteit gyűjti össze a művészi képről; Gyenyiszova túlságosan elvont (s véleményem szerint ilyen formában érdektelen) tárgyat választott, amikor a dialektika problémáját (sic!) kívánta feldolgozni a húszas évek esztétikájában; Kiszeljova sem tud sok újat mondani Solohov megjegyzése után, amikor Fagyevjévnél vizsgálja meg a művészi módszer (ti. az esztétikai fogalom s nem a művészi gyakorlat) kérdését. Keldis tanulmánya Gorkijnak a szocialista realizmusról szóló nyilatkozatait gyűjti össze. Végül a függelékben egy visszaemlékezést is olvashatunk egy kortárstól (Dodonova asszonytól).

A kötet anyaga a szerzők többségének számomra túlságosan merev vagy előítéletekből táplálkozó kritikai magatartása ellenére is tanulságos olvasmány lehet az irodalomtudomány, különösen a szocialista irodalomtudomány iránt érdeklődő szakember számára. Sajnos, az irodalomtudományban az előítéletek tartósabbak, mint a zenetudományban; az Aszafjevről szóló tanulmány alaposága és árnyalt értékelése egyelőre csak áhított eszmény azokban a stúdióunkban, ahol a dogmatizmus — épp a szerves alkotórészét képező

voluntarista álláspont és „az irodalomhoz nem kell szakértelem!” jelszava következtében — a legtöbb kárt okozta: az irodalomtudományban.

MIKLÓS PÁL

Leo Löwenthal: Das Bild des Menschen in der Literatur. 1936. H. Luchterhand Verlag

Eredeti amerikai kiadása után (*Literature and the Image of Man*. Boston, 1957.) németül is megjelent az ismert irodalom-szociológus egyik főműve, újabb bizonyítékként annak, hogy napjaink nyugat-német irodalomtudománya egyre növekvő és már-már divathóbort-szerű érdeklődést tanúsít az irodalom és általában a kultúra jelenségeinek szociológiai vizsgálata iránt.

A kultúrszociológiai irányzat belső differenciáltsága azonban olyan fokú, hogy csak a filozófiai elmélet és a statisztikai-empirikus anyag hasonló súlypontozása az, ami egy irányzatba foglalja pl. Adornót és Lukács Györgyöt. De minden különbség ellenére, esetükben egy olyan filozófiai-teoretikus szociológiáról van szó, amely élesen megkülönbözteti őket azoktól a statisztikai-empirikus vizsgálatoktól, amilyeneket pl. a francia R. Escarpit végez.

Löwenthal alapelve az, hogy az irodalomban a mindenkor adott emberi és társadalmi viszonylatok tükröződnek vissza, minden nagy irodalmi mű saját korának jellegzetes emberképét rajzolja meg vagy egy érlelődő változás emberképét vetíti előre. Módszere, amennyire ez ilyen jellegű vizsgálatoknál lehetséges, „irodalomközpontú”, mert eredményeit nagy, egy egész korszakra jellemző irodalmi művek elemzésével éri el. A művek kiválasztása azonban már kimondottan történetfilozófiai alapon történik. Löwenthal az európai irodalmat a feudalizmus bomlásától az imperializmus kialakulásáig vizsgálja, tehát a polgári irodalom sorsát és a sorsát meghatározó alaptendenciát követi nyomon születésének évtizedeitől századunk elejéig. Az alaptendenciát egy három évszázadot átfogó hatalmas ívként képzeli el, amely az individualizmus, ill. az individuum első jelentkezéseitől a modern individualizmus kibontakozásán keresztül a modern ipari társadalom egvénység-elnymó korszakáig vezet. Az individualizmus „íve” egyre hanyatlik, tendenciájában a XVII. század előtti szint felé hajlik.

Löwenthal mindezt kiemelkedő írók műveinek társadalmi jelentéstartalmából elemzi ki: Lope de Vega és Calderon reprezentálják az „ív” kezdetét, majd

Cervantes, Shakespeare és a klasszikus francia dráma következnek. Az individualizmus és a polgárság klasszikus irodalmi csúcsa a *Werther* és *Wilhelm Meister* — utóbbi az integrált individuum típusa. Ibsen drámái, már a magánélet és a társadalmi erők összeütközésének szimptomái, alapellentétük a szabadság és a szűk-szérszerűség dilemmája. Az „ív” végén Knut Hamsun foglal helyet: a természet misztifikálása, a hőskultusz a tömegek megvetésével, a „hangyaboly-elmélettel” párosul nála. A polgári társadalom reakciós kritikusa olyan politikai rendszerek visszaállítását propagálja, melyek a polgári társadalmi rend mögé mutatnak vissza, a középkorba — Löwenthal szerint ez a törekvés az autoritorkus pártok célkitűzéseivel vág egybe. Hamsun „valamennyi regényében a náci ideológiát előlegezi” — írja.

A felsorolt írókkal reprezentált korszakokhoz tartozó művek egy bizonyos folytonosságot mutatnak, amely mélyebben fekszik, mint a klasszika, a romantika stb. szellemi áramlatainak különbsége. „Egyenként szemügyre véve, ezeknek az írónak a művei látszólag időtlen, általános fogalmakba engednek bepillantani. Ha azonban összességükben tekintjük őket, arról tanúskodnak, hogy az embert a társadalomba való beilleszkedés állandóan változó problémáival folytatott küzdelem egyre inkább eltéríti saját egyéni integritásának problémáitól, s egyre erősebben érzi az őt fenyegető erőket.” Részben ez a magyarázata annak, hogy napjaink teremtménye irodalmának uralkodó témája a fájdalom és a szorongás. S a fő kérdés: mindez szükségképpen eleme az emberi sorsnak vagy pedig csak a társadalmi feltételek következménye — a mai haladó polgári irodalom fő problémája.

BONYHAI GÁBOR

E. P. Pickering: Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter. 1966. Erich Schmidt Verlag.

A *Grundlag der Germanistik* sorozat 4. köteteként jelent meg Pickering bevezetése a középkori irodalom és képzőművészet tanulmányozásába. Részletes műelemzések mellett az átfogó látásmódot a könyv legfőbb erénye. Nagy esztétikai és történeti ismeretanyagát világos, egyszerű nyelven, könnyen áttekinthető tagolásban tárja elének a szerző, s mindez a legjobb értelemben vett tankönyvvé teszi művét: tényanyagot, kutatási módszert, filológiai pontosságot és nagyvonalú gondolatvezetést

egyaránt elsajátíthat belőle az olvasó. A könyv első része általános bevezetés, mely az irodalom és a képzőművészet közötti esztétikai viszonyról és a középkori stílus irodalomtudományi problémáiról szól. Az irodalom és a képzőművészet anyagának és formáinak hasonlóságairól és különbségeiről, a költő és a művész specifikus képességeiről, az irodalomtudomány és a művészettudomány fogalomképzésének és terminológiájának viszonyáról, a különböző művészeti ágakhoz tartozó alkotások elemzésproblémáiról és összehasonlíthatóságáról szóló fejtegetések önmagukban is értékesek. A második rész a jelek és a tartalmak viszonyával foglalkozik. A szó, a motívum, a kép és az „exemplar” a középkori festészet és irodalom elemzéséhez szükséges alapfogalmak. E fejezet után három elemzés következik: egy templom belső terének középkori leírását, a Trisztán-anyagot tartalmazó faliszöveget és a Muspillit vizsgálja meg részletesen a szerző és eredményeit a vallási dráma és a képzőművészetek összefüggéséről szóló esszében foglalja össze. Külön fejezetet biztosít a Fortuna-szimbólum elemzésének, ami Pickering szerint a történelem szimbóluma volt a középkorban. Ezt a megállapítást a típus és a variánsok elemzésével és az antik művészettől a reneszánszig terjedő ikonográfiai áttekintéssel támasztja alá. A középkori művészet legelterjedtebb témája Krisztus megfeszítése. Az Újtestamentum szövegének és a középkori képeknek az összevetésével Pickering e „szimbólum” kétféle funkcióját különbözteti meg: a történeti képet és a memento-képet. A középkori történelemszemlélet tipologizáló s ezzel összefüggésben szimbolizáló (modern szemzőből tekintve persze „történelembamisító”) — állapítja meg a szerző. Történeti vizsgálatait a későgótikával zárja. Könyvének ötödik része a művészet-tudomány forrásműveinek az áttekintése, a hatodik rész pedig a művészettörténeti és az ikonográfiai alapfogalmak összefoglalása útmutatóként az irodalomtudósok számára.

BONYHAI GÁBOR

Pierre Charpentrat: Le mirage baroque. Paris, 1967. Les Editions de Minuit, 187.

Pierre Charpentrat — a párizsi l'École Pratique des Hautes Etudes tanára, akinek ez ideig főleg a barokk építészetéről frott tanulmányai keltették fel méltán a szakkörök figyelmét —, ezúttal tágabb összefüggésekben a barokk felfogás legújabb irodalmi és művészeti kérdéseit veti

itt szigorú kritikai vizsgálat alá. Célja, hogy az 1950—1960-as években Franciaországban is tért hódító „barokk káprázat”-ot reális megvilágításba helyezze. A barokk időszaknak alapos szakismeretében a szerző képes volt kezében célját elérni, noha módszere ezúttal inkább a vitázó esszéistáié, mint a tényanyaggal operáló szaktudósé. Messzemében támaszkodik ugyan az újabb francia barokk-kutatás szolid, történetialapozottságú eredményeire (pl. J. Rousset, V. L. Tapié kutatásai stb.), de elutasítással, maró gúnnyal elemzi a napi sajtóban is nagy nyilvánosságot kapó, hamis fényben tündöklő elképzeléseket.

A választott módszerből és nem utolsósorban a témából is — a barokkból — mint az ellentmondások művészetéből következik, hogy a vitás kérdések tömegét veti fel a szerző. Nem mindig újak ugyan ezek a problémák, de mégis végig újszerűen hat előadásuk, mert Charpentrat vitatkozó hajlandósága, okfejtésének vitalitása s a napi sajtó legújabb megnyilvánulásaira való reagálása frissességgel tölti meg tárgyát. Ily módon nagyobb részt és nagyobb súllyal a mai világnak a történeti barokkot megítélő és felhasználó közfelfogásáról ad differenciáltan hű és kritikus áttekintést. Nem új barokk-koncepció a cél szerzőnké, hanem éppen a szélsőséges nézetek tönkrezúzása után a „barokk minimum”-ot akarja kijelölni. Ilyen értelemben jár el a barokk definíciójának taglalásában: végigvonultatja a mindig „igazinak” nevezett barokk meghatározásokat, majd ezeknek rendre bekövetkező korrumpálódását. A társadalmi, földrajzi, kronológiai elhatárolásban is hasonló módszert alkalmaz.

A szerző vizsgálataiból különös érdeklődésre tarthat számot az európai barokk egyes országokban kialakult, egymástól eltérő irányzatainak rajza. Elsősorban az itáliai, a német és a közép-európai (cseh) barokk megítélése áll előtérben, természetesen a francia mellett. Érdekesek az „ókori Rómának” és a „barokk Rómának” a mai közfelfogásra tett hatásáról adott fejtegetései. Mondanunk sem kell, hogy a barokkizált Róma problematikája kapja a nagyobb teret.

Központi kérdése a könyvnek a „barokk Európa” és a korabeli Franciaország viszonyának sokat vitatott témaköre. Ezzel kapcsolatosan lerögzíti, hogy az átlagműveltségű franciában, aki a barokk művészettel valami módon kapcsolatba került, mélyen él a tudat, hogy létezik ugyan barokk művészet, de ennek legfőbb jellemzője az, hogy virágzási területét csaknem kizárólagosan Franciaországon kívülre kell helyezni. Ma már a francia szakterületen sem lehet vitatni a barokk megteremté-

nyitó hatását — szerzőnk sem teszi ezt —, de joggal állapítja meg, hogy a „barokk győzelem” után is kimeríthetetlen, ellentmondásokkal teli problémák maradtak a tárgykorban, mint pl. a barokknak a reneszánszhoz, az ellenreformációhoz, a manierizmushoz és főleg a klasszicizmus-hoz való viszonya.

Charpentrat élesen szembeállítja a barokk és a klasszicizmus pregnáns jegyeit, majd határozottan láttatja, hogy Franciaországban ma terjedőben van a két stílus közötti határok elmosásának szándéka, vagy éppen szerves összekötő szálainak kimutatása. Hevesen tiltakozik olyan gyakran ismételt nézetek ellen, melyek szerint a klasszicizmus csak rövid időszak — court instant — a tartós és szélesen alapozott barokkba ágyazva. Visszautasít minden egyes olyan formulát, amely a klasszicizmust a barokkban bármi módon is feloldani akarná (classical baroque, late baroque classicisme). Allítja, hogy az európai barokk két nagy változatát: a németet és a franciát döntő mértékben az különbözteti meg egymástól, hogy míg a német változat akadálytalanul, teljes kivirágzás után a rokokóban kulminált, addig a francia változat tartósan a klasszicizmus ellenhatását kényszerült elviselni. Tartalmasak továbbá a szerzőnek azok az észrevételei, amelyek az 1750—1770 közötti évekre vonatkoznak, amikor a neoklasszicizmus és a forradalom előtti racionalizmus koncentrált támadása figyelhető meg a barokkal és rokokóval szemben.

A történeti barokk mellett a könyv tetemes anyagot nyújt a legújabb „neobarokk” értelmezések kritikájához is. Anélkül, hogy az „örök barokk” fogalmának ingoványába merülnék, csupán a szerző okfejtésére utalunk. Charpentrat a barokkizálásnak mai, széles körű aktualizálását és köztudatba hatolását az irodalom, színház-, film-, alkalmazott művészetek területén azzal magyarázza, hogy nyugaton mindazok számára, akik az ipari civilizációt valamilyen oknál fogva visszautasítják, a barokk úgy jelenik meg — részben a romantika örökébe lépve —, mint valami tipikus menedékhely, visszavonulási terület, egyfajta hamisan értelmezett aranykor. Emellett az acél és üveg modern világában, az ún. gazdasági csodák korában, a fényűzés és dekoráció igénye egyes rétegekben mértéktelenül megnőtt.

Jóllehet a szerző megkérdőjelezi az újabb barokk felfogások számos közkezen forgó elemét, könyvével mégsem akar csupán érvelni a barokk ellen, hanem arra törekszik, hogy előítéletektől mentesen a szabad megértés lehetőségét adjon olvasói kezébe, amely által a XVII. és XVIII. szá-

zad gazdag művészi értékei teljesebben, a merev barokkizáló korlátoktól megszabadítva lesznek kibonthatók.

A könyv képanyaga jól szolgálja a szöveg célkitűzéseit: a barokk oldaláról nézve problémákat jelentő művészeti alkotások reprodukciói és ezek marginális értelmezései a kérdések lényegére irányítják a figyelmet.

GYENIS VILMOS

Alfred Anger: Literarisches Rokoko. Stuttgart, 1962, Sammlung Metzler, 108.

„A német rokokó költészet története nincs megírva, s ha számot vetünk a kutatás jelenlegi helyzetével, a közeljövőben ez nem is várható.” Ime, Anger első mondata és kiindulási pontja a német irodalmi rokokóról írott, a „Realienbücher für Germanisten” sorozatban megjelent hasznos kézikönyvének. Igaz, hogy a szolidan méretezett, megfelelő áttekintést nyújtó összefoglalás kiadása óta eltelt néhány év, de a feladatok azóta sem oldódtak meg. S jóllehet, az európai viszonylatban számottevő német rokokó-irodalomra vonatkozó részletkutatások gazdagnak mondhatók, a szerző ezen a téren is nagy hiányokat lát. Nincs kielégítő tanulmány a német pásztorjátékról, s a népszerű műfaj XVIII. századi életéről; különösen kevés figyelemben részesült a rokokó prózastílus; égető probléma az új, modern kiadások hiánya stb.

Anger a kb. 1740—1780 közé helyezett német rokokó irodalom általános érdekű vázlatos összefoglalását az eredmények kritikai megrostálására építette, megjelölve mindig a kutatás fehér foltjait. Műfajonként is (Rokokolyrik — Schäferdichtung, Drama — Vers — Erzählung, Epik, Prosa) fölmérte a szakirodalmat, s egyúttal jó tájékozódást ad bibliográfiaszempontról is.

A szerző a német XVIII. századi kutatások mérlegelése alapján a rokokót irodalmi korstílusként fogja föl (*Rokoko als literarischer Zeitstil in Deutschland*) és fejlődéstörténeti szerepét — a régi előítéleteket is cáfolva — reálisan értékeli. A rokokót, a német rokokó költészetet tipikus átmeneti stílusnak (Übergangsstil) tartja, mely távolabbról a reneszánsz költészet profán hagyományaira is visszautat, közelebből pedig a barokk (gáláns) költészet alkonyával függ össze. Anger úgy látja, hogy a rokokó híd a barokk és az ún. Goethe-Zeit között, átmenet a klasszikus és romantikus költészet kibontakozása felé.

De az átmenetiség problémái sincsenek még kielégítően megoldva, s a német szak-

irodalomban korántsincs egységes álláspont ezekben a kérdésekben (Rokoko és a Sturm und Drang, rokokó és a felvilágosodás, klasszicizmus stb.). De az eddigi viták s az újabb kutatások, valamint a szerző által vázolt európai és német rokokó összefüggései kétségkívül az Anger jelezte irányba mutatnak.

A rokokó problémakör nálunk is időszzerű vizsgálati téma, s bár a német szerző könyve célszerűen áttekintő jellegű, tanulságosan használható a hazai rokokó irodalom tanulmányozásához is.

HOPP LAJOS

Kasimir Edschmid: Lebendiger Expressionismus. 1964. Verlag Ullstein.

A német expresszionizmus kiemelkedő képviselőjének, egyik elindítójának visszaemlékezéseit, vitázó fejtegetéseit tartalmazza az Ullstein-sorozat 465. kötete. A könyv megjelenésekor 74 éves Edschmid az első expresszionista novellák és regények írója, lírikus és több manifesztum társszerzője, Johannes R. Becher, Annette Kolb, Theodor Däubler, Carl Sternheim, René Schickele, Ernst Toller, Georg Heym, Leonhard Frank és sok más kiváló művész személyes barátja és harcostársa a tevékeny résztvevő szemzőgéből vizsgálja felül és igyekszik korrigálni a mai polgári irodalomtudományak az expresszionista mozgalom lényegéről, történetéről rajzolt képét, amely Edschmid szerint ellentmondásos, zavaros, természetlen filologizálás vagy tudálékos spekuláció. Konkrét visszaemlékezések sorával illusztrálja a mozgalom társadalmi és politikai hátterét, elemzi a benne résztvevők egyéniségét, megpróbálja tisztázni azokat az alapfogalmakat, melyeket az expresszionisták előszeretettel használtak, de a különböző korszakokban és a különböző országokban mást és mást értettek és értenek rajtuk. Igen érdekes az NDK-írókhoz és általában a szocialista országok kultúrpolitikájához való viszonya: Edschmid ugyan minden radikalizmusa ellenére polgári szemléletű művész, de fejtegetései a megértésnek és az objektivitásnak olyan fokáról tanúskodnak, ami e szemlélet alapján egyáltalán lehetséges. Ha valahol elfogultságon érzük, az az expresszionizmusnak mint művészeti mozgalomnak a túlbecsülése, ami persze egy ennyire személynél jellegű visszaemlékezésben megbocsátható és a közölt tényanyag értékéből semmit nem von le.

Bár Edschmid író és költő, mindenütt az expresszionizmus általános, a festészetre, a zenére, a filmre stb. is érvényes hátterét,

alapját keresi és vázolja. Valóban, talán egyetlen irányzat esetében sem beszélhetünk a különböző művészetek olyan szoros egybefonódásáról, programszerű együttműködéséről, mint az expresszionizmus esetében — elég itt az ismert korabeli antológiákra és egyéb közös kiadványokra gondolni. Edschmid a közös alapok keresése közben ismételtelen a mozgalom rendkívül erős politikai és társadalmi aktivitásának felmutatásához jut el. S bár ő maga egyáltalán nem von le minden következtetést, melyet közvetlen tapasztalataiból és elemzéseiből joggal levonhatna, olyan anyagot és gondolatmeneteket tár elénk, melyet igazán csak a marxista irodalomtörténet tud érzéklni és hasznosítani. Ezért ajánlhatjuk Edschmid könyvét a korszakkal foglalkozó tudósaink különös figyelmébe.

BONYHAI GÁBOR

Roger Fayolle: La Critique. Paris, 1964. Collection U, Librairie Armand Colin, 430.

Kritikatörténetek nem helyettesítik az eredeti kritikai szövegeket, miként az irodalomtörténetek sem pótolják a szépirodalmi alkotásokat. Az irodalomtörténet — funkcióját csupán egy szemzőgéből tekintve — mindössze egyik eszköze a tájékozódásnak, míg a kritikatörténet ennek főforrása. Már csak praktikus okok miatt is: még a középszerű szépirodalmi alkotások is, kiváltképpen lírai művek, legalább az újra meg újra kiadott antológiák jóvoltából széles körben hozzáférhetőek és így az irodalomtörténet megállapításai ellenőrizhetőek, a régebbi korok kritikai alkotásai viszont a szűkebb szakmai közönség számára is hozzáférhetetlenek. „... ki olvassa ma már Jules Janin, Gustave Planche, sőt Sainte-Beuve, vagy hozzánk közelebb az időben Brunetiére, Faguet vagy akár Thibaudet alkotásait?” — kérdezi Roger Fayolle és hozzáteszi: „úgy látszik minden generáció elföldeli kritikussait.” Ennek több oka is van, részint a kritika fogalmának bizonytalansága és műfajának változatosága (levél, vers, előszó, naplójegyzet, recenzió, tanulmány, esszé, manifesztum, monográfia stb.), részint pedig az, hogy kötetbe gyűjtött kritikákat ritkán adnak ki újra, nagyobb részük pedig — az időszaki sajtó megjelenése és térhódítása óta — rég elfelejtett folyóiratokban porosodik. Holott a kritikatörténetek nem kevésbé elfogultak, mint az irodalomtörténetek, egy vagy több, de mindenesetre kevés számú szempontot érvényesítenek, egy adott kor vagy irányzat szemléletét keresik vissza régmúlt korok kritikai elmé-

letének tárgyalásakor. Ezért is örvendetes, hogy R. Molhónak a XIX. századi és F. Baldensperger-nek és a XIX. századi és a XX. sz. eleji francia kritikái szöveget összegyűjtő és azokat kommentáló antológiája után R. Fayolle vállalkozott a francia kritikátörténet antológiászerű bemutatására a XVI. sz. elejétől napjainkig. Thibaudet felfogása szerint — melyet mintegy negyedszázaddal később Carloni és Filloux is követ *La Critique Littéraire* c. könyvében — a XIX. sz. előtt csupán kritikuskokról beszélhetünk, kritikáról sem, mert ez utóbbi előfeltétele az írók egy specializált csoportjának kialakulása, akiknek az a feladatuk, hogy könyvekről írjanak, azaz a hivatásos kritikuskok. Fayolle szerint a kritika mint műfaj kialakulása arra az időszakra teendő, amikor az irodalom önmaga és különböző formái tudatára ébred, és szembetalálkozik egy mind nagyobb számú olvasóból álló közösséggel, melynek véleményét irányítania és ízlését interpretálnia kell — ez pedig Franciaországban a XVI. században következik be. A XVI. században hivatásos kritikusról még nem beszélhetünk, de az irodalmi kritika szinte minden lehetséges irányzata kialakult: a hibák és a szépségek kritikája, az irodalmi mozgalmakat védő és támadó moralizáló kritika, a történész és a művelt irodalmár kritikája. Fayolle terjedelmes bevezetőjében, melyet nem nevez kritikátörténetnek, csupán krónikának, lényegében a thibaudet-i koncepciót követi: a kritikának három fő ága van, a hivatásosaké, a művészeké (mesterek kritikája), és a közönségé (szóbeli vagy spontán kritika), de nem zárkózik el Ramon Fernandez filozófiai kritikát igénylő követelése elől sem.

Fayolle bevezetőjében megemlíti a trubadúr-életrajzokat és a nagy retorikusok munkásságát is, a részletes „krónikát” viszont a XVI. századdal kezdi, és az első szemelvény Clement Marot-tól való. A bevezető és az antológia egyik legnagyobb érdeme, hogy tanúsítják: kritikaelmélet nem szül kritikaelméletet, ezek kialakulása a legszorosabb összefüggésben van a mindenkor irodalmi mozgással, generációk váltakozásával, a közönségnek, illetve a közönség különböző rétegeinek megújulásával, valamint az irodalom és a művész társadalmi funkciójáról vallott nézetek alakulásával.

A kötet egyik legérdekesebb része bibliográfiája, melyből kiderül, hogy a francia kritika történetét is tárgyaló vagy annak egyes — különösen régebbi — korszakait feldolgozó műveket angolszász szerzők írták. (Saintsbury, Wellek, Wimsatt-Brooks, illetve Spingarn és Clement).

Fayolle maga egy leendő francia kritika-történet modelljéül a Walter Binni szerkesztette, 1962-ben megjelent *Storia della critica*t tekinti, és az eddigi legfontosabb francia feldolgozásnak Pierre Moreau művét (*La Critique littéraire en France*, 1960) tartja.

FERENCZI LÁSZLÓ

Vladimir Ja. Propp: Morfologia della fiaba (con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore) Giulio Einaudi ed., Torino, 1966. (x+230 p.)

A nagyhatású szovjet folklórkutató, Vlagyimir Jakovlevics Propp könyve az egyik legértékesebb hozzájárulás volt az Opojaz irodalomelméletéhez, nevezetesen a próza strukturális és kompozicionális elemzéséhez. A mű 1928-ban jelent meg Leningrádban, egy több kötetből álló sorozat első részeként. A neves szovjet néprajztudós ebben a művében új alapokra helyezte az orosz népmese kutatását, ami a forradalom előtti cári Oroszországban kevés pozitív eredménnyel dicsekedhetett.

Propp abból az elvből indult ki, hogy a népmese történeti kapcsolatainak tisztázásához először annak pontos, rendszeres, morfológiai vizsgálata szükséges, amely a történeti kutatás feltétele és egyben első lépése is. A morfológiai jellegű kutatást a történelmi alapok és a meseszövevények összehasonlító vizsgálata követte (*A varázsmese történeti gyökere*, Leningrád, 1946, és *Az orosz agrárünnepek* 1963. Leningrád).

A mese morfológiája a Mouton angol kiadása után 1966-ban olaszul is megjelent az Einaudi gondozásában, *Morfologia della fiaba* címmel. Az olasz kiadás tartalmazza Claude Lévy-Strauss kritikáját is Propp *Morfológiájáról*, valamint Propp választát erre a kritikára, ami még érdekesebbé és aktuálisabbá teszi az amúgy is sok újdonságot nyújtó könyvet.

Propp könyve elején összefoglalja a mese kutatásának történetét. A népmesével foglalkozó munkák többnyire népmesegyűjtemények, kevés a rendszerező tanulmány, a meglevő osztályozásokat nem előzi meg az anyag vizsgálata, leírása. Ezért Propp művének a célja a népmese osztályozása. A meglevő osztályozások hibája, hogy mindig rejtenek magukban kibúvákat, egy mese több csoportba is sorolható. Propp Veszelovszkijjal szemben bebizonyítja, hogy a népmese motívuma nem végső narratív elem, hanem mindegyik kisebb elemekre bontható, amelyek fel is cserélhetők egymással. A mese

morfológiai tanulmányozása a genetikus kutatások miatt elhanyagolt. Ugyanakkor csakis egy alapos morfológiai elemzés lehet minden tudományos kutatás alapja és kiindulópontja. Így, morfológiai jellegű feldolgozás előzménye nélkül elképzelhetetlen a történeti kutatás. „Ha nem vagyunk képesek szétszedni egy mesét alkotó elemekre, nem fogunk tudni elvégezni egy jó összehasonlítást sem.” (23.)

A népmesére az jellemző, hogy azonos funkciókat különböző szereplőknek tulajdonít. Ezek a funkciók állandó elemek, amelyekre alapozni lehet az elemzést, mivel kimutatható, hogy igen korlátozott számban fordulnak elő a szereplők végtelen sokaságával ellentétben.

A funkciók meghatározásához nincs szükség a szereplőkre, a funkciók hordozóira. A funkciót a cselekvés neve jelöli: „tiltás”, „menekülés” stb. A funkció definíciójához az elbeszélésben elfoglalt helyét is meg kell állapítani. Erre vonatkozik Propp egyik megállapítása: a funkciók követési sorrendje állandó. Ugyanakkor lehetséges a helyesre is, mint másodlagos jelenség és amely mindig visszaállítható az eredeti sorrendbe. Ugyanígy érvényes a másik megállapítás is: az egyes mesékben nem minden funkció jelenik meg egyszerre, csak néhány. Az összes funkciók sematikus rendszerének nincs is valóságos megfelelője a mesék között, ezt mint metastruktúrát értelmezi Propp. Ez azt jelenti, hogy a strukturális felépítés szempontjából valamennyi varázsmese egy közös típusra vezethető vissza.

A továbbiakban Propp részletesen meghatározza az egyes funkciókat, amelyek egyetlen tömör terminusba sűrítve jelennek meg, pl. „eltávolodás”, „tiltás” stb. A funkciók jelölésére egy konvencionális jelet, betűt vagy szimbólumot használ. Minden funkció fajokra, nemekre, a fajok olykor variánsokra oszthatók. Így kapjuk meg a varázsmese általános sémáját: A „kezdeti situáció” leírása után egy szereplő „eltávolodik”, és ez lehetőséget nyújt a „szerencsétlenségre”, közvetlenül vagy közvetetten (attól függően, hogy tiltás megszegéséről vagy parancsnak való engedelmességről van-e szó). Megjelenik az „ellenfél”, aki az áldozat után kémlel, hogy kárt okozzon neki.

Ez az előkészítő rész vezeti be rendszerint a cselekményt. Hét funkcióból áll, melyek jelölésére Propp görög betűket használ. Némely esetben közvetlenül az első fő funkcióval kezdődik az elbeszélés: a „károsodással”, ami lehet egy személy vagy tárgy elrablása, varázslat, gyilkosság stb. Ezt követi a „hiány” állapota, ha ugyan nem közvetlenül ezzel

indul a cselekmény. Ezen a ponton kétféle variáció lehetséges: vagy az áldozat lesz az elbeszélés hőse a továbbiakban, vagy más személy, aki az áldozat segítségére siet. Ez nem módosítja a mese egységéről mondottakat: egyszerre mindig csak egy szereplőt követ az elbeszélés. Majd így folytatódik: a hős a „jőtevővel” találkozik, aki lehet ellenséges is. Funkciója az, hogy próbára teszi a hőst, és annak pozitív vagy negatív választól függően egy „varázs-eszközt” ad neki, amelynek segítségével a hős eljut céljához, megküzd ellenfelével (harc), miközben „azonosítási sérülést” (jel) kaphat, legyőzi ellenfelét (győzelem), és ezzel megszünteti a kezdeti „hiány” állapotát. Visszafelé indul (visszatérés), de ezzel kezdetét veszi az „üldözés”, amelyből valami „külső segítség” vagy „csele” által sikerül megmenekülnie. Néhány mese a hős „hazatéréseivel” és azt követő „házasságával” végződik.

Más esetekben azonban az üldözés pontjánál kezdődik az ún. „második menet”. Itt ugyanis minden előről kezdődik: a hőst valami körülmény arra kényszeríti, hogy új körülmények között, de az előbb feltárt szabályok értelmében megismételje a keresést. Új ellenfél, jőtevő, próba, csodás segítség jelenik meg, majd az új funkciók végetelvi és a második „menet” végén álrühában „visszaérkeznek” a hős, teljesíti a „nehéz feladatot”, s ezáltal minden kiderül: „lelepleződik a hamis hős”, a hőst „kárpótolják”, ezzel véget ér a mese.

A funkciók száma korlátozott: mindössze 31. A funkciók logikai és esztétikai követelményeknek megfelelően egyazon tengely mentén fejlődve kölcsönösen feltételezik egymást.

Egyes funkciók párosan is értelmezhetők, mint pl.: tiltás – megszegés, harc – győzelem, üldözés – menekülés, károsodás – összekötő kapocs motívuma. Ezek a páros funkciók és az önálló funkciók egy invariáns rendszert alkotnak, és ez a tulajdonságuk teszi lehetővé minden egyes mese értékelését és osztályozását. Ha leírjuk az egyes mesék sémáját, olyan kémiai egyenletekre emlékeztető formulákat kapunk, amelyek a jelölt funkcióknak megfelelően görög vagy latin betűkből és szimbólumokból állanak. A mese hősei funkcióikhoz hasonlóan korlátozott számban fordulnak elő. Propp szerint hét fő alakja van a varázsmesének, nevezetesen: ellenfél, segítők, varázsos segédeszköz, a keresett személy, a küldő, a hős és az álhős. A többi alak mindig az összekötő részekhez tartozik. A főalakok és cselekvési szféráik között igen nagy kombinációs lehetőség van: ugyanaz a szereplő

több szférában is előfordulhat, és ugyanaz a szíra több szereplő között lehet felosztva. És most jutunk el az osztályozáshoz, ami Propp fő célja volt. Előbb azonban a varázsmese definícióját adja: „Korlátozott számú funkciók állandó követési sorrendben álló sorozata a károsodástól annak megszüntetéséig a közbeeső funkciókon át.” A mesék különbségét a harmincegy funkcióból történő kiválasztás és némely funkció esetleges ismétlése adja. A definíció értelmében létezhet olyan varázsmese is, amelynek szereplői tündérek, állatok, sőt lehet erre a sémára mesterségesen is meséket konstruálni. A varázsmese megjelölés ezzel elvesztette megkülönböztető értelmét. Propp nem ad új terminust, javaslata a történeti kapcsolatok miatt a „mitikus mese” elnevezés lenne. Propp szerint ugyanis a legrégebb mítoszok a varázsmesére emlékeztetnek, olykor rendkívül tiszta formában. Propp innen származtatja a varázsmesét.

Mint a Morfológia megjelenése után anynyian, jelenlegi kritikusa is elsősorban formalizmussal vádolja Proppet. Propp e kritikára válaszolva kimutatja, hogy e vádak alaptalanok: valóban, mint korábban már említettük, a varázsmese kompozicionális sajátosságainak feltárása után a feltárt jelenségek okát kutatja történeti és etnográfiai jellegű műveiben. Nem lehet tehát történelmietlen szemlélettel vádolni a szerzőt, mint kritikusa tette: a jelenségek tudományos leírását történelmi gyökereik kutatása és magyarázata követte. Propp szerint az egyes témákat egymástól elszigetelten vizsgáló módszer a formalista módszer, ahol az egész nem más, mint heterogén részek mechanikus halmaza. A Morfológia módszerét azonban strukturalista módszernek nevezi, amellyel a részeket mint az egész elemeit az egészhez való viszonyukban vizsgálja. A strukturalista így a formalistával szemben egy egész rendszert képes látni.

Mint több más, a formalista iskolához tartozó kritikus, Propp is visszautasítja a formalizmus vádját. (Ejchenbaum is tiltakozott a „formalista” elnevezés ellen; a „specifikátor” elnevezést megfellebbnek tartotta.) Propp szerint nem minden formakutatás formalista, és nem lehet minden tudóst, aki a népművészeti alkotások vagy képzőművészeti alkotások formáját tanulmányozza, formalizmussal vádolni. Ez a vád különösen akkor veszt el értelmét, ha figyelembe vesszük, hogy a kritikusok a forma és tartalom elválaszthatatlanságának megsértését rótták fel Propp bűnéül. Mivel elválaszthatatlanok, azonos természetükből következnek, hogy aki az egyiket vizsgálja, az ugyanak-

kor a másikat is elemzi. De miben áll akkor a formalizmus hibája? — kérdi Propp, aki Morfológiájában éppen a tartalom és forma elválaszthatatlanságát bizonyította, többször is hangsúlyozva, hogy a varázsmese alapjául szolgáló egyesítő kompozíciós séma, amely a funkciók sorozatából áll (és mint „forma” fogható fel) reálisan nem létezik, de az elbeszélésekben különböző formákban realizálódik („tartalom”), azoknak mintegy csontvázát alkotja.

Propp művének végén, egzakt kutatási módszerének lehetőségeiről és alkalmazásának határaitól szólva, azt írja, hogy ez lehetséges és ajánlatos olyan anyag tanulmányozása esetén, ahol széles skálájú, nagyszámú ismétlődések fordulhatnak elő. De amikor egy megismételhetetlen egyedi műalkotásról van szó, e módszer csak akkor lesz gyümölcsöző, ha az egyedit is vizsgáljuk mellette.

BARÓTI TIBOR

*

Д. Лихачев: „Слово о полку Игореве”, героический пролог русской литературы. Л., 1967. 118.

A XII. századi lírai-epikai hősköltemény — az *Igor-ének* — mintegy fél évezreden át rejtőzött csaknem teljesen elfeledve. Az utóbbi másfél évszázad azután bőségesen kárpótolta előbbi mostoha sorsáért. Egyetlen kéziratának előbukkanása a XVIII. század végén, majd 1800. évi első kiadása a szó igazi értelmében a hősköltemény megújulásának kezdetét jelzi. Azóta a kutatók százainak okoz fejtörést megannyi rejtélyével, s számtalan fordításban a világ minden táján meggyőzően tanúsítja a tatárdúlás előtti orosz irodalom magas művészi színvonalát.

A Szovjetunióban az *Igor-éneket* a közös orosz—ukrán—fehérorosz múlt páratlan bőséű emlékeként tisztelik és klaszszikus alkotásokat megillető módon gondoskodnak közkinccsételéről. Megismertetésének legszélesebb szintere az iskola. Szövege mai orosz nyelvű tolmácsolásban kötelező olvasmány, a róla szóló tankönyvrészlet pedig „lecke”. Csakhogy az iskolai irodalomtanítás nem a leghatásosabb élesztgetője az ősi hősköltemény iránti érdeklődésnek. Legalábbis erre utalnak a régi orosz szellemi kultúra ma élő legteintélyesebb kutatójának és fíradhatatlan népszerűsítőjének — D. Sz. Lihacsovnak azon sorai, amelyekkel az *Igor-éneket* bemutató legújabb könyvecskéjét azoknak a figyelmébe ajánlja, akik az iskolapadban nem

jutottak el az ismeretlen költő művének értő élvezéséig.

A leningrádi tudóstól mi sem áll távolabb, minthogy újabb fejezettel gyarapítsa e régi emlék tankönyvi irodalmát. Lihacsov az *Igor-ének*-kutatás jól ismert adatait és általánosan elfogadott megállapításait egészíti ki saját negyedszázados bűvárkodásának számos jelentős eredményével, s így olyan megbízható segéd-eszközt ad olvasói kezébe, amely a közvetlen beszélgetés tónusában kínál tudományos hitelű választ a hőskölteménnyel ismerkedőben óhatatlanul feltolakovó valamennyi lényeges kérdésre.

Az *Igor-éneket* népszerűsítő szakírók vissza-visszatérő hibája, hogy tanulmányuk tárgyát a maga nemében páratlan, egyetlen más emlékhöz sem mérhető remekműnek minősítik, s valóságos eszmei-művészi értékei alapján kiemelik a kijevi korszak irodalmának egészéből. Az ilyen „izoláló” szemlélet, fakadjon bár a hősköltemény lenyűgöző varázsából, kiapasztja azokat a forrásokat, amelyekből az *Igor-ének* eszmei-művészi organizmusa táplálkozott, s akarva-akaratlan a különböző indíttatású „szkeptikusok” malmára hajtja a vizet. Ez utóbbiak érvelésének lényege ugyanis az, hogy olyan tökéletes költői alkotás, mint az *Igor-ének*, nem születhetett az orosz irodalom hajnalán, az egyházi retorika és száraz évkönyvírás virágzásának a korában.

D. Lihacsov ezt az indokolatlan kételkedést cáfolja, amikor kis monográfiájában, miként az *Igor-éneknek* szentelt valamennyi megelőző résztanulmányában is, a hőskölteményt visszahelyezi szülő közegébe — a XII. századi Rusz társadalmi, politikai és kulturális viszonyai közé. Az ismeretlen költő világnézetét, történelem-szemléletét csakis a feudális széttagoltság korának orosz valósága formálhatta, s a költő elsősorban a XII. századi feudális élet, hadviselés, mezőgazdasági munka terminológiájában található szimbólumokból építi fel műve kifejező képrendszerét.

A szerteágazó *Igor-ének*-problematika bármely kérdését is érinti a szerző, mindig figyelembe veszi a kijevi korszak képzőművészetének és irodalmának analóg jelenségeit. Az összehasonlítást lehetővé tevő közös motívumok, műfaji párhuzamok, azonos publicisztikai tendenciák észlelése egy sor korabeli frott emlékekben cseppet sem halványítja el az *Igor-ének* elbűvölő szépségét, sőt a természetesen kínálkozó arányítás révén az olvasót arra készíti, hogy a XII. századi hőskölteményben felismerje a kijevi irodalom kiemelkedő csúcsát, az orosz irodalom hősi prólogusát.

A szerző több kötetnyi irodalomtörténeti, nyelvészeti, történeti, paleográfiai, archeológiai, művészettörténeti, geográfiai, zoológiai stb. tárgyú tanulmány végső következtetéseiből szövi egybe azoknak a bizonyító érveknek a szűzét, amelyek kétségtelenné teszik a hősköltemény XII. századi, pontosabban 1187. évi keletkezését.

A kis kötethez a hősköltemény további tanulmányozására ösztönző, a legújabb szövegkiadásokból és tanulmánykötetekből válogatott ajánló bibliográfia járul.

IGLÓI ENDRE

V. P. Volgin: A társadalmi eszme fejlődése Franciaországban a XVIII. században. Bp., 1967. Akadémiai K., 447.

A polgári ideológia megalapozásában a francia írók (Voltaire, Montesquieu) elsőrendű szerepet játszottak, akárcsak kortársaik (Diderot, Holbach, Helvétius, Rousseau, Meslier stb.) a polgári világszemlélet kidolgozásában és továbbfejlesztésében. S ha Volgin a XVIII. században a polgári gondolkodás csúcsát látja, joggal támaszkodhat az említettek és más kortársírók műveire. Hiszen a feudális abszolutisztikus rendszerrel szembeni elégedetlenség a legkülönbözőbb irodalmi formákban jutott kifejezésre: a francia forradalom előestéjén már az irodalom minden műfaja bekapcsolódott az ideológiai küzdelembe: a politika betört a szép irodalomba. Voltaire irodalmi munkássága és az *Enciklopédia* — hatásuk univerzális voltát tekintve — kivételes jelenségek.

A francia írók műveinek a társadalmi eszme története szempontjából való elemzése rendkívül tanulságosak a marxista eszmetörténeti vizsgálódások és az irodalomtörténetírás szempontjából. A hat fejezetet fölépített fejlődésrajz elvi következtetései és megállapításai kétségtelen hozzájárulnak az ellentmondásoktól nem mentes nagy XVIII. századi írói életművek jobb megértéséhez, a francia felvilágosítók egész tevékenységének differenciáltabb értékeléséhez.

A szovjet tudós már csaknem fél évszázada dolgozott a XVIII. századi francia társadalmi gondolat történetének megírásán, amikor jelen művét mintegy lezárta erre vonatkozó kutatásait és tanulmányainak sorát. Értékes munkájával a nemrég elhunyt jeles szerző életműve is befejeződött. Az Akadémiai Kiadó jó szolgálatot tett V. P. Volgin évtizedes kutatásait összefoglaló művének lefordításával.

HOPP LAJOS

Stanislaw Furmanik: Slowo i obraz. (Szó és kép) Poznań, 1968. Wyd. Poznańskie. 234.

Stanislaw Furmanik ismert lengyel kritikus, különösen verstani tanulmányjaival tűnt ki. Jelen kötete elsősorban a műfordítás elméletével foglalkozó lengyel irodalmat gazdagította. Furmanik elmélete szerint az irodalmi mű három „rétegből” áll, elméletét példákkal is illusztrálja, Lermontov és Puskin lengyel fordításával, melyek sokoldalú elemzésével a műalkotás különböző „rétegeiben” az egyes fordítók tartalmi és formai hűségét veszi vizsgálat alá.

Egy másik figyelemre méltó esszéjében a lengyel rimes prózával foglalkozik; rámutat, hogy a régi lengyel irodalomban mennyire nemcsak a költészet sajátja volt a rím, igen gyakoriak a rimes prózai lengyel irodalmi emlékek. Csak a középkorban következett be a fogalmakban a fordulat, melyet azután a reneszánsz szentesített. A szerző elemzi a lengyel szónoki próza fennmaradt fordulatait, melyeket a barokk példabeszédek és közmondások őriztek meg leginkább, de némelyikük még a XIX. században is használatos volt. Emellett Furmanik behatóan foglalkozik Mickiewicz szonettjeivel, a nagy lengyel költő verselésével, ugyancsak poétikai szempontból vizsgálja Slovaeki *Balladynáját*.

A kötet írásai közt figyelmet érdemel még színházelméleti esszéje, hozzászól Mickiewicz *Ősök* és Żeromski *Przezióreczka* című darabja körül folyó vitákhoz, sőt egy érdekes írás tárgyalja a nyelv és a zene szerepét és összefüggéseit is a filmművészetben. Kötetének összefoglaló címe valóban találó: Furmanik minden írása a szó és a kép viszonyait vizsgálja a művészetben.

PÁLYI ANDRÁS

Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmer. Warszawa, 1967, PWN — Editions scientifiques de Pologne, 589.

M. Brahmer a Varsói Tudományegyetem romanisztikai tanszékének professzora, több akadémia és nemzetközi tudományos társaság tisztségviselő tagja. Mind a polonisztikai, a modern filológiai stúdiók, mind pedig az összehasonlító irodalomtudomány szempontjából jelentős kutatási eredményeit a kötetet bevezető bibliográfia gyűjti össze 1922-től 1966-ig, a húszas években írt időálló doktori értekezésétől (*Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*), olasz kapcsolattörténeti

művén (*Z dziejów polsko-włoskich stosunków kulturalnych*, 1939) keresztül, a reneszánsz írói portrékat felölelő tanulmánykötetéig (*W galerii renesansowej*, 1957) stb. figyelemre méltó a nemzetközi kongresszusok aktáiban megjelent, főleg olasz és francia tárgykörű előadásainak szép száma, pl. *Dante, le grand émigré et le romantisme polonais; Goldoni in Polonia és L'Italianisme de Montaigne*; átfogóbb jellegűek, mint *L'Italie, la France et la Pologne à l'époque de la Renaissance et du baroque; La Comédie polyglotte XVI^e—XVIII^e siècles*, s még számos hasonló összehasonlító szempontú dolgozata.

A lengyel tudós eddigi munkásságát nem szükséges bővebben jellemeznünk, hiszen a hazai s a nemzetközi szakmai közvélemény már régóta számon tartja, sőt a figyelmen túl tisztelet és megbecsülés övezi személyét. Ezt tanúsítja a neki szentelt francia, olasz, angol, német nyelvű tanulmánygyűjtemény, melynek mintegy fele lengyel és más szocialista országok szerzőitől való, másik részét a nyugati országok szakemberei írták, összesen ötvenötön. Az olaszok és franciák vannak nagyobb számban, a Sorbonne képviselőiben például kilencen. A szerzők sorát kiemelkedő tudósok nevei fémmjelzik. Magyar részről Klaniczay Tibor járult hozzá a kötethez: *Niccolò Zrínyi, Venezia a la letteratura della ragion di stato* c. dolgozatával. Anélkül, hogy a kötet (a középkortól a XX. századig terjedő) tematikájának részletezésébe fognánk, megjegyezzük, hogy a zömében a reneszánsz és a barokk problémáival foglalkozó igényes tanulmányanyag részleteiben értékes, egészében jelentős. A Brahmer-emlékkönyv színvonalas dokumentuma a személyi, baráti, kollegiális kapcsolatokra is kiterjedő nemzetközi tudományos együttműködésnek.

HOPP LAJOS

Czech and Slovak Short Stories. Válogatta, fordította és bevezetéssel ellátta: Jeanne W. Němcová. London—New York—Toronto, 1967. Oxford University Press, 296.

Az Oxford University Press „The World's Classics” c. sorozatában a nyugaton eddig kevésbé ismert, kelet-, illetőleg kelet-közép-európai irodalmak közül a magyar novellák legjavának bemutatása után most a cseh és szlovák rövid szapporóza gyűjteményét adja ki, olvan világot tár fel az angol átlagolvasó előtt, amelyet az — egy Čapek vagy Hašek néhány világviszonylatban is nevezetes műve kivételével — eddig egyáltalában nem ismert.

Jeanne W. Němcová munkája több okból is eszalólást keltett. A válogatás a cseh irodalom szempontjából elfogadható lenne, mert a kötet a cseh novellatermés legjavát tartalmazza a XIX. sz. közepétől napjainkig, de a cím a szlovák irodalom bemutatását is ígérte, s két mai szlovák elbeszélő nem elegendő a szlovák novella-irodalom interpretálására.

A kötet bevezetése is arról tanúskodik, hogy Němcová csak mellékesen vetett egy-egy pillantást a szlovák fejlődésre, különösen akkor, amikor a két nép küzdelmes múltjára céloz. Arról, hogy itt két *önálló* fejlődésű irodalomról van szó, a szerző nem szól. Amit mond, az csaknem teljesen a csehekre vonatkozik. Történeti fejtegetései, a cseh irodalom néhány sajátos jellemvonásának említése, így pl. a jellegzetes cseh humor bemutatása, a széppróza előtérbe jutása a szocialista irodalomban a líra kárára stb. nem azért keltenek az olvasóban hiányérzetet, mert a megszabott rövid terjedelem eleve tömörségre, rövidiségre kényszerítette a bevezetés íróját, hanem azért, mert csaknem mindvégig azokat a broszúra ízi frázisokat, a romantikus történelemszemléletnek ma már ponyvaszerű tételeit ismételteti, amelyek inkább valók egy túristáknak népszerűen tájékoztató útikalauzba, mint egy szakszerűen összeállított antológia bevezetésébe. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a szlovák novella fejlődéséről a bevezetésnek mindössze két bekezdése szól, s hogy a szerző pl. egy szóval sem említi: mennyire más világot jelent egy Kukučín, Timrava, Tajovský népies anekdotikus fogantatású, falusi témájú prózája, mennyire más Kukučín, vagy éppen Janko Jesenský humora, mint cseh kortársai — akkor itt még annak a veszedelmét is meg kell látnunk, hogy az oly szükséges felvilágosító munka helyett a könyvvesztes így még csak növeli azt a költőt, amely a nyugati olvasónál Kelet-Európa irodalmaival kapcsolatban így is elég nagy.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Korespondencia Jána Hollého. (Ján Hollý levelezése). Sajtó alá rendezte: Jozef Ambruš, az előszót írta: Karol Rosenbaum. Martin, 1967. Matica slovenská, 418.

Az írói levelezések összegyűjtése és közreadása a szlovák irodalomtörténetírásban sokkal nagyobb gondot jelent, mint a magyarban. Vannak esetek, amikor szinte a semmiből, szívós detektív-

munkával kell összeszedni a nemzeti irodalom nem egy kiváló klasszikusának irat-anyagát. Jozef Ambruš nagy hozzáértéssel és szenvedéllyel végzi ezt a munkát; már eddigi kiadványai is bebizonyították, hogy a forráskutatásaival több jelentős szlovák író portréját sikerült teljesebbé tennie.

Ján Hollý — Bernolák nyugat-szlovák irodalmi nyelvének egyetlen számottevő költője — a romantika felé tartó klaszszicizmus kimagasló alakja a szlovák irodalomban. Ő az első valóban magas színvonalú költő, aki szlovákul ír; hősi eposzai — főleg a *Svatopluk* — ugyanazt a funkciót töltik be a szlovák nemzeti és művészi fejlődésben, mint nálunk a *Zalán futása*. Magánleveleinek a megismerése már csak a bemutatott szempontok miatt sem érdektelen. Elhagyatott kis faluban, igen nyomorúságos körülmények között élte le életét, amelynek legjellemzőbb vonása a magány volt. Éppen ezért a kötetben közölt 109 levél s a hozzájuk fűzött néhány írásos dokumentum, illetőleg képmelléklet nem tanúskodik a költő kiterjedt ismeretségi köréről.

Az első levél keletkezése: 1812, Hollý végrendeleté: 1848. Meglepő, hogy ennek ellenére milyen kevés az anyagban a konkrét magyar vonatkozás. Szentkereszty Gábornak az 1777-i rákosi országgyűlésről szóló leírása; Stefan Leškának a magyar nyelv inogernán, főleg szláv jövevényszavairól szóló „Elenchus”-a; Bernolák szótárával kapcsolatban (amelyet Hollý — mint a nyelv művésze — szinte bibliájának tartott) a Párizs Pápai Ferencé; 1830–31-ben az a kérdés, vajon a budai magyarok hogyan reagálnak a lengyel felkelésre; — végül Pázmándi Horvát Endre *Árpádisza*: — ez minden, ami a Hollýtól fennmaradt levelezési anyagban a magyarokról, a magyar kultúráról szól. Számmunkra ez a könyv mégis renkívül érdekes olvasmány; a benne felmerülő problémák — ha némi ütemeltolódással is — csaknem teljesen azonosak a magyar klasszika problematikájával.

Ambruš mintaszzerűen dolgozta fel anyagát. Óvatosan vigvázott arra, hogy Hollý sajátos (bernoláki) nyelvhasználatát hűségesen adja vissza, ugyanakkor néhány ma már érthetetlen szót, kifejezést a mai szlovák nyelvállapotnak megfelelően rekonstruált. A latin leveleket s egyéb idegen (nem szlovák) nyelvű szövegeket a mai szlovák irodalmi nyelvre fordította le. Hatalmas jegyzetanyaga (231–379.) külön díszeteket érdemel, semmit sem hagy megmagyarázatlanul. Ebből a szempontból mintha itt-ott túlzásba is esne: József nádor vagy Kolowrat gróf személyi adatait

az olvasónak nem ebből a kiadványból kell megismernie. Azért viszont Ambruš semmi esetre sem illetheti szemrehányás, hogy egy-két nehéz filológiai problémát nem tud megoldani. Ezek közül mi itt csak azért vetünk fel kettőt, hogy segítségére legyünk a további kutatásban. Hollý egy helyen (10. levél, 34.) egy szlovák kiadású Marmontel-elbeszélést említ. Ambruš az egykorú cseh fordítással veti össze, s megállapítja, hogy a kettő között levő különbségek a szlovák verzióknak inkább magyar provenienciájára utalnak. Nem Kazincezy Mármontele került így át a népszerű szlovák kiadványok közé? 1835-ben a 46. levélben (103) egy „ismeretlen erdélyi magyar” szerepel, aki rokonszenvennel tanulmányozta Bernolák irodalmi nyelvét. Vajon azonos-e azzal az Anonym-mal, aki 40 évvel később egy német cikk alapján oly nagy részvétellel s szeretettel írt Hollýról az *Erdély* c. folyóiratban? (*Hollý János tót költő archépe*. Erdély, 1873. 39–40. sz.) Ezeket s az ezekhez hasonló problémákat még a mikrofilológiai kutatásnak kell majd megoldania.

Ambruš mintaszerű kiadványával minden magyar irodalomtörténésznek meg kellene ismerkednie, aki a múlt század első felével foglalkozik.

SZIKLAY LÁSZLÓ

A Junges Deutschland és kora

Das Junge Deutschland. Texte und Dokumente. Hrg. von Jost Hermand. Stuttgart, 1966. Philipp Reclam jun. 416., — **Günter Steiger: Aufbruch. Urburschenschaft und Wartburgfest.** Leipzig—Jena—Berlin, Urania, 256. — **Eitel Wolf Dobert: Karl Gutzkow und seine Zeit.** Bern—München, Francke, 178.

Hosszú évek hallgatása után ismét az érdeklődés előterébe került a Junges Deutschland, az az irodalmi iskola, amely a múlt század harmincas éveiben a júliusi forradalom nyomában lépett fel, és az irodalomban többet látott pusztá esztétikai jelenségnek.

A sort Walter Dietze *Junges Deutschland und deutsche Klassik* c. munkája nyitotta meg 1958-ban. A lipcei szerző Heinével, Börnével és az 1835. december 10.-i német szövetségi gyűlés által betiltott „ifjú irodalom”-mal foglalkozik, elsősorban a német klasszikához való kapcsolatukat, esztétikai munkásságukat elemzi. Következő, 1967-es kötetében szűkítette a kört, amikor figyelme a mozgalom teoretikusára, Ludolf Wienbargra irányult. Az *Asthetische Feldzüge* mellett Wienbarg néhány

kisebb írását is kiadta. A terjedelmes előszó az író életét és munkásságát mutatja be, igen szerencsés arányban vegyíti az életrajzot, a kortörténeti adatokat az esztétikai elemzéssel.

A stuttgarti Reclam szöveggyűjteményének sajtó alá rendezője felfogásban eltér Dietzétől. Hermand a Junges Deutschland körét kiszélesíti és Heine, Börne, ill. Wienbarg, Gutzkow, Mundt, Laube és Kühne mellett azokat az írókat is a mozgalomhoz sorolja, akik az említettekkel sok tekintetben rokon nézeteket vallottak, de a csoportosulásban nem vettek részt s ezért sem a szövetségi gyűlési határozat, sem a kortárs irodalom, sem pedig az utókor nem tekintette közéjük tartozónak őket, így Willkommot, Prutzot, Grünt, Scherrt, Lewaldot, sőt Varnhagen von Ensdet és Pückler-Muskau herceget. Hermand az eddigi és általánosan elfogadott nézettel szemben a Junges Deutschlandot az egész Vormärz irodalommal azonosítja, pedig a Junges Deutschland csak egy fejezete az 1848-hoz vezető német polgári-radikális irodalmi mozgalomnak.

A fentiekből következik, hogy a kort értékelő utószó igen sok íróra kitér, széles háttérrel rajzol, a 30-as évek második felének történelmi és irodalmi mozgását — az előzményekre is messze tekintve — teljességében akarja bemutatni. A koncepcióból fakadó túlméretezettség eredményeként elmosódnak az egyes vonalak, nem kapunk elég markáns képet sem az írókról, sem pedig a mozgalom egészéről.

A kötet két részre oszlik, az első az írók műveiből ad szemelvényeket, a második a kortársak véleményét tükrözi. A válogatás témakörök szerint történik (a júliusi forradalom jelentkezése, a nagy ellenfelek, az „antiideálok”, a mozgalom hősei, az eszmények stb.), az egyes fejezeteken belül a közölt részletek mutatják: hogyan foglaltak állást a kor kérdéseiben, azokban a törekvésekben, amelyeket éppen a jungdeutsch írók olyan szerencsésen fogalmaztak meg (pl. közeledés a valósághoz, a szabadság követelése, a jelen hangsúlyozása, az irányköltészet, az irodalom politizálása stb.). A kötet ökonomikus összeállítására, a szemelvények találó válogatására igen nagy szükség volt, hogy az olvasó eligazítást kapjon a korban, amelyet a túlzottan részletekbe vesző utószó nem megfelelően végzett el.

A csinos kiállítású zsebkönyv gazdag anyagával, az ifjúnémet íróknak élénk, a kor „filisztereivel” szellemesen vitázó műveiből vett szemelvényekkel jól megfelel céljának, és szélesebb körben, az elmúlt korok irodalmát kedvelő közönségben is felkelti az érdeklődést az iránt a mozgalom

íránt, amelynek jelentős szerepe volt a modern német irodalom kialakulásában.

A fenti műveket egészíti ki Günter Steiger monográfiája, amely a Junges Deutschland egyik ideológiai előzményével, a napóleoni háborúkat követő évek német ifjúsági mozgalmával foglalkozik. A szerző a jénai Urburschenschaft megalakulásának és a német hercegi önkény ellen tiltakozó, a jénai diákok szervezte Wartburg-ünnepnek százötvenedik évfordulójára emlékezik művével. A diáktársaságok keletkezése, működése majd betiltása mindig a kor politikai mozgalmainak szoros függvénye volt. Ábrázolásuk során Steiger felidézti azokat az éveket, amikor Németország forradalmi pártja, mint Engels mondotta — tagjait az egyetemeken toborozta és kizárólag diákokból állott.

Steiger kötete, bár elsősorban szélesebb közönségre tekint, az irodalomtörténészeknek — és a magyaroknak is — számos tanulsággal szolgál. A korabeli német egyetemi élet, a diákköltészet, valamint a metternichi politika németországi vetületének megismertetésével olyan szempontokra, olyan összefüggésekre hívja fel a figyelmet, amelyekről nálunk mindezt ideig igen kevés szó esett.

W. E. Dobert műve *Gutzkow és kora* bemutatásával az Ifjú Németország utóéletére tekint ki, szerencsésen kikerekítve az említett műveket. A szerző a német irodalomtörténet régi adósságát törleszti, amikor Gutzkow — aki műveivel ugyan az irodalom másodvonalaiba tartozik, az irodalom egészének fejlődésében azonban igen jelentős szerepet játszott — életművét teszi vizsgálat tárgyává. Gutzkow Heine és Börne mellett egyike volt azon kevés rangos írónak, akik bátran felléptek azon tendenciák ellen, amelyek az 1830-at követő forradalmi mozgás után már néhány évtizeddel később a Zweites Reich kialakulásához vezethettek. Dobert a jung-deutsch esztétika normájának megfelelően korából és köréből magyarázza Gutzkow pályáját, és minden elfogultságtól mentesen ábrázolja a porosz Monarchia „szent rendjét” bíráló és emiatt sokat és szenvedélyesen támadott író.

A tanulmány tárgyvilágosságához hozzájárult, hogy az észak-amerikai Maryland egyetemének német származású, hazáját politikai okokból elhagyó tanára a távolból — a német problémákon felülemelkedve — rajzolja meg Gutzkow pályáját és korára tett hatását, azét az íróét, akinek megítélésében éppen a kívülállás hiánya miatt mindeddig olyan szélsőséges megállapítások hangzottak el.

Dobert monográfiáját nem az új adatok vagy eredmények teszik érdekessé és hasz-

nossá, hanem szemlélete s mellette korrajza, emberábrázolása. Az író szándéka nem a részletkutatás volt, hanem az eddigiek összegezése, amit sikeresen megoldott.

T. ERDÉLYI ILONA

Sziklay László: Az ifjú Hviezdoslav. Bp., 1965. Akadémiai Kiadó, 190. (Irodalomtörténeti füzetek, 50. sz.)

Pavol Országhnak, a nevét később Pavol Hviezdoslavra változtató szlovák költőnek, a szlovák irodalom megbecsült klasszikusának pályakezdését rajzolta meg Sziklay László e kis monográfiában.

Sziklay László a gyermekkor töredékes anyagából, az iskolai annalesek, a korabeli újságok adataiból, a kisdiák datálatlan feljegyzéseiből, költői szárnypróbálgatásainak szerteszört darabjaiból állítja élénk Pavol Országh fejlődésének képét. A szlovák anyanyelvű kisdiák első írói tollpróbái miskolci éveiből (1862–65) származnak. Még küzd a magyar nyelv nehézségeivel, de az iskolában megismert költők: Kisfaludy Károly, Vörösmarty, Petőfi és Arany hatása alatt megszülettek magyar verspróbákozásai. Az érzelmes és fogékonny ifjú hamarosan megismerkedett a klasszikus német irodalom alkotásaival, olvasta Shakespeare-t is. A szlovák nemzeti öntudatú polgári értelmiség is felfigyelt a bontakozó tehetségre: anyja családja révén kapcsolatba került a szlovák költészettel, Sladkovič nyomán szlovák verseket írt.

A kis monográfia izgalmasan érdekes részletei azok a körültekintő filológiai elemzések, amelyekben Sziklay László a versek formai és tartalmi elemzésével finoman és árnyaltan bizonyítja, hogy nem lehet Hviezdoslav költői fejlődését külön a szlovák, a magyar és a német nyelvű alkotások vizsgálatával megrajzolni, hanem a zseniek együttes, egymás melletti számbavétele adhatja meg a kulcsot a költői pálya problémáinak feltárásához. Pavol Országh költői kibontakozására természetesen hatott Petőfi és Arany költészete. Magyar nyelvű verseiben a magyar haza szeretetéről dalolt, de élményvilága ezt a hazaszeretetet szlovák tartalommal töltötte meg. Sziklay elemzése során többször figyelmezteti olvasóit arra, hogy „Országh Pál a legerőszakosabb magyarosítás idején lett végérvényesen Pavol Országhgá, s ebből nyilvánvalóan következik, hogy az erőszakoskodás és túlzás ezen a téren mindig ellenkező eredményt jár, mint amit a kezdeményezők remélnek tőle.” (113.)

Sziklay László a filológia finommívű eszközeivel boncolja Hviezdoslav pályakezdését. Nemcsak Pavol Országh sorának kibontakozásában igazítja el olvasóit, hanem bevezeti a kor problémáiba is. Ezt annál is biztosabb kézzel teszi, mivel bevezetőben, a költői pálya genezisének előjárójaként, tömör biztonsággal vázolja fel az egykorú szlovák irodalmi élet főbb kérdéseit.

REJTŐ ISTVÁN

V. Кирпотин: Достоевский в шестидесятые годы. Москва, 1966. Художественная литература, 560.

Valerij Jakovlevics Kirpotyin a legismertebb és legtekintélyesebb szovjet irodalomtörténészek közé tartozik. Több évtizedes munkássága során behatóan foglalkozott az orosz forradalmi demokráta írók (a többi között Sztalikov-Scsedrin) munkásságával. A második világháború után főként Dosztojevszkij életét és műveit tanulmányozta. 1947-ben jelent meg *Ф. М. Достоевский. Творческий путь* (1821—1859) (2. изд. 1960) c. könyve, amely ugyan magán viseli az akkori Dosztojevszkij-szemlélet nyomait, de adatfeltáró közlései, gondolati gazdagsága révén ma is használatos forgatható. Éles vita kísérte az 1960-ban megjelent *Достоевский и Белинский* (M., 1960.) c. könyvét, amely Dosztojevszkij gondolati és művészi útjának egyes szakaszait aszerint értékeli, mennyire közeledik Belinszkijhez vagy távolodik tőle. A kritikusok sem tagadták a párhuzam jogosságát, de szót emeltek a helyenként túlkombinált bizonyítás ellen. Hat évi szünet után, 1966-ban látott napvilágot Kirpotyin legújabb Dosztojevszkij-monográfiája. A mű címe csalóka, mert a szerző nem kíséri végig a hatvanas éveket, csupán az 1860—64 közötti, a *Bűn és bűnhődés* megjelenését megelőző periódussal foglalkozik. Igaz, ezek az évek elhatároló jelentőségűek Dosztojevszkij művészetében: stílusa ekkor érik be, s az utolsó, még előkészítő jellegű műveket ettől kezdve már a nagy regények követik. A Szibériából visszatért író szenvedélyesen veti bele magát az irodalmi-politikai harc sűrűjébe, folyóiratot indít, és kialakítja sajátos, szintézist kereső „talajos” irányzatát. Magánéletében és művészetében egymást követik az események. Dosztojevszkij életének legintenzívebb szakasza ez.

Mindenképpen örvendetes tehát, hogy ezzel az időszakkal önálló monográfia foglalkozik. Kirpotyin három nagyobb

Dosztojevszkij-írása közül ez a legalaposabb, legtárgyalagosabb; visszatükrözi azt a jelentős fejlődést, amely a Dosztojevszkij-kutatásban a legutóbbi évtizedben megfigyelhető.

A monográfia két nagy részre oszlik. Az első részben, fentebb idézett álláspontja jegyében finoman elemzi Dosztojevszkij folyóiratának célkitűzéseit, többfrontos harcát a forradalmi demokraták, a szlavofilek és a liberális nyugatosok ellen. Rámutat arra a fontos szerepre, amelyet Dosztojevszkij „talajos” harcostársai, de főként Apollon Grigorjev és Sztrahov az író világnézetének formálásában játszottak, miközben mindig jelzi, ha az író, hol ösztönösen, hol tudatosan, átlépte saját elméleteinek határait. Ezek a fejezetek kitűnőek, türelmesen követik azt a rengeteg árnyalatot, fenntartást, külön utat, amelyek oly jellemzőek Dosztojevszkijra. Kirpotyin azonban mechanikusan választja el a világnézeti-filozófiai vonatkozásokat maguktól a szépirodalmi művektől. Ez utóbbiakat könyve második részében tárgyalja, és főként szemlélet-tartalmi szempontból vizsgálja. Sok új összefüggést tár fel, felkutatja mindazokat a politikai, gondolati vagy személyes forrásokat, amelyekből egy-egy mű táplálkozik, ám magával a szintézissel gyakran adós marad.

BAKSI GYÖRGY

Sven Linnér: Dostoevskij on Realism. Stockholm, 1967. Almqvist & Wiksell, 198.

A Dosztojevszkij-irodalom a legutóbbi évekig kevés teret szentelt az író esztétikai munkásságának. Ezt a hiányt igyekszik pótolni a svéd Sven Linnér angol nyelven megírt tanulmánya.

„Ha egy írónak az esztétikája és művésze között fennálló kapcsolatot tanulmányozzuk, az előbbit az utóbbitól függetlenül kell meghatároznunk”, szögezi le a szerző az előszóban. Jelen esetben különösen helytállónak látszik ez a kijelentés, lévén, hogy a dosztojevszkiji — a regényeken kívül eső — esztétika önmagában is igen következetes. Linnér kronológiai sorrendben tárgyalja a nagy orosz írónak a *Vremja* és a *Grazsdanyin* című folyóiratokban, *Az író naplójában* és a levelezésében kifejtett, realizmussal kapcsolatos nézeteit.

Dosztojevszkijnek a „mi a művészet és ezen belül az irodalom célja” kérdésre adott válasza kiindulópont lehet esztétikájának további analizéséhez. Kora nagy íróval egyetértésben azt vallotta, hogy

az irodalom célja jórészt a fennálló társadalom átalakítása. Oroszországban az irodalom ilyen irányú szerepe különösen jelentős volt, hiszen erről a fórumról lehetett viszonylag a leghatékonyabban és legveszélytelenebbül gyorsítani a társadalmi fejlődést.

Dosztojevszkij a katorga és a külföldi „szárműzetés” közben fedezte fel, hogy az objektív tények ismerete mennyire nélkülözhetetlen az irodalom társadalmi céljának megvalósításában és egyáltalán az alkotás folyamatában. Készerűen állapította meg, hogy az orosz írók javarésze jó, ha ismeri Oroszország helyzetét és struktúráját, az egyszerű emberek „lelkét”, de még ha ismeri is, hamisan ábrázolja őket.

„A fantasztikus egy beteg társadalom produktuma”, jegyzi meg Dosztojevszkij, azaz fogalmi felismerésével is bizonyítja, hogy pl. bűnöző hőseit nem tévelygő írói képzelete, hanem az egyre éleződő társadalmi ellentétek szülik. A regényeit, éppen a bannük hemzseggő extrém helyzetek miatt irreálisnak bélyegző bírálókat állításuk felületes voltának kimutatásával cáfolta meg egy egyszerű példával: miért tartják hihetetlennek a regényekben történeteket, ha a sajtóban napról napra megjelenő hasonló tényeket fenttartás nélkül elhiszik.

Dosztojevszkij tökéletesen ismerte a bűntényt elkövető ember pszichikumát. Magát a bűntettet azonban kizárólag a társadalomtól kérte számon, vagyis voltaképpen az egyén viszonylagos autonómiáját tagadta fatalista módon, nem értette meg az egyén és a társadalom dialektikáját. Sokkal humánusabb talajon állt, és éppen ezért gyűlölte az ellenkező póluson elhelyezkedő, szintén mechanikus szemléletű írókat, akik a társadalom felelősségét ignorálták, következőképpen a bűnözőt erendően immorálisnak tartották. Ugyanis Dosztojevszkij szerint a lélek mélyén az isten-teremtette „idea” lakozik, mely embert bűne megbánására sarkallja, s ezáltal szüntelenül a krisztusi ideál felé közelíti. (Dosztojevszkij idealista gondolatmenete, úgy véljük, bizonyos mértékig realista mondanivalót takar, amennyiben az idea/ideált nem az emberi léten kívül, hanem azon belül kereste.) A realista író feladata, folytatja Dosztojevszkij, csakis az lehet, hogy ezt a társadalom által a lélek mélyére taszított idea/ideált ábrázolja a regény hőseiben. Katarktikus erővel kell rábresztenie az olvasót, hogy ígését a való életből kölcsönözze, mivel így válik lehetővé, hogy az olvasó felismerje és felszínre igyekezzék hozni a benne szunnyadó idea/ideált.

Az emberek erkölcsi arculatának átalakulásával automatikusan maga a társadalom is átfarmálódna. Így valósul meg a dosztojevszkiji esztétika szintézise.

Sven Linnérről feltehetően az a cél vezette, hogy saját eszmeifuttatásai helyett — persze minimális kommentálás kíséretében — a sok-sok idézet tudatos szembe-és egymás mellé állításával bizonyítsa Dosztojevszkij esztétikájának realista voltát. Nem a módszer, de még csak nem is a szerző hibájának tudható be, hogy ez a bizonyítás, azaz a mű célja csak részben realizálódott, mint inkább annak, hogy az orosz író esztétikája sokkal ellentmondásosabb, semminthogy egyértelműen realitásnak nevezhetnénk. Rövid ismertetésünk ezt igyekezett kimutatni. A tanulmány mégis megkülönböztetett figyelmet érdemel, mert Sven Linnér egyrészt biztos kézzel és igen szemléletesen egy könnyen kivehető gondolati váz köré csoportosította a hatalmas anyagot, másrészt az egymásnak gyakran ellentmondó cikkek és levelek közül azokat választotta ki, amelyek Dosztojevszkij elméletének logikájába a leginkább beillenek.

MEDGYES PÉTER

G. W. Spence: Tolstoy the Ascetic. Edinburgh—London, 1967. Oliver and Boyd, 154.

Gordon Williams Spence Tolstoj valószínű etikai tanítását tanulmányozza. A szerző (a cambridge-i Caius College kutatója) maga is leszögezi, hogy nem foglalkozik Tolstoj válságának szociális, lélektani vagy fiziológiai okaival, történelmi összefüggések nem érdeklik. Figyelmét az igazságkereső, tanító Tolstoj köti le, és különösen Tolstoj saját válságmagyarázatai (pl. az 1869 szeptemberi „arzaszsi látomás” és az azt követő öngyilkossági kísérletek). A művek annyiban és ott foglalkoztatják, ahol Tolstoj kedvenc hőseinek, Andrejnek és Pierre-nek, Levinnek és Nyehljudovnak morális gondolatait összevetheti a késői cikkek tanításaival, és ennek során végigkísérheti Tolstoj dualizmusát. A könyv hat fő fejezetének címe (*Dualizmus, Halál és megvilágosulás, Isten, Öngyilkosság és önfeláldozás, Isten országa, Feltámadás*) jelezheti Spence főbb érdeklődési köreit. Önmagát Isaiah Berlin tanítványának vallja, gyakran idézi *A sündisznó és a róka* c. 1959-ben megjelent tanulmányt, amelyben Berlin Tolstoj történelemszemléletét kutatja. Spence az ő nyomán az író

történelemfilozófiáját a valláserkölcsi tanítás kiegészítéseként fogja fel.

Érdekes színelőadás Spence könyvének George Steiner *Tolstoj or Dostojevsky* című munkájával folytatott vitája. Steiner arra a következtetésre jutott, hogy Dosztojevszkij a Nagy Inkvizitorban Tolstojt és annak tanítását testesítette meg. Spence nem híve az ilyesajta „szenzáció-nak” és híven saját módszeréhez, Tolstoj tanítását és a Nagy Inkvizitor gondolatait összevetve cáfolja Steiner ötletét.

Spence ismeretanyagát néha meglepően érdekes párhuzamok teremtésére használja fel; Tolstoj tanítását a többi között az Apokalipszis könyvével, a buddhizmussal, Pascallal és Schopenhauerrel is összeveti; a konkrét egyezések mindig izgalmasak, bár nemegyszer szeretnénk Spence következtetéseitől továbbjutni.

Az orosz nyelvű szakirodalomban Spence különösen Ljubov Akszelrodnak, valamint Plehanovnak a századforduló tájékáig jelentet tanulmányaira figyel fel. Gyanran hivatkozik a V. Fricse által szerkesztett, 1928-ban megjelent gyűjteményre is. Akszelrod egyik gondolata, miszerint Tolstoj számára az erkölcsi tökéletesség csúcspontját az élet vágyának fokozatos elfojtása jelenti, végigkíséri Spence egész tanulmányát. Végül következtetéseit során azonban rámutat, hogy Tolstoj kísérlete a fokozatos aszkétizmusra, önmegtartóztatásra, az élet „lelépítésére”, mégsem hozta meg a kívánt harmóniát a szépség, szenvedés, emberi nyomorúság iránt annyira fogékony művésznek.

Spence könyve finom részletmegfigyelései mellett mégis adós marad — módszere miatt adós is kell hogy maradjon — a tolstoj valláserkölcsi emberi tartalmával, azokkal a történelmi értékekkel, amelyek miatt Jean Richard Bloch 1911-ben ezt írta Romain Rollandnak: „Tolstoj eretnek evangéliuma hosszú időkre az emberiség legszébb alkotása.”

BAKCSI GYÖRGY

Bakcsi György: Orosz századforduló. Az orosz irodalom 1890 és 1917 között. Bp., 1967. Gondolat, 392.

Bakcsi György egy eddig csaknem teljesen ismeretlen korszakra, a XIX. század nagy orosz klasszikusai s a szocialista forradalom irodalma közötti átmenetre hívja fel olvasói figyelmét, amelyet összekötő kapcsolatok is, választóvonalnak is tekinthetünk a két nagy periódus között.

Rendkívül kényes, bonyolult feladatra vállalkozott, a világnézeti reakció és hala-

dás, a művészi konzervativizmus, játékos l'art pour l'art és forradalmi formai újítás együtthatását ebben az átmeneti korszakban nemcsak általában, egy-egy írói csoport ismertetésénél kellett alkalmaznia, hanem sokszor egy-egy író életművének bemutatásánál, portréja kialakításánál is. Ezzel a módszerrel Bakcsinak olyan tejlődésrajzot sikerült összeállítania, amely a korszak bonyolultsága ellenére is világos vonalvezetéssel viszi az olvasót az orosz irodalom forradalmi változásai felé. Az egész korszak s kisebb periódusai általános társadalom- és művelődéstörténeti rajza mellett az egyes írói arcképek is figyelemreméltóak.

Bakcsi könyve elvileg csak a századforduló irodalmi mozgalmával és költőivel foglalkozik. Az irodalmi fejlődés folyamatának megrajzolása közben viszont lehetetlen az egyes korszakok közé merev határvonalat húzni; különösen vonatkozik ez az orosz irodalom szoban forgó korszakára, ahol egy Majakovszkij, egy Jeszenyin, egy Alekszej Tolstoj, egy Gorkij kezdeti működése szoros összefüggésben van az átmenet erjedésével, ugyanakkor nemcsak hogy jelzi, előkészíti a következő korszakot, hanem bizonyos értelemben annak — már ebben a kezdeti stádiumában is — szerves része. Bakcsi ezt a kérdést is jól oldja meg; rámutat az átmenet válságjelenségeinek s a kibontakozó, sőt robbanásszerű újnak együttélésére, harcára.

Három stílusirányzat keretébe illeszti a felölelt korszak íróit: a szimbolizmus, az akméizmus és az avantgardizmus képviselői előzik meg a magukat tudatosan a munkás- és parasztköltészet híveinek valló szerzőket. Bakcsi igyekszik pontosan meghatározni e stílusirányok jegyeit, s legfontosabb eredményeit a továbbfejlődésben. Világosan látja, hogy a néphez való hűségnek nem egyedül a realizmus az előfeltétele, s világosan látja azt is, hogy az egyes stílusirányzatokon belül egyaránt érvényesülhetnek haladó és reakciós tendenciák. E ponton egyetlen szempont elhanyagolását vethetjük a szeméremre. Nem kutatja fel eléggé határozottan az egyes csoportok s az egyes írók művészi-ideológiai törekvéseinek világirodalmi vonatkozásait. Merezszkovszkij „Nagy Béke”-elméletével, a „világtörténelem betetőződése” tanával kapcsolatban említi ugyan Hegel hatását (71.), de arról már megfeledez, hogy a korszak egész útkereső, jobban mondva utat tévesztett értelmisége szlavjanofil, narodnyik nacionalizmusában is mennyire fel lehet fedezni a hegeli filozófia nyomát (22—23). A szimbolizták s az akméisták törekvéseit nem nehéz

a hasonló francia törekvésekkel párhuzamba hozni; de ezen a ponton azt lett volna érdekes megdönnünk, hogyan és milyen mértékben módosulnak oroszra az említett költészeti tendenciák. Az ilyen mondatok, hogy: „... a francia szimbolizmus elveit és gyakorlatát a maguk szempontjaira alkalmazzák...” (52). — nem elégítik ki az olvasót. A komparatiztika szempontjainak alaposabb, elmélyültebb alkalmazása nemcsak az oroszban kétségtelenül meglevő ütemeltolódásra mutatott volna rá, hanem arra is, hogy az említett két irány, valamint az avantgarda-törekvések kelet-európai változata milyen új szint jelent az egyetemes európai fejlődés szempontjából s mennyiben teszi az orosz jelenségeket Középelet-Európa irodalmi hasonló jelenségeivel rokonná.

Megjegyzéseinkkel semmi esetre sem akartuk csökkenteni Bakcsi György könyvének értékét, amely úgy, ahogy van, értékes gazdagítása világirodalmi műveltségünknek. Erdemes volna összefoglaló műve nyomán egy jól megszerkesztett antológiában is bemutatni a korszak íróit.

A kötetet ügyesen, gondal összeállított bibliográfia teszi a szakemberek számára is használhatóvá.

SZIKLAY LÁSZLÓ

R. Etienne: Le Sonnet des Voyelles. De l'audition colorée à la vision érotique. Gallimard, Les Essais CXXXIX. 1968. 244.

A francia összehasonlító irodalomtörténet tevékeny és termékeny professzora, aki Rimbaud-kutatásra fordítja ereje legjavát, újabb, e tárgykörbe vágó munkáját adta közre. Joggal híressé vált művében — *Le Mythe de Rimbaud* — több kötetten át, a hiteles portré kialakítása érdekében szétfoszlatta a költő körül kialakult legendákat, cáfolta a hamisítokat és bálványimádókat egyaránt. Műve a kritika kritikája is volt, mégis elsősorban konstruktív alkotás, mert az apokrif festékretegeket levakarva, közel hozott bennünket az „igazi” Rimbaud megismeréséhez.

Etiemble új könyve szintén polémikus mű, mindenekelőtt a *Magánhangzók* c. szonett legendáinak cáfolata, de végkövetkeztetésként a vers világos, kétségbevonhatatlan értelmezését is adja. A könyv először egy 1962-es és sajnálatosan nagy visszhangot kapott tanulmánnyal száll szembe. A szóban forgó tanulmány szerint a *Magánhangzók* szonettje erotikus vízió.

Etiemble elsősorban az egyetlen pontosnak tekinthető szövegközlésből indul ki, s a szonettet a vele egy időben keletkezett Rimbaud-versek környezetébe állítva dönti meg a vers erotikus vetületének tételét. A továbbiak során a szonett legelterjedtebb, nálunk is legnépszerűbb, vélt jelentésével száll perbe, ti. azzal, hogy Rimbaud pre-szimbolista verset írt volna, a „színes hallás” ars poeticáját. Etiemble ellenérvei közül a legfontosabakra hivatkozunk: Rimbaud nem hangoztat, hanem betűket „magyaráz” versében, s mivel a franciában ugyanannak a betűnek különböző hang is megfelelhet, illetve egy-egy magánhangzó más-más jelformával is jelölhető, nem beszélhetünk a szonett hangfestő művészi programjáról. Pl. az első terzina U-ját ü-nek vagy u-nak — fonetikusán vagy grafikusán — kell-e olvasnunk? És itt Etiennebleduplázza ellenérveit: akár u-t, akár ü-t olvasunk, a közvetlenül idevágó sor uralgó magánhangzója az *i* (U, cycles, vibrements divins des mers virides), ami erősen ellentmond a „színes hallás” szemléltetése igényének.

Külön táboruk van azoknak, akik Rimbaud gyermekkori ábécés-könyvének betűiből kívánják magyarázni a Magánhangzószonett keletkezését. Etiemble azonban mindenekelőtt arra utal, hogy jelen ismereteink szerint nem ismerjük pontosan, melyik kiadvány is volt a költő hajdani ábécés könyve, továbbá a számításba vett művek mindegyikében akad az összehasonlításnak megint ellentmondó jelenség. Ugyanakkor Etiennebled emlékeztet a költő más olvasmányaira, melyek élménye ugyanígy ihlethette a vers egyik vagy másik sorát.

Miután a tanulmány szerzője a misztikus feltevéseket is megcáfolta, tömören, de rendkívül meggyőzően összefoglalja saját nézeteit. Eszerint a szonett békőszöntő sora egy kamasz provokációja, szemfényvesztése, a tizenhét éves fiúé, aki érvényesülni akar, s a kor egy divatos problémájához — mert a szerző ezt is kimutatja — kapcsolja szonettjét. Ám a vers első képe Baudelaire-reminiscencia s utolsó terzínája Leconte de Lisle-től kölcsönzött képzelzárul. Az első kép egy dögtemre, s így a halálra utal, a záróakkord a vallásos hit „utolsó ítéleté”-re. A kezdő és berekesztő mozzanat közt, mint Etiennebled mondja, a költő az életnek értéket adó jelenségek képeit sorakoztatja fel, vizualitásukban is ritka és erős, számos röpke látványt, ezek azonban nem magánhangzókat szemléltetnek, hanem szubjektíven, noha jobbra igen szokványosan társítanak színeképeket egy-egy csokorba.

Etiemble könyvének külön érdekessége számunkra, hogy ellenpróbaként mintegy kivallatja néhány fordítás részleteit, s így elidőzik Tóth Árpád és Kardos László utolsó terzinájánál, sőt értelmezésében (*Utolsó ítélet*), úgymond, „az egyik legnagyobb magyar költő”, Tóth Árpád fellogását idézi tanúbizonysággul: „Ó! szörnyű harsonák, mik ítéletre zengnek...”

RÁBA GYÖRGY

Zola. Europe, 1968, avril-mai. (N° 468—469)

Azt a Zolának szentelt tudományos ülészakot, amelynek anyagát az Europe 1968. április—májusi vaskos száma teljes egészében közli, ez év február 2-án és 3-án tartották Párizsban neves irodalomtörténészek és Zola-kutatók. A négy ülés alkalmával elhangzott mintegy ötven előadás három főtéma köré csoportosult. Az első — mely a *Zola és kora* címet viseli — az író politikai szereplésével, annak korabeli visszhangjával, illetve a kor különböző jellegű eseményeinek zolai tükrözésével foglalkozik. M. Rebérioux arról számol be, hogyan változott meg a baloldali, szocialista és anarchista kritika hangja a Dreyfus-per kapcsán Zolával, az emberrel és művével szemben, amelyet Jaurès egy mondata illusztrál a legjobban: „Zola úgy szerzett végül nagy és igazi elégtételt, hogy kiállása a társadalmi harcban az igazság és a jog oldalán, műalkotásainak mélyebb értelmét tárta fel sok ember előtt”. A. Daspre, szintén a Dreyfus-üggyel kapcsolatban, azt fejtegeti, hogy Zola közbeavatkozása távolról sem egyéni vállalkozás volt, hanem az intelligencia egy rétegének állásfoglalását fejezte ki, amelyet a szerző a francia értelmiség XX. századi története első állomásának nevez. Annál meglepőbb Zola közömbösége, sőt jobbra ellenségessége a Kommunénel szemben, amelyről R. Ripoll ír. Kimutatja, hogy magatartásának okai messzire vezethetők vissza, már az író fiatalabb kori műveiben is felfedezhetők. Érdekes és tanulságos J. Bouvier tanulmánya, aki *A pénz* c. Zola regény kapcsán a regényes fikció és a gazdasági valóság viszonyát vizsgálja.

A Zola műveinek elemzésével foglalkozó másfél tucat tanulmány a várt színvonal alatt marad. Ezeknél a tanulmányoknál az a legfeltűnőbb, milyen sok közöttük a vallási vonatkozású: Zola és a vallás, a *Mouret abbé vétké* kapcsán; Vallás és valóság Zola fiatalkori művei-

ben; *A három város*, stb. Armand Lanoux, Zola neves életrajzírója, meg is jegyezte mindjárt az előadásokat követő vita elején, mennyire meglepi, hogy a szerzők a valóságosnál jóval nagyobb fokú spiritualizmust emlegetnek Zolával kapcsolatban. Érdekes azonban, hogy míg Lanoux elítéli a *Confession de Claude* túlértékelését, addig Henri Guillemin éppen ebben a korai Zola-regényben látja az egész életmű egyik kulcsát. Mindezeknél figyelemreméltóbb közleményeket olvashatunk Henriette Psichari és Henri Mitterand tollából. Psichari, akit a *Germinal* specialistájának ismerünk, a valóság és képzelet viszonyát vizsgálva Zola regényében, érdekes anakronizmust mutat ki Szuvarin személyével kapcsolatban: a művet 1884-ben író Zola ugyanis megfélekedezik arról, hogy 1865-ben (ekkor játszódik a *Germinal*) az anarchizmus még nem hatolt be Franciaországba. Mitterand pedig arról értekezik, mit néz és hogyan lát Zola, hogyan válik „objektív” egy-egy leírása, ám ugyanakkor szimbolikussá, jelentéshordozóvá is annak valamely részlete.

A *naturalizmus tegnap és ma* címet viselő harmadik témakörön belül inkább esztétikai jellegű egybevetéseket olvashatunk Zola, valamint Courbet, Balzac, Vallés vagy a wagnerizmus között. A témakör és az egész kötet legterjedelmesebb, legjelentősebbnek tűnő tanulmányát Aimé Guedj tette közzé *Diderot és Zola* címmel, amelyben a szerző nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy gyökerénél és fejlődésénél fogva a naturalizmus új definícióját keresse és fogalmazza meg. Indulási alapul az a tény szolgált, hogy Diderot és Zola esztétikai nézetei között valóban sok a hasonlóság, jöllehet Zola alig ismerte a filozófust. Guedj óvatosságból „naturalista problematikáról” beszél, s ezen a következköket érti: a Diderot és Zola közt eltelt évszázad alatt a szavak nem ugyanazon gondolatokat tükrözik, ahogy a gondolatok sem ugyanazon dolgok megfelelői. Változatlan maradt ellenben a művészet és a természet viszonyának, illetve szembenállásának problémája, amely a Bachelard-féle materiális és formális képzelet vagy a bergsoni mechanikus és élő oppozíciójával általánosítható. A naturalisták az elsőre esküsznek, hazugnak találván bármilyen forma ráerőszakolását a természetes káosz rendezetlenségére. Diderot és Zola is elismerik azonban, hogy ez a káosz önmagában még nem műalkotás, csak azt nem tudják, meddig mehetnek el a stilizálásban, az írói technika érvényre juttatásában. A valóság mind hübb reprodukálása és a művészközbeavatkozása

kibékíthetlenségének megoldását Guedj a természet naturalista átértelmezésében látja: ez a természet, abszolút volta helyett, egy adott tradíció viszonylatában definiálódik; alapvető princípiuma a társadalmi konvenciók és művészi (klasszikus, romantikus) sémák tagadása lesz. A továbbiakban Guedj a naturalizmus fejlődéséről, éretté válásáról, ennek stílusbeli következményeiről értekezik, meggyőzően, mindvégig a két író elméleti utalásaira támaszkodva, bár a fogalom érvényesülésének talán túlságosan is tág teret biztosít, melynek talajáról könnyen talál ellenvetést Hegel vagy Lukács bírálataira.

Egészében véve, egyenlensége és problematikussága ellenére, értékes gyűjtemény a kötet, amely, ha lényegi kérdésekben sok újat nem is kínál, néhány fontos adat és összefüggés felszínre hozásával feltétlenül figyelmet érdemel.

VIGH ÁRPÁD

Henryk Bereza: Doświadczenia z lektury prozy obcej. Warszawa, 1967. PIW, 311.

A „Twórczó” ismert kritikusának, Henryk Berezának összegyűjtött esszéit tartalmazza a kötet, mely mégis több gyűjteményes kötetnél: nem mechanikusan egybefogott újrakiadása a folyóiratok hasábjain már megjelent írásoknak, s főként nem személytelen. A szerző egyénisége minden oldalon kiütöközik; s ez ad különleges töltést írásainak. Bereza „olvasónaplójában” nem az adott regények ismertetésére vállalkozik, azok inkább kiindulópontot jelentenek számára egy esztétikai alapállás kifejtéséhez. Mintha Bereza elsősorban nem is azt akarná fölmutatni, mit olvasott, hanem: hogyan olvasott; mintha arra akarna megtanítani, hogyan olvassunk. Ugyanakkor könyvének van némi kézikönyv jellege is, esszéit az illető íróról és regényről adott rövid portrékkal egészítette ki — kis stilisztikai miniatűrökkel —, melyekben jó eligazítást nyújt az olvasó számára, hogy az esszéiben fölvetett problémákat, neveket elhelyezze a mai világirodalomban.

A könyvben tárgyalt műveket Bereza nemzedéki szempontok szerint csoportosította; így a „nagyapák” közt Thomas Mann-t látjuk, az „apák” élén James Joyce-t, Sartre és Camus pedig már a „fiúk” közé tartozik. E nevek mellett még seregnyi más névvel is találkozunk, a legnagyobbakéval, akik mintegy megadják a modern próza ritmusát: Bereza könyve nemcsak a szerző igényeit elégíti ki, hanem az olvasókéét is. Szinte útikalauz-

nak tekinthetjük a mai világirodalom feltérképezésében, s épp ezáltal nő túl jelentősége az átlagos esszégyűjtemények jelentőségén. Emellett külön időrendi táblázat könnyíti meg a tájékozódást, névés címmutató, valamint — ami mindegyiknél is lényegesebb — a könyvben előforduló művek lengyel fordításainak 1945 utáni kiadásairól összeállított bibliográfia.

Henryk Bereza racionalista elme, erre mutat írásainak világos szerkezete és szellemes paradoxonjai is. De ugyanakkor moralista is. Értékeléseiben nem zárkózik el Sartre vagy Vercoors filozófiájának elemzésétől sem. S végül az irodalomnak elkötelezett ember, amit érzelmi odaadása is igazol, ahogy az okos és szép művekről szól, vagy ahogy a szintelen, silány műveket korholja, melyek valójában semmi újat sem mondanak az emberről, a világról. Az egyetlen szemrehányás, amit a méltán népszerű lengyel kritikusnak felróhatunk, az az itt-ott zavaróan előforduló ismétlődések, melyek az összeállítás jellegéből következnek. Egyébként színvonalas munkáját olvasmányosság és tudományos igény egyaránt jellemzi.

PÁLYI ANDRÁS

Karol Frycz: O teatrze i sztuce. Warszawa, 1967. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 299.

Alfred Wóycicki, aki a krakkói színházi hagyományok ápolását és ébrentartását tekinti talán legfőbb hivatásának (Ludwik Solski emlékiratait is ő rendezte néhány éve sajtó alá), most az 1963-ban elhunyt Karol Frycz írásait gyűjtötte egybe és adta ki, alapos tájékozottságról tanúskodó előszó kíséretében. Karol Frycz a XX. századi lengyel színház egyik legkiemelkedőbb egyénisége, a modern lengyel scenográfia megteremtője. A század elején a *Młoda Polska* mozgalommal indult, s a mozgalom fiatal krakkói irodalmárai közt őt is ott látjuk alkotó részvevőként; Stanisław Wyspiański bizalmas barátja a költő életének utolsó, tragikus éveiben, Sztanyiszlavszkij kedves tanítványa s ugyancsak barátja, de szoros kapcsolatok fűzik a kor színterébe valamennyi „csillagához” s túl hazája határain mély szálak kötik Bécs és Párizs színházi életéhez is.

Mindenekelőtt teremtő művész akar lenni, a színház-termés igényével. Szórványosan keletkezett írásai — cikkek, jegyzetek, tudósítások, magán jellegű följegyzések — azonban így is igen értékes doku-

mentumként szolgálnak, hogy csak azt a vázlatos képet említsük, amivel Sztanyiszlavszkij ismert szellemi portréját kiegészíti, vagy a szakemberek számára is izgalmasan új meglátásait, sőt információit Ludwik Solskival kapcsolatosan. Különös figyelmet érdemel Frycznek az az írása, mely Wyspiański *Wesele* (Lakodalom) című darabjának ősbemutatójáról, annak történetéről és kulisszatitkairól nyújt érdekes beszámolót. Meg kell említenünk a neves krakkói színházigazgatóról és pedagógusról, Teofil Trzeńskiről szóló kis esszéjét, akiről — Frycz írása is tanúsítja — méltánytalanul feledkezett meg eddig a lengyel színházi irodalom.

Egyébként igen gazdag a kötet anyaga, a krakkói Szépművészeti Akadémiával kapcsolatos visszaemlékezésektől kezdve a konstantinápolyi, kínai és japáni útnaplóiig. Egész sor izgalmas egyéniség, izgalmas epizód, dokumentum. S mindennek előtt Karol Frycz tiszta és mégis oly színes, kellemes prózája. Kitűnő stílusérzékkel rendelkező színházi szakember volt; gyakorlati és elméleti tudásából, sajnos, csak oly keveset vetett papírra.

PÁLYI ANDRÁS

Max Kommerell: Briefe und Aufzeichnungen 1919—1944. Red. u. eingeleitet. Inge Jens. Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau

Max Kommerell hagyatékából, leveleiből és feljegyzéseiből közreadott kötet nem is annyira irodalomtörténeti, mint inkább kortörténeti szempontból méltó a figyelemre. Inge Jens bevezető tanulmánya nem tudja megmutatni ennek a tipikus magatartásnak a gyökereit, de a részletes magyarázó jegyzetekkel együtt megkönyvíti az olvasó tájékozódását.

Kommerell szinte gyermekkorától kezdve feltűnően érdeklődik a művészet és irodalom kérdései iránt. Érzékenységehez nagyfokú tudatosság, biztos ítéletképesség járul. Lázad a korabeli formális, pozitivistáktól oktatás ellen, s első példaképei hatására pedagógusnak készül, célul a német iskola-rendszer megreformálását tűzi maga elé.

Eredeti szándékától az téríti el, hogy egyre inkább Stefan George hatása alá kerül. Majdnem tíz évet tölt George bűvöletében, aki nemcsak irodalmi téren, de a magánélet vonatkozásában is saját eszményeit fogadtatja el vele. Első jelentős művében George ideológiájának történeti megalapozását kísérli meg. Önállóságának növekedésével párhuzamosan azonban egyre terhesebbé válik számára az öreg költő gyámkodása.

A 20-as évek végéről keltezett levelek válságról tanúskodnak. Kommerell méltatlannak érzi felnötteé vált önmagához azt az abszolút tanítványi szerepet, amelyet ifjúként oly szívesen vállalt a mester mellett, egyre természetlenebbnek látja a Georgét körülvevő vallásos imádatot. A szakítást megnehezíti, hogy ez egyúttal a tíz év alatt szerzett barátok elvesztését is jelenti.

A 30-as évektől irodalmi, irodalomtörténeti munkássága egyre gazdagabbá válik, s ekkor írt levelei egyénisége kiteljesedéséről vallanak. Józsanabban kezd itélkezni a külvilág, a szellem, de saját életének kérdéseiben is, érzékenyen utasít el magától mindenfajta pátosz és pózt. Stílusa, amely a George mellett töltött időben elvonttá, túlzottan ünnepélyessé és díszessé vált, ezekben az években ismét visszanyeri természetességét, szemléletességét. Sajátos ötvözetét kínálja hírnak, iróniának és gondolatiságnak.

Kora nagy kérdéseiből keveset ért meg, elszórt megjegyzései szerint eleinte még rokonszenven is figyeli a nácik tevékenységét, a baloldal megerősödésének természetes és jogos reakcióját látja benne. Jórészt barátai hatására Hitler hatalomra jutása után szembefordul a nácizmussal, belső emigrációba vonul: elfordul a német irodalomtól, s tüntetően a világirodalmat kezdi tanulmányozni. Tévedései, korlátai is jellemzőek. A sok helyen irodalmi igénynyel megírt levelek a német szellemi élet egy érdekes ellentmondásokkal teli szakaszának történetét dokumentálják.

VÁRÓCZI ZSUZSA

Dans la vigne de Jules Renard. Inédits recueillis et présentés par Léon Guichard. Paris, 1966. Presses Universitaires de France, 344.

A könyv dokumentumgyűjtemény. Jules Renard-tól származó, illetve részben róla szóló, eddig kötetben meg nem jelent kisebb írásokat, leveleket tartalmaz (címe az egyik Renard-mű címére, a *Le vigneron dans sa vigne*-re utal). Kiadására az író születésének századik évfordulója (1964) szolgált indítéskül Léon Guichardnak, a grenoble-i egyetem professzorának.

A kötet kiadatlan írásokat tartalmazó első része Jules Renard tizenhárom irodalmi kritikájával indul, amelyek 1890 és 1896 között jelentek meg különböző folyóiratokban. Renard tipikusan hangulatkritikus, akinek ilyen irányú tevékenysége az *impresszionista* kritikán belül is szélsőségesnek számít.

Nézeteit nem mint örök igazságokat, hanem mint egyéni megnyilatkozásokat adja elő, és főntartja magának a lehetőséget, hogy változtasson rajtuk. Renard *Naplójában* ezzel kapcsolatban a következőket olvashatjuk: „Megmondom a véleményemet, amely ugyan a legesendőbb valami. Semmi elmélet, semmi szisztéma. Nekem az a jó könyv, amelyik tetszik . . . Gyakran fogok idézni. Megmondom, hogy jó vagy nem jó, de hogy miért, azt már nem, először is, mert fölöslegesen nyújtaná a kritikát, másodsor pedig az esetek többségében nem is tudnám” (1902. február 5.).

Az 1898 és 1899 között publikált *Croniques*-ekre a *Cri de Paris* nevű hetilapban bukkant rá Guichard. Különböző témaköröket ölelnek fel ugyan (irodalom, színház, politika), ám mögöttük jól kirajzolódik az akkoriban zajló Dreyfus–Zola ügy és Renard egyértelműen „dreyfusard” állásfoglalása. A kötetben található kiadatlan levelek olvasását szinte kimerítő jegyzetanyag segíti.

A második rész Guichard Renard-ra vonatkozó kisebb írásait tartalmazza. Ezeknek olvasása nyomán tudomást szerezhetünk a híres „Csutak úrfi” név eredetéről, Jules Vallès annyit emlegetett hatásáról Renard művének megszületésére, helyesebben annak guichard-i cáfolatáról, Renard képeiről, azok „természetességéről”. Mindebben Guichard jobbra önmagát is mélti, monográfiájából (*L'Oeuvre et l'âme de J. R.*, 1936) már ismert állásfoglalását bővíti egy-két példával. Renard művészetének párhuzamba állítása a japán és kínai költészettel merészebb és eredetibb; még értékesebbnek tűnik azonban azoknak az adatoknak a feldolgozása, amelyekkel az író kortársai, barátai, ismerősei (Tristan Bernard, Léon Blum, Sacha Guitry) szolgálták részben cikkeikkel, leveleikkel, részben Guichard-nak adott nyilatkozataikkal, aki Bernard-ral folytatott beszélgetését például még élethűen, szóragoztatóan is adja elő. Egészében véve e rendkívül sokféle anyagból összegyűrt kötetet nemcsak az író iránt érdeklődők, hanem a kor irodalmával foglalkozók valamennyien haszonnal forgathatják.

VIGH ÁRPÁD

Egri Péter: James Joyce és Thomas Mann. Dekadencia és modernség. Bp., 1967. Akadémiai Kiadó, 422.

A könyv a dekadencia és a modern realizmus viszonyát, szembenállását vizsgálja James Joyce és Thomas Mann életművén. A szembeállítás a két fogalom világos

elkülönítésére szolgál. Ennek az esztétikai célnak érdekében gazdag filológiai apparátussal hasonlítja össze Egri a két életművet, részletesen elemezve a két író közti kapcsolatokat, hatásokat, az életművekben mutatkozó párhuzamosságokat, végül is mindig megállapítva, hogy a kétségtelenül fennálló hasonlóságok ellenére, ugyanazokra a kor- és esztétikai problémákra mennyire alapvetően eltérő a két író válasza: Joyce útja a *Finnegans Wake* „dekadens felbomlásához” vezet, Thomas Manné pedig a *Doktor Faustus* „modern szintéziséig.” A művek, főleg — az első részben — Joyce műveinek részletes elemzésén túl különös gondot fordít Egri az álmok és látomások a két író műveiben betöltött szerepének vizsgálatára, amit jellemzőnek tart az írók alkotónódszerűre és dekadencia és modernség viszonyára egyaránt. Könyvének egyik legnagyobb értékét ezek a filológiai is jelentős elemzések jelentik.

Dekadencia és modernség elkülönítése azonban nehezen lehetséges két, bármennyire is jelentős és prototípusnak tekinthető író műveinek vizsgálatával. A dekadencia fogalma korántsem eléggé tisztázott, még ehhez — gvakorlatilag a XX. század valamennyi jelentős alkotójának életművét külön-külön kellene megvizsgálni ebből a szempontból; ami, természetesen, nem esőkkenti e könyv vizsgálatának értékét és jelentőségét egy jövőbeli, teljesebb tisztázás szempontjából.

Esztétikai célját a könyv elsősorban Joyce művének vizsgálatával és sokoldalú komparatistikai vizsgálatokba való ágyazásával közelíti meg. Ezek az összehasonlító vizsgálatok önmagukban is értékesek: így kerül sor az egész második részt betöltő nagy szembeállításra Thomas Mann életművével, miközben Mann műveiről is részletes elemzéseket kapunk, és így kerül sor a kizárólag Joyce-nak szentelt első rész egyes fejezeteiben először a novellista Joyce szembeállítására Maupassant-nal és Csehovval, részletesen elemezve a három író eltérő novellatechnikájának történelmi és személtvi okait, majd a fiatal Joyce szembeállítására ifjúkora bálványával, Ibsennel és annak másik tanítványával, Joyce poláris ellentétével, Shaw-val. Mint Egri megállapítja, „míg Joyce Ibsen harmadik korszakának problematikus realizmusát dekadens módon alakította tovább, addig Shaw Ibsen második korszakának mély realizmusát satirikus-realista módon fejlesztette tovább.” (113.) Módszere ezekben a szembeállításokban is nagymértékben az álmok és látomások arányának és funkciójának elemzése.

Joyce életművében a szerző három periódust különböztet meg — korai korszaka az

Ulysses előtt, majd az *Ulysses* és később a *Finnegans Wake* korszakát. Szempontjából, melyek mind e korszakokban a dekadens jelenségek eluralkodásának egy újabb szakaszát különbözteti meg, ez a felosztás meggyőző, különösen azért, mert a fiatalkori művek, egymástól olyan jelentősen eltérő stílusjegyeikkel, egy-egy alfejezetben kellően árnyalt elemzésben részesülnek. A döntő problémát nyilván az *Ulysses* jelenti, ez a hatalmas jelentőségű és olvasóközönségét, kritikussait egyaránt olyannyira polarizáló remekmű. Egri részletes elemzi a művet, amely szerinte „az avantgardista tendenciák áttörése” Joyce életművében. Elemzésével azonban egy jelentős ponton szeretnék vitába szállni. Egri szerint a műben az *Odysseival* való állandó párhuzam révén a két pólus állandóan travesztálja egymást: „Joyce Ulyssese Homérosz hőskölteménynek kispolgári kisszerű változata, elvontan kispolgári travesztációja. Am ugyanakkor az *Odysseia*, az Ulysses mikrokozmoszába való szimbolikus bejátszása révén, az Ulysses kisszerű világának hősi változata, Bloom világának kicsinyességét még jobban kiemelő és nevetéssé tevő paródiája. Bloom travesztálja *Odysseust* és *Odysseus* parodizálja Bloomot. Joyce ironiája nem valamilyen külső álláspont, határozott emberi, erkölcsi, művészi ideál érvényesítését jelenti, hanem az ideálok teljes relativizálódását. Az alakok egymást kölcsönösen nevetéssé teszik, de komikussá válásuk végső soron nem fejez ki semmiféle egvértelmű értékítéletet.” (143–144.) Egri állításának első része, az, hogy az *Odysseia* hősi világa állandóan kiemeli Bloom dublini napjának és világának kisszerűségét és nevetésségét, teljesen igaz. Véleményem szerint éppen ebben van az *Ulysses* szatirájának, nagy szatirikus mű voltának lényege. Annál kevésbé tudom elfogadni állításának második felét, hogy közben a hóméroszi világ is nevetéssé válik és végül egy teljesen relativista, cinikus kölcsönös értékvesztésnek lennének tanúi. Már Stuart Gilbert is beszél kommentárjában (*James Joyce's Ulysses*. Penguin Books. 46–47.) Vico filozófiájának hatásától, az örök visszatérés eszméjéről az *Ulysses*-ben. Egri csak a *Finnegans Wake*-vel kapcsolatban idézi Vicót, ahol persze hatásának alapvető jelentősége van. Nem elhanyagolható azonban az *Ulysses*-ben sem: „As the past renews itself and civilizations rise and wane, the figures of antiquity will, mutatis mutandis, be reproduced. It does not, of course, follow that each avatar of a hero of legendary times will attain equal eminence. A Nestor may appear as an elderly pedagogue . . .” (S. Gilbert: i. m. 47.) A már egy-

szer létezett érték rangját és hatását azonban ez nem érintheti, az eredeti Nestor Nestor marad és az eredeti Odysseus Odysseus.

A második részt szenteli Egri Joyce és Th. Mann részletes összehasonlításának, műveik egymás melletti elemzésének. Th. Mann életművét éppúgy három korszakra osztja, mint Joyce-ét, csak ellenkező eljellel: ami ott a dekadens felbomlás irányába mutatott, az itt a modern szintézis felé vezető út lesz. Ennek a modern szintézisnek: a *Doktor Faustus*nak részletes, esztétikai és irodalomtörténeti szempontból egyaránt értékes elemzése zárja a könyvet. (Kár, hogy a szerző nem követte Mann útját kissé részletesebben *A kiválasztottig* és tovább, még ha közben a Joyce-szal való összevetés már nem is lehetett volna lehetséges.)

ZEMPLÉNYI FERENC

Mia I. Gerhardt: Old Men of the Sea. From Neptunus to old French luiton: ancestry and character of a water-spirit. Amsterdam, 1967. Polak & Van Gennepe 88.

A tanulmány szerzője néhány XIII. századi és későbbi francia chanson de geste-ben található *luiton* (csodás hatalmú tengeri lény) genealógiáját vizsgálja.

Görög szerzők Néreuszt, Phorküsz, Próteuszt és Glaukuszt mint „tengeri öregeket” említik, kik jóindulatúak, tanácsadók, jóvendőmondók és jósök, és általában alakváltoztatásra képesek.

M. I. Gerhardt arab forrásokkal való összevetés után Tritont is e családba sorolja, bár ez az isten alapvetően rosszindulatú.

E görög istenek a római mitológiában is tovább éltek, csak Poszeidónt azonosították Neptunusszal.

A középkorban a többes számban levő Neptun szó vízimanót, tündért fejezett ki. A keresztény középkor a rómaiak kisebb isteneit létezőknek fogta fel, de az ördög ellentáborába tartozóként. Így a tengeri öregek mondaköréből a Triton-jelleg kezdett dominálni.

A szerző ófrancia szövegekből vett példák során át igazolja a Neptunus-Neptuni alapszóból a netun-nuiton-luiton-lutin szavak etimológiáját, majd részletesebben foglalkozik a XIII. századi chanson de geste „Huon de Bordeaux” luiton alakjával, Malabronnal, ill. a Huon-ciklus további Malabron figuráival. Malabronban a tengeri öregek „keresztényesült” jóindulata a többi alapvető tulajdonságukon keresztül mutatkozik meg.

A tanulmány a szerző alapos tárgyisme-
rete, filológiai jártassága, de ugyanekkor
sokhelyt szellemes érvelése miatt a szak-
tudósok számára nem érdektelen mű.

SIPOS GÁBOR

**In Sachen Heinrich Böll. Ansichten und
Einsichten.** (Red. Marcel Reich-Ranicki.)
Köln—Berlin, 1968. Kiepenhauer u.
Witsch, 347.

A negyvenkét szerzőnek e kötet számára
készült írásaiból összeállított könyv az
1967. dec. 21-én 50 éves Böll tiszteletére
jelent meg az író kiadójának gondozásá-
ban, s ez utóbbi tény azt a látszatot kelt-
heti, hogy hitelt érdemlő forrásból tájé-
kozódhatunk „Böll ügyekben”. A tájékoz-
tatásra igény van: az elsőt gyorsan követő
második kiadás bizonyítja, hogy nemcsak
az alkalom, hanem a Böll-irodalom hely-
zete is szükségessé tette a tanulmánykötet
közreadását: annak ellenére, hogy Böll
műveivel Németországban, és mindenütt,
ahol a mai német irodalom olvasóra talál,
szinte megmagyarázhatatlanul nagyszámú
rövidebb, hosszabb írás foglalkozik, az
író alkotásainak megközelítése, megértése
és megítélése egyre jobban megszilárdul,
egymásnak gyakran ellentmondó, csak a
felület jelenségeit jól-rosszul leképező sé-
mák szerint történik. W. Raschnak, a XX.
századi német irodalom tekintélyes ismerő-
jének a kötetben közölt tanulmányából
(*Az Írországi Napló stílusához*) idézhetjük:
„Böll sikere bizonyos mértékben ma szem-
ben áll... érvényességével, műveinek helyes
megértésével. Rasch kísérlete, hogy közel-
ről megvizsgálja az *Írországi naplót*, rend-
kívül eredményes: amikor kimutatja a mű
szerkezetének a regényekkel való rokonsá-
gát, a Böll műveiben tükröződő világszem-
lélet megértéséhez visz közelebb, s ugyan-
akkor ezzel a módszerrel a tanulmánykötet
indirekt módon megmutatja a szerzők nagy
többségének hibaforrását: (többnyire is-
mert) részletek kerülnek részletek mellé
anélkül, hogy az egészre lennének vonat-
koztatva. A vélemények sokasága nem visz
előbbre Böll műveinek megismerésében; a
könyv megcáfolja szerkesztőjét, aki utó-
szavában megvalósultnak látja — az egész
kötetre vonatkozóan — Rasch célkitűzé-
sét.

Már a tanulmánygyűjtemény tagolása is
mutatja, hogy hagyományos nézőpontok
dominálnak. Böll és a Rajna-vidék, Köln
(I), Böll és a katolicizmus (II), Böll és a
politika (III) kérdéscsoportjával foglalkozó
írások a könyv kétharmadát teszik, és az

egymással nem kongruáló adalékok szer-
zői Böll ürügyén inkább magukról és az
1967-es NSZK-ról adnak képet, mint tulaj-
donképpen tárgyukról. Nem a címek, első-
sorban a nevek érdekelhetnek bennünket a
tartalomjegyzékben; emlékkönyvről van
itt szó, ahol a megemlékezők *visszaemlékez-
nek* Böll-olvasmányaik élményére: Theodor
W. Adorno, Hans Mayer, Walter Jens,
Siegfried Lenz, Hans Egon Holthusen, Carl
Zuckmayer, Rudolf Augstein, Carl Amery,
Wolfgang Hildesheimer, Stefan Heym,
Ernst Fischer, Peter Härtling, Rudolf
Hartung, Günter Kunert, Martin Walsler,
Hermann Kesten, Eduard Goldstücker
és Lukács György (magyarul a Nagyvilág,
1968/3. számában) részvétele teszi érdekessé
a könyv olvasását.

A Böll egyes műveivel foglalkozó IV.
rész közleményei közül amár említett Rasch-
tanulmányon kívül néhány dolgozat szá-
mot tarthat a Böll-kutatók érdeklődésére
is. Az ifjú évek Bölljéről Hans Schwab-
Felischnek van néhány számontartandó
meglátása. *A dübörgő patak völgyében* c.
elbeszélést C. Hohoff elemzi, míg a leg-
problematisusabb regényről (*Egy clown
nézelei*) I. Fetscher, a legvitatottabb el-
beszélésről (*El a csapattól*) W. Emrich ír:
mindkettőjük nagy hozzáértéssel, tisztán,
s éppen ezért megtámadhatóan, vagy
legalább is kiegészíthetően fejt ki véle-
ményét.

A célkitűzéseikben egymástól igen mesz-
szees, színvonalukban nem eléggé ki-
egyenlített írások után közölt Böll-Bibliog-
ráfia egyértelmű nyereség.

BERNÁTH ÁRPÁD

Arnold Zweig: Über Schriftsteller. Ausge-
wählt und mit einem Geleitwort von Heinz
Kamnitzer. Berlin und Weimar, 1967.
Aufbau Verlag, 244.

A már goethei hosszú életet megélt
regényíró Arnold Zweig kortársakat és
korszakokat bemutató cikkeiből 46-ot tar-
talmaz a kötet. Témájuk az irodalom,
közelebről egy-egy író vagy költő szemé-
lyesen. Azokna az színi, akiket megemlít,
több százra rúg, akikkel részletesebben
foglalkozik, vagy három tucat. Az elsőt
1926-ban írta, az utolsó 1962-ből való.
Csaknem négy évtized: ennyi idő alatt az
ember — akár irodalomtörténész, akár
író, akár egyszerűen csak ember — vilá-
szemléletben, ízlésben, érdeklődésben, ki-
fejezőmódban sokat változik, s ez így van
Zweiggel is ebben a könyvben. Amit ad,
nem egységes tanulmánygyűjtemény, nem
tudományos rendszerezés. A regényíró

érdeklődésével mutatja be azokat, akik közel álltak vagy állnak hozzá szellemi rokonságból vagy baráti kapcsolat révén: németeket, franciákat, oroszokat, angolokat, élő vagy meghalt kortársakat, akiknek üdvözlét, elismerés vagy nekrológ jár. Többségük jól ismert név, mint Becher, Brecht, Stefan Zweig, Anna Seghers, Kellermann, Feuchtwanger, E. E. Kisch, Tolsztoj, Turgenyev, Kipling, Stevenson, Barbuse, Zola, Jack London és még mások, vannak kevésbé ismertek, mint Ernst Kamnitzer, Werner Hegemann, Gustav Landauer, Rudolf Olden, akik politikai szempontból vonzották. Az előadásmód nem értekező, hanem novellisztikus, csevegő, szinte lírai próza, az olvasó nemcsak a tárgyalt írókat ismeri meg, hanem a nagy műveltségű szocialista író, Arnold Zweiget is.

SZONDI BÉLA

K. S. Srinivasa Iyengar: Indian Writing in English. Bombay, 1962. Asia Publishing House, 440.

Egy, a leeds-i egyetemen 1959 tavaszán tartott tanfolyam nyomán alakult ki ez a könyv: nagyszabású monografikus áttekintés az indiai angol nyelvű irodalomnak a XIX. század kezdetétől, Rammohan Roy úttörő munkásságától kezdve korunkig. A szerző az indiai Andhra állami egyetem angol tanszékének professzora. Angol nyelvű irodalom a tárgya e könyvnek is, de olyan, amely egyszersmind hazájának új irodalma: közös termése a soknyelvű Indiának.

Mindössze néhány évtizede foglalkoznak az irodalomtörténészek e sajátos „indó-angol” irodalommal, mely egyszerre része az angol szigetország irodalmának s az indiai nemzeti literatúrájának. Hazafiatlan, kores vállalkozás lenne a távol-keleti nép részéről a volt gyarmatosítók nyelvének, irodalmi kultúrájának ápolása, továbbfolytatása? A mai indiai nemzeti irodalom voltaképp egy sor nép, illetve nyelv művészi terméséből tevődik össze: az asszámí, bengáli, gudzsarati, hindi, kasmíri, kanna-da, maithili, malajalam, marathi, oriya, pandzsábi, szindhi, tamil, telugu, urdu irodalomból (s az ősi-eredeti szanszkritből) — irodalmakból, melyeknek művelői nem értik egymás nyelvét. Így az angol nyelv és az azon folytatott szépirói tevékenység erőteljes közvetítő kapocsá lett India népei között, az angol ma már sajátos „indiai” nyelv, irodalma pedig az egységes indiai nemzet kultúrájának szerves része. S ennek nemcsak az a bizonyossága, hogy a legtöbb újság, tudományos mű ma

is, több mint két évtizeddel a függetlenség kivívása után angol nyelven jelenik meg Delhiben, Bombayban, hanem az is, hogy a Sahytia Akademi, a nemzeti irodalom akadémiaja központi irodalmi folyóiratát, az Indian Literature-t továbbra is angolul teszi közzé.

Az indiai angol irodalom kezdetei Bengálba nyúlnak vissza, így Srinivasa Iyengar vállalkozásának gerincét is a bengáli nemzetiségű úttörő írónagyságokról alkotott nagyszabású portrék adják. Így mindenekelőtt Rammohan Royról olvashatunk areképet, azaz arról a múlt századi íróról, aki először hirdette meg India számára a nemzeti felemelkedés, újjászületés programját, akinél először vált az irodalom a társadalmi célok eszközüvé. Nem kevésbé jelentős az angol nyelvű indiai irodalom megalapozásában Toru Dutt életműve: a huszonegy esztendő korában elhunyt költőnő mindössze három-négy évre terjedő alkotó munkája alatt egész műfajoknak vetette meg az alapját. Ő ismertette meg az eredeti szanszkrit mondákat a világirodalommal, aknázt ki először az ősi hindu epikát, a *Ramayánát*, *Mahabháratát*, *Vishnu Puránát*, *Bhagavatát* — azaz India élő múltját. Plasztikus képet kapunk továbbá Sri Aurobindóról, aki az indiai spiritualista filozófia, misztikus teozófia legnagyobb hatású művelője, egyszersmind az egységes India előharcosa, s az ő portréján belül pedig igen hasznos műelemzést főművéről: a távol-keleti vallásos-misztikus filozófia kiemelkedő alkotásáról, a *The Life Divine*-ről, melyet kritikusai a *Divina Commediához* szeretnek hasonlítani.

Az európai olvasók számára leggyümölcsözőbbek azok az elemzések, amelyek az egységes indiai állam megteremtőinek munkásságát elevenítik meg. Tömör anyaggazdagságával válik ki a Rabindranath Tagore-areképet (roppant termésről kapunk itt madártávlatú képet); a Mahatma Gandhiról szóló esszé (a gondolkodót mutatja meg elsősorban, részletesen elemmezve a „Satyagraha” eszméjét, azaz a passzív rezisztencia, illetve a szeretet és az igazság hatalmának elveit); és a Jawaharlal Nehruról írott fejezet, melyben a nemzeti vezető, a mozgósító népszerű alakja bontakozik ki előttünk, kit ugyanakkor sok szál fűz az irodalomhoz is (*Discovery of India* című műve negyedszázad óta „alapmű” az India iránt érdeklődők számára.)

A ma élő írók közül három alkotóval ismertet meg közelebbről a monográfia: Mulik Raj Ananddal, R. K. Naravannal és Raja Raóval. A többi íróról s főképp az 1947 utáni önálló fejlődésről csupán összefoglaló vázlatot ad. Pedig a mai olvasót ez nem kevésbé érdekli, mint a történeti

fejtegetések, a múltból adott hatalmas, ugyanakkor némiképp leltárszerű körkép, lexikális adatfelvétel. A kézikönyv műfaji jellege túlságosan is érezhető e vállalkozáson: az írók adatai, a művek címei, témái, jellemzői mellett végig háttérbe szorulnak az irodalom fejlődésproblémái, elvi kérdései. Az anyag bőségével nincs arányban a gondolatok eredetisége és koncepciózussága, a bemutatott író nagyságok képe mellett elhalványul a *folyamat*, melyből műveik kiemelkedtek — nem látjuk világosan az irányzatokat, áramlatokat és csoportosulásokat, amelyek munkásságukat formálták. Kevés összefüggésre mutat rá az indiai angol és más nyelvű irodalmak között, így az áttekintés volta képp kiemelődik India fejlődéstörténetének egészéből. S az írók mellett ugyancsak érdeklőnek bennünket az olvasók is, igényeik, érdeklődésük és megoszlásuk, amiről itt bizony semmit sem kapunk.

Nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy Srinivasa Iyengar könyve az *alapvetés* feladatára vállalkozott: a nemzetné válás periódusában mindennél fontosabb az indiaiak számára a közös múlt tényeinek, adatszerűségeinek, a nemzeti hagyományok hordozóinak feltérképezése. S a felsorolt hiányosságokért jórészt kárpótolja az olvasót azzal, hogy bő idézeteket ad, így műve némileg szöveggyűjteménynek is tekinthető, továbbá, hogy kitűnő bibliográfiában foglalja össze az eddigi kutatás eredményeit, megkönnyítve ezáltal számunkra a további eligazodást.

FENYŐ ISTVÁN

S. M. Guma: The form, content and technique of traditional literature in Southern Sotho. Pretoria, 1967. J. L. Van Schaik, 215. (The Hiddingh-Currie Publications of the University of South Africa, No. 8.)

S. M. Guma 1965-ben a pretoriai egyetemen védte meg doktori disszertációját s több mint 30 évvel B. Vilakazi doktorrá avatása után a dél-afrikai bantu írók és irodalomtörténészek közül ő lett a második, aki munkásságával ilyen magas elismerést szerzett. A szerző — a római (Lesotho) egyetem afrikai intézetének munkatársa — monográfiájában a Lesotho Köztársaság s a Dél-Afrikai Köztársaság északi részén élő déli-szotó (Southern Sotho, sesuto, basuto) nép orális irodalmáról ad igen részletes, történelmileg és nyelvészetiileg is alaposan átgondolt elemzést.

A dél- és nyugat-afrikai volt angol gyarmatokon a különböző népek írásbeli műveltsége a XIX. század közepén alakult ki. Korábbi történelmük forrása a — száj-

hagyomány. Már az első modern szotó írók — T. Mofolo, E. Segoete — felismerték népük orális irodalmának értékét s korai gyűjtéseikkel az európai műveltséggel megismerkedő afrikai nép lassan feledésbe menő értékeit mentették meg. Műveikre s későbbi — köztük saját — gyűjtésére támaszkodik a déli-szotó orális irodalom vizsgálatakor Guma is.

Monográfiáját Tlaké-ről, a hagyomány szerinti első szotó emberről és Senkatanáról (a modern irodalomban S. M. *Mofokeng* drámájából ismert) bantu „messiásról” szóló mítoszok és legendák elemzésével kezdi. E legendák (*ditshomok*) előadói egy narrátor vezetésével párbeszéd formában, színészi megjelenítéssel elevenítik fel a múltba nyúló történeteket. A hallgatóság gyakran aktív szereplője az előadásnak, s kérdéseivel, indulatkitöréseivel értelmi és előbbre viszi a cselekményt. Színészi játék, drámai hanghordozás és fordulatos cselekményközlés jellemzi a *mesék* előadását is. A magyar népmesék hangulatos „Hol volt, hol nem volt...” kezdését a szotó történetekben a „*Ba re e ne ere...*” (»Azt mondják, úgy történt...«) helyettesíti, s a történet végét szintén kötött formula jelzi: „*Ke tshomo ka mathetho*” (»... s ez jelenti a mese végét«). A népmesék többségében az előadó éneketéteket is használ: a hallgatók kérdéseire válaszol, a történet egyik legérdekesebb, gyakran misztikus részét adja elő énekelve, vagy a történet egészét foglalja össze virtuózan tömör és drámai énekszólabban.

Guma nagy teret szentel a különböző mondókák, találós kérdések és közmondások vizsgálatának. A találós kérdések (*dilothok*) nagy gazdagsága, átfogó tematikája általában is jellemző az afrikai népek orális irodalmára. Értelmüket egy öreg lesothói munkás így magyarázta a szerzőnek: „*Lefu leholo ke ditshoko*” (»A nevetés nagyobb, mint a halál«), s valóban, céljuk a nevelés, tanításmellett elsősorban a beugratás, a tréfa.

A szotó nyelvűk a ngugi nyelvcsoporthal állnak szoros rokonságban, s ez a kapcsolat elsősorban a közmondások (*a maelek*) azonosságában mutatható ki. Sok az azonosság természetesen az északi-szotó (pedi), de a zulu és a khósa közmondásokkal is.

Az énekek, amelyek még a prózai műfajokban is helyet kapnak, a hétköznapi életben és az ünnepi szertartásokban egyaránt nagy szerepet töltenek be. Az ének (*dipina*) két formáját különböztethetjük meg: a tánc-kísérő dalokat és a szertartási énekeket. A táncdalok három formája a *mohobelo*, az idős férfiak, a *mogokopelo*, a fiatal fiúk és a *mokgibo*, a fiatal lányok táncát

kísérő ének. A férfiak és fiúk táncánál elő-
énekes is van, a táncosok csak az egysoros
refréneket énekelik.

A szertartási-ünnepi énekek közül a leg-
fontosabbak a férfiak hadiünnepin énekelt
mokorollo, a siratóénekek (a *kodi-ya-malla*,
amelyet csak asszonyok énekelhetnek) és a
mezőgazdasági munkákkal kapcsolatos, az
egész közösség által énekelt *thapelo* (szó-
szerint: eső-ének).

A szertartási énekek közé tartozik a
dikoma, a tanító-költemény is, amelyet a
törzs egyik vezetője, mint tanító, recsi-
tálva ad elő a felnőtté-avatásra készül
fiúknak, s megtanítja őket nemcsak népük
történelmére, vallási elképzeléseire, de át-
adja nekik a szertartásénekek és a történelmi
hősöket megéneklő *dithokok* tudását is.

A déli-szotó népek irodalmilag legigé-
nyesebb és legértékesebb alkotása a *dithoko*.
A szó jelentését a „dicsőítő ének” vagy
„históriás ének” közelíti meg a legjobban.
Többnyire első személyben előadott recsi-
táló énekek: az avatási szertartás után
fiatal fiúk éneklék családjuk dicsőségéről és
saját eljövendő tetteikről, a törzsi csaták-
ban kitűnt harcosok mondják el benne
tetteiket, vagy egy énekes ad elő *dithokót*,
a törzs egy régi, a gyarmatosítók elleni
harokban győztes vezérééről. Akár maga a
hős énekel, akár egy énekes ad elő *dithokót*,
a gyakran táncmozdulatokkal kísért törté-
netet egyes elemei az eposzi „kellékek”
kötöttségével követik egymást: a hős
jellemzése, az ellenfél leírása, a helyszín
bemutatása, s az énekes csak ezek után
eleveníti fel részletesen — de a hallgatók
tudására alapozva — logikailag esetleg
rendszerűen epizódokra szabdalva —
magát a történetet.

A *dithoko* formailag a tanító énekekhez
(*dikoma*) hasonló, kétsoros, rímtelen, s a
sorpárt csak logikai tartalom kapcsolja
egybe: az első sor probléma-, ill. gondolat-
felvető, a második ezt oldja meg, ill. széle-
síti ki gyakran szimbólumok használatával.
A *dithokók*ban igen gyakoriak az archaikus
szavak, különös szószervezetek. A nagy-
számú, eredetiben és angol fordításban is
közölt példa mindenütt világossá s meg-
alapozottá teszi a szerző végső következte-
tésait s a déli-szotó orális irodalom értékeit
összefoglaló zárófejezetet.

PÁRICSY PÁL

Текстология произведений советской ли-
тературы. Вопросы текстологии, вып. 4.
М., 1967, Изд-во “Наука”, 358.

Az elmúlt ötven évben a szovjet textoló-
gusok a XVIII–XIX. századi orosz
klasszikusok kritikai kiadásának előkészí-

tésével hatalmas munkát végeztek. A szov-
jet korszak írói viszont — Gorkij és Maja-
kovszkij kivételével — sokáig kívül ma-
radtak a szövegkritikai vizsgálódások kö-
rén, minthogy a kortárs-irodalom ilyen
szempontú tanulmányozása feleslegesnek,
s részben lehetetlennek tűnt. Ez a szemlélet
csak az utóbbi években változott meg.
Egyre-másra jelentek meg Bagrickij,
Bednij, Gajdar, Jeszenyin, Visnyev-
szkij és mások műveinek keletkezéstörté-
netét vizsgáló tanulmányok. Lunacsarszkij,
Gorkij, Fagyjev, Furmanov, Grin, Babel,
A. Tolsztoj, Ilf és Petrov kéziratos hagyaté-
ka egy részének a közzétételével pedig a
Литературное наследство 65. 70. 72. és 74.
kötete tett rendkívül becses anyagot hozzáfér-
hetővé. E jelentős kezdeti eredményeket
legújabbban a Gorkij Világirodalmi Intézet
textológiai munkacsoportjának a tanul-
mánykötete gazdagítja. A kötet öt írása
sorrendben Furmanov *Csapajev* (J. Proho-
rov); Szerafimovics *Vasáradat* (E. Jefre-
menko); Gladkov *Cement* (L. Szmirnova);
Fagyjev *Tizenkilencen* (A. Grisunyin) és
Osztrovszkij *Az acélt megedzik* (J. Proho-
rov) c. regényének a szövegtörténetét
ismerteti, míg a hatodik tanulmány a pol-
gárháború utáni évtized egyik legnépsze-
rűbb, de a későbbiekben alkotó erejében
fokozatosan hanyatló írója — L. Szejful-
lina egész irodalmi hagyatékának a sorsát
kíséri végig (L. Szmirnova). Külön érdeklő-
désre tarthat számot a szovjet irodalom
textológiai tanulmányozásának a helyzetét
és feladatait vizsgáló *Előszó* L. Szmirnova
tollából.

A felsorolt tanulmányok szerzői egysé-
ges szempontokat követeve teljes szöveg-
történetet adnak, azaz felvázolják a művek
keletkezéstörténetét, nyomon követik az
író életében napvilágot látott nyomtatott
szövegek sorsát, s végül, foglalkoznak a
művek utóéletével. E hármás szakaszú
munkában a kutatók nem csupán a maj-
dani kritikai kiadáshoz nyújtanak segít-
séget. Az alapszöveg meghatározása és a
főszöveghez vezető út kijelölése természe-
tesen már önmagában véve is komoly
tudományos eredmény és a kiadói gyakor-
latban közvetlenül használható segítség.
A kéziratos források felkutatásával, a
szövegváltozatok kronológiai rendezésé-
vel, a nyomtatott szöveg variánsainak egy-
bevetésével, az átdolgozások jellegének,
mértékének és okainak a meghatározásával
rendkívül értékes nyersanyagot adnak az
író műhelytitkait kutató, alkotómódszerét
vizsgáló, eszmei-esztétikai nézeteinek evo-
lúcióját tanulmányozni kívánó irodalom-
történész kezébe.

Ezt a szolgáltatást akkor tudjuk kellőké-
pen értékelni, ha figyelembe vesszük a

szovjet művekkel foglalkozó textológus munkáját gátló tényezőket. Itt csupán két kedvezőtlen körülményt említünk. Az egyik a központi írói archívumok hiánya (ilyenek létrehozása napirenden levő feladat). A 20-as évek íróinak kéziratosa hagyatéka kaotikus állapotban van, s ami nem pusztult el, az is szétszórtan található. A másik akadályt a szovjet írók bibliográfiájának a hiánya jelenti.

Az anyag feltárásának és az alapszöveg megjelölésének kettős gyakorlati feladata mellett a jól összefogott kutatócsoporthoz van egy, a kötet tematikai keretein túlmutató célkitűzése is: a szovjet irodalom szolgálatába szegődő szövegkritika elveinek és módszereinek a kialakításához kívánunk hozzájárulni, ha nem is teljesen kimunkált tételekkel, de legalább olyan kérdések felvetésével és egy konkrét műre vonatkoztatott válasz megfogalmazásával, mint pl. az alapszöveg kiválasztásának a szempontjai, az író és szerkesztő viszonyának értelmezése, az utóbbi szövegmódosító szerepének a megítélése, az író alkotó akaratának elbírálása, ötletek a kötet valamennyi tanulmányírójától nyomtatékosan igényelt és sürgetett kritikai kiadás egységes szabályzatának a megalkotásához.

A 20-as évek szovjet irodalmi emlékeire általában jellemző a permanens „vajúdás”: szövegük az író életében kiadásról kiadásra változik. Azt gondolhatnók, hogy ilyen körülmények között mindenképpen az utolsó szerzői tollvonást őrző és alkotójától befejezettnek tekintett szöveg lehet egy majdani kritikai kiadás alapja. A szovjet textológia azonban elveti az írói végakarat féltisként való tisztelgetését és csakis valamely mű teljes szövegtörténetének az ismeretében kíván eljutni az alkotói szándékot leghitelesebben tükröző alapszöveghez. Csupán a rövid alkotó életű írók — Furmanov és Osztrovszkij regényének az alapszövege azonos a szerzőtől szentesített utolsó kiadás szövegével. A *Csapajev* esetében ez az 1925. évi III. kiadás, míg *Az acélt megedzük* legjobb szövege az egyik 1936. évi kiadásban olvasható, nem pedig a két regény későbbi, szerkesztői önkényeskedés nyomait viselő és nyomdai hibákban is bővelkedő kiadásában.

A kötetben említett többi mű közül még a *Vasáradat* szövege változott a legkevésbé. Szerafimovics úgyszólván csak kisebb javítgatásokra volt hajlandó, s állhatatosságában még az olyan kedvezőtlen momentum sem ingatta meg, mint Kozsuh prototípusának — J. Kovtyuhnak a letartóztatása 1937-ben. Minthogy azonban a szöveg mechanikus romlását, már a szerző életében, a *Vasáradat* sem kerülte el, az alapszövegért célszerű visszanyúlni a

regény első, 1924. évi kiadásához.

Fagyjev és Gladkov regényének, valamint Szejfullina időálló műveinek a sorsában a szovjet irodalom korai szakaszában írt alkotásokra általában jellemző közös tendencia fedezhető fel. Ezek az írók a 40-es években „korszerűsítik” régebbi műveiket, hozzáigazítják a megváltozott idők esztétikai normáihoz, uralkodó stílusához, ideológiai követelményeihez. Mint-hogy az ilyen kései átdolgozások sokkal inkább rontották, mintsem javították a szöveget, a textológusokkal kérdőjelezi meg az író életében napvilágot látott utolsó szöveg értékét.

Fagyjev pl. mintegy két évtizeden át megelégedett a nyelvi ökonómia elvének következetes érvényesítésével, a *Tizenkilencen* stílusának simítgatásával, de azután emberi-írói válságának, korábbi esztétikai crédójának revíziója időszakában újraírt regényében uralkodóvá lesz a polgárháború korát idillivé szelídítő, legendává eszményítő romantikus látásmód. A textológus éppen ezért az 1924. évi első kiadás szövegében látja az írói szándék igazán művészi kifejezését.

A *Cement* nyomtatott szövegének variánsai nemcsak Gladkov ars poeticájának szakaszos változásait mutatják híven, hanem alkalmasak a 20-as évek közepe és a század deleleje közötti szovjet-orsz irodalom stílusáramlatainak a szemléltetésére is. E regény életében az 1939. évi gyökeres átdolgozás jelenti a legnagyobb törést. A korábbi szöveg szépgelgő szóvirágainak, túlstilizált képeinek kigyomlálása, Gleb és Dása kollíziójának valóságosabb mélyítése ugyan művésziileg indokolható, de már a múlt lakkozása, a félremagyarázható és a napi politikai jelenségekre is vonatkoztatható, de a regény eszmei koncepciójába mindenképpen beillő megfogalmazások, szituációk törlése túlságosan eltávolítja a szöveget az 1939 előtti kiadások meggyőzőbb művészi hitelű variánsaitól, amelyek között az első lehetne a kritikai kiadás alapja.

Az író belső ellenkezése ellenére, de a körülmények kényszerítő volta miatt mégis közreműködésével bekövetkező fokozatos szövegromlás intő példái L. Szejfullina kisregényei és elbeszélései közül azok (*Törvénytörők, Virinyeja, Szasa, Peregnoj* stb.), amelyek átvésztelték az írónő életének tragikus esztendeit és bekerültek a 40–50-es években megjelent soványka köteteibe. Az 1941-ben, 1948-ban és 1953-ban megjelent Szejfullina-művekben alig-alig lehet felismerni a 20-as évek nagy irodalmi sikereit. Csak az írónő műveinek legújabb, 1958-ban kiadott kétkötetes válogatása enged arra következtetni, hogy

a szerző hagyatékának metamorfózisa véget ért, bár a szövegkritikának még nagyon sokat kell tennie annak érdekében, hogy Szejfullina maradandó értékű prózája valóban tisztítástól mentesen jusson el az olvasóhoz.

A tanulmánykötet sok-sok tanulságos eredményből azért ragadtuk ki az alapszövegek problémáját, mert nálunk is jól ismert művekről lévén szó, nem mindegy, hogy melyik variánsuk fémjelzi határainkon innen a 20-as évek szovjet irodalmát. Úgy hisszük, nem lenne hiábavaló e művek eddigi magyar kiadásainak értékelése éppen e szövegkritikai vizsgálódások szemszögéből, s a további kiadások tervezésében is hasznosítani kellene a szovjet textológusok megállapításait addig is, amíg valósággá válik a kötet munkatársainak egyértelmű óhaja — a szovjet klasszikus alkotások kritikai kiadása.

IGLÓI ENDRE

Istoria oraşului Bucureşti. Vol. I. (Comitetul de redacție: Florian Georgescu, Dan Berindei, Alexandru Cebuc, Paul Cernovodeanu etc.) Bucureşti, 1965. Muzeul de Istorie a Oraşului Bucureşti, 483.

A román főváros történetének ez az első kötete a legrégebb időktől 1918-ig tekinti át Bukarest múltját. Az első rész röviden tárgyalja a város területére vonatkozó adatokat a XIV. századig bezárólag. A második rész a város kialakulásának és fejlődésének története a feudalizmus korában, 1848-ig. A harmadik rész az 1848—1918 közötti időszak történetét adja. A két utóbbi rész végén, a politikai történet kiegészítéseképpen, egy-egy fejezet foglalkozik a város kulturális életével, ezen belül az irodalommal is.

Az 500 éves város régebbi történetére néhány legendában, balladában történik utalás. A XVII. sz. végétől széles elterjedtségnek örvendtek az ún. népkönyvek, amelyek még többnyire kézírással terjesztettek. Az első bukaresti költők a Văcărescu család tagjai voltak, Ienichiţă V. a

XVIII. század végén és Iancu V. a XIX. sz. elején. Az irodalmi élet megindulásában fontos szerepet vállalt a múlt század első felében I. Eliade és Anton Pann. A század elején a drámairodalom is jelentkezik néhány jobb darabbal. A régebbi századok krónikásainak munkáját folytatva, a XIX. század elején a történetírás is fellelődik és megkezdődik a nemzeti történelem tudományos igényű feltárása. A sajtó, a színházi élet, a zene, a művészetek is fejlődésnek indulnak.

Az 1848-as forradalom elbukása után egy ideig az ellenforradalmi rendszer súlya nehezedik a város kulturális életére is. A fejedelemségek egyesülése után (1862) a most már fejedelmi székhelyből fővárossá lett Bukarest irodalmi élete rohamos fejlődésnek indul. A nyugati klasszikusok fordításai mellett a román irodalom igazi nagy értékei is nagyrészt itt jönnek létre. Cezar Bolliac, Al. Odobescu és Titu Maiorescu irodalmi harcai után a román klasszicizmus legnagyobb alakjainak korszaka következik: Eminescu, Caragiale, Ion Slavici, Delavrancea; majd Al. Macedonski, Al. Vlahuţă, G. Coşbuc és N. Iorga. E nagy írók mindnyájan részt kérnek a fővárosi irodalmi életéből és műveik témáját is gyakran a bukaresti életből merítik. A század végén kapcsolódik be a bukaresti munkásosztály is az irodalomba. A bukaresti Munkásklub, a Munca c. napilap megindításával megkezdődik a kultúra és az irodalom terjesztését a széles tömegek között, és a XX. század elején tűnnek fel a munkásosztály első írói és költői: Traian Demetrescu, Ion Păun Pincio, N. Beldiceanu és a leg-haladóbb, D. Th. Neculuţă. 1852-ben megépül a Teatrul Mare, a későbbi román nemzeti színház, és a színházi élet és fellelődik, amiben igen nagy szerepe van Caragiale és Delavrancea darabjainak. E korszakban válik Bukarest az ország valódi tudományos, irodalmi, kulturális és művészeti központjává.

A kötet említett fejezetei röviden, de a lényeges pontokon alaposan elemzik a román főváros mint irodalmi és kulturális központ kialakulását és fejlődését.

(N — — s)

Onzième Stage International d'Études Humanistes

(Tours, du 3 au 24 Juillet 1968)

A tours-i reneszánsz központ ez évi tudományos ülészaka csaknem húsz tekintélyes előadó részvételével és mintegy harminc főnyi nemzetközi hallgatóság (stagiaires) közreműködésével zajlott le. A szokásosnál nagyobb, több korszakot átfogó tematika: Renaissance, Maniérisme, Baroque, nemcsak rendkívüli érdeklődést, de nagy vitákat is keltett, s a különböző felfogások konfrontációjához vezetett; különösen a manierizmus és a barokk értelmezése, fejlődéstörténeti helye, kutatásának módszerei tekintetében. Napirendre kerültek itt is régóta vitatott témák, a montaubani (1965) viták számos alapkérdése, de — s ez a tours-i ülészak új kezdeményezése — szélesebb fejlődéstörténeti keretben, a reneszánsz és a barokk viszonylatában.

V. L. Tapié professzor, *De la Renaissance au Classicisme* c. bevezető előadásában a teljesebb történeti látószög fontosságára és hasznosságára hívta föl figyelmünket. Az önkényes és merev elhatárolások, egyoldalú szembeállítások, elszórt általánosítások és éretlen szintetikus kísérletek nem vezetnek eredményre; Tapié ezzel szemben a fejlődéstörténeti szempontok helyes alkalmazására, a különböző stílushagyományok együttélésének elmélyültebb vizsgálatára, az operatív fogalmak elővigyázatos használatára és a kutatás le nem egyszerűsíthető komplexitására figyelmeztetett. A manierizmus és a barokk vonatkozásában a kérdések tisztázatlanságának egyik alapvető okát a kutatások elégtelenségében jelölte meg. A nemzetközi együttműködés elősegítésére és a barokk kutatások előmozdítására egy folyóirat megindítását javasolta.

A XI. Stage aktái számot adnak majd e nemzetközi találkozó értékes munkájáról és eredményeiről. De az már most is meg-

állapítható, hogy az ülészakon a reneszánszra vonatkozólag inkább a hagyományos vizsgálódások kitágítása s az eredmények finomítására való törekvés volt jellemző. Jól kidomborodott a reneszánsz meghatározó szerepe és jelentősége mind a manierizmus, mind a barokk eredetének, gyökereinek kutatása szempontjából. A manierizmussal kapcsolatosan annyiban történt előbbre lépés, hogy jobban megvilágosodtak a reneszánszhoz és a barokkhoz fűződő száalai (pl. P. Mesnard: *Gongora, un maniériste encore Renaissant*), s nagyobb tér jutott az irodalom és a képzőművészetek együttes tanulmányozására (M. Lossky: *L'art de Mantegna, le Primatice et l'école de Fontainebleau*). A barokk kérdésében inkább sokasodtak a vitás problémák, mintsem tisztázódtak volna. Mégis voltak ilyen irányú kísérletek, mint pl. F. Castan (*L'épopée aquitaine: Du Bartas, d'Aubigné, Ader, de Scorbicac*), s a padovai E. Palmas („*L'amour obscur*”: *contribution à une définition de la poésie de baroque littéraire*) előadásában; vagy pedig a kritériumok együttes alkalmazásának fokozódó igényében (A. Stegmann: *Critères baroques dans l'étude de la poésie française au début du XVIII^e siècle*). Hasonló törekvések vezették J. Vanuxem fejlődésrajzát is (*Aspects du baroque formel. L'évolution de l'art baroque au Piémont de la fin de la Renaissance au XVI^e et au XVIII^e siècles*).

Az időrendi és periodizációs problémák tisztázásához további elmélyült munka és nemzetközi összefogás szükséges. A túlhaladott nézetekkel való fölösleges viták helyett célszerűbb új kiindulási pontokat keresni a legújabb kutatások alapján; erre közvetlen ösztönzést adott F. Simone (Turin) vitát kiváltó referátuma is (*Première histoire de la périodisation de la Renaissance et du Baroque*), valamint R. Sayce (Oxford) kezdeményezése (*Styles et périodisation: Réflexion générale*).

A szociológiai jellegű egzakt vizsgálatok eredményességéről elsősorban Klaniczay T.

elismerést keltő és természetesen élénk vitát ébresztő előadása (*La naissance du maniérisme et du baroque au point de vue sociologique. — La haute aristocratie, principal soutien de la Renaissance et du Baroque en Hongrie*) győzte meg a résztvevőket. A viták tanulságai alapján jobban föl kell tárnai a kultúrtörténeti és eszmetörténeti tényezőket; erre szorgált R.—E. Wolf (USA) (*La querelle des Arts libéraux au XVI^e s.* előadása, valamint J. Rousset (Genf) korábbi kutatásain túlmutató elemzése (*L'île enchantée: les rapports de la scène et de la salle au XVII^e siècle*), P. Mesnard analízise (*La sensibilité angliscane sur la voie d'une expression baroque*), J. Jacquot fölfedező előadása (*L'Hipermestra, problèmes iconographiques*), vagy A. Souris (Bruxelles) zenei kísérettel előadott fejtegetése (*A propos du baroque en musique*), s. Mlle E. Povoledónak (Rome) a XVI. századi velencei színházról szóló beszámolója. A kutatásokat földrajzilag is ki kell terjeszteni minden irányba, különösen a mostani ülésszakon elhanyagolt (német, észak-, közép- és délkelet-európai) területekre, előtérbe helyezve a komplexösszehasonlító tanulmányokat.

A XI. Stage-on különös érdeklődést keltett néhány olyan témakör, mely a műalkotás megközelítésének módszereivel, az elemzés és az interpretáció módjával volt kapcsolatos. Ezek közé tartozott J.-C. Margolin (*Erasme et la «jemma sauvage»: essai d'interprétation maniériste*) és J.-J. Denonain (*Optique et expression baroques chez Sir Thomas Browne*), továbbá J. Lapp (Stanford) kitűnő tanulmánya (*L'Andromède de Corneille, poème de la métamorphose*), valamint J. Rousset meggyőző elemzése (*Psyché de la Fontaine ou le génie de l'artificiel*). Két álláspont konfrontációjából a vélemények közeledése volt tapasztalható: *Montaigne «négligent» ou baroque?* (J. Lapp) és *Renaissance et baroque dans les Essais de Montaigne* (R. Sayce), de szó esett Montaigne manierista vonásairól is. A műelemzés mesteri példáját mutatta be P. Mesnard (*Révolte et Triomphalisme dans le Théâtre de Vondel*), aki az egész ülésszak folyamán értékelő megjegyzéseivel, a szélsőségre hajló vitákban mérsékleltre intő higgadt tanácsaival, A. Stegmann-nal együtt, sokban hozzájárult a XI. Stage sikeréhez.

A hallgatóság élénken bekapcsolódott az előadásokat követő eszmecserebe és az időnként túlzásokba eső vitákba. A francia, olasz, belga, holland, amerikai, kanadai, angol, spanyol stagiarek mellett cseh-szlovák, lengyel, román és magyar ösztöndíjasok is részt vettek a humanista tanulmányok ez évi tours-i ülésszakán. A Stage

részét alkották a tanulmányi kirándulások, a Loire-menti várak és kastélyok megtekintése.

HOPP LAJOS—KOMLOVSZKI TIBOR

Szovjet—magyar szimpoziium a világirodalomtörténet néhány módszertani kérdéséről

1968. november 25—28-án négynapos megbeszélés színhelye volt a Szovjet Tudományos Akadémia Gorkij Világirodalmi Intézete.

A megbeszéléseket a Gorkij Világirodalmi Intézet vezetője, B. L. Szucsokov és a MTA Irodalomtudományi Intézetnek igazgatója, SÓTÉR ISTVÁN nyitotta meg, méltatva annak a ténynek a jelentőségét, hogy ez az első alkalom, amikor a szovjet és magyar irodalomtörténészek közös kérdésekről kétoldali vitát rendeznek. Azután elkezdődtek a referátumok a világirodalomtörténet periodizációjának elveiről, a regionális egységek irodalmának és a nemzeti irodalmaknak kezeléséről a világirodalomtörténet feldolgozásában, majd egyes korszakok és irányzatok, mint a reneszánsz, a barokk, a XVII. század és a romantika néhány problémájának bemutatása következett. Szovjet részről N. I. Balasov, P. Sz. Balasov, O. Jegorov, J. Guszev, I. G. Nyeupokojeva, A. N. Robinson, O. L. Rosszijanov, B. L. Szucsokov, Sz. V. Turajev és J. B. Vipper vettek részt a szimpóziumon, a magyar küldöttség tagjai Barta János, Illés László, Klaniczay Tibor, Kőpecz Béla, Némethiné Sargina Ludmilla, Sótér István, Vajda György Mihály, Varjas Béla és Vujicsics D. Sztójan voltak.

I. G. Nyeupokojeva beszámolója felhívta a figyelmet arra, hogy a Gorkij Világirodalmi Intézetben készülő tízkötetes irodalomtörténet fel akarja ölelni az egész világirodalmat, mégpedig azonos korszakok, azonos periodizáció szerint tárgyalva. Tehát nem úgy jár el, ahogy a legtöbb eddigi munka, hogy ti. az Európán kívüli irodalmakat elkülönítve, esetleg mindjárt a mű elején tárgyalná fejlődésükben végig, hanem azonos korszakokban és időszakokban mutatná be őket a világ többi irodalmával a történelmi kronológia szerint. Az első kötet a legrégebb koroktól az ókor végéig tekint át az irodalmak történetét, a második a középkort a XIII—XIV. század fordulójáig, a harmadik ettől az időtől a XVII. század elejéig a reneszánsz korszakát fogja tárgyalni, a negyedik a XVII., a következő a XVIII. századot, a hatodik és hetedik kötet a XIX. század világirodalmának történetét tartalmazza, a nyolcadik a századfordulót mutatja be 1917-ig, a kilencedik

a második világháború végéig, az utolsó kötet pedig napjainkig halad.¹ Az így egymasmellé sorolt irodalmi anyag a mű szerkesztésében régiókra osztva helyezkedik el, már ezáltal is összehasonlító megközelítést igényelve, de a nemzeti sajátosságokat és különbségeket — mint utaltunk rá — nem hanyagolja el, hanem éppen a nemzeti irodalmak „konkrét” történeti létéből és fejlődéséből indul ki.

A régiók időben egymás melletti tárgyalása és egymással való összehasonlítása azonban nem kis nehézségeket okoz. Az irodalmi fejlődés általános törvényszerűségei itt ugyanis alkalmazott formában jelentkeznek, azaz egy korszakon belül a világ irodalmainak különböző fejlődési fokon álló régiói kerülnek egymás mellé, amelyek nem is egyenlőképpen feltártak és feldolgozottak, különösen — az új afrikai és ázsiai irodalmakat tekintetbe véve — a jelenkorhoz közeli időben nem. Az összehasonlítás lehetőségét, ahol nincs genetikusszerű összefüggés elsősorban a történeti-tipológiai analógiák kidolgozása biztosítja, ami az egyidejűség mellett a diachron egybevetés szükségességét hozza magával. Az interregionális kapcsolatok rendszerének bemutatásához és a történeti-tipológiai analógiák rendszeres alkalmazásához azonban, legalábbis a polgári kutatás egyelőre még összeurópai viszonylatban sem tette az anyagot kellő mértékben hozzáférhetővé; ezért, mint többek között az előbbi érvek alapján KÖPECZI BÉLA hangsúlyozta előadásában, szükség van egy nagy régióként felfogott európai irodalomtörténet kidolgozására, mint fontos hozzájárulásra a teljes világirodalom történetéhez is. Természetesen ugyanígy fel kellene vetni az ázsiai, afrikai stb. irodalmak regionális történetének kidolgozását. Az AILC terve, amely — első fokon — egyes irányzatoknak szentelt tanulmánykötetekben kívánja feldolgozni az összeurópai és az európai nyelvű irodalmak történetét a reneszánsztól kezdve napjainkig, sok új anyagot hozhatna felszínre, új módon interpretálhatná a ténveket, különböző nézőpontokat konfrontálhatna, marxistákat és polgáriakat, a marxista irodalomtudomány fejlődése érdekében vállalva az ideológiai vitákat. „Ezek a kötetek — idézzük az előadásból — más, csak marxista kutatók együttműködésében megszülető vállalkozásokkal együtt... nemcsak egyes korok vagy irányzatok problémáit világíthatják meg, hanem lehetőséget adnak marxista szellemű összeurópai irodalomtörténet megírására — az AILC vállalkozásától függetlenül is”.

¹Vö. HORVÁTH-LUKÁCS BORBÁLA: A szovjet világ-irodalomtörténet periodizációs vitája. (Kézirat.)

A korok, korszakok és irányzatok problémája kezdettől végig a viták előterében állt. A korszak fogalmát I. G. NYEUPOKOJEVA igen szemléletesen jellemezte. Az irodalmi korszak jellegzetességeit a történeti korszakból kiindulva állapította meg. A történeti korszak valamely gazdasági, társadalmi, politikai sajátosságok által meghatározott nagyobb időszak, amelyet a megelőzőhöz képest mintegy „strukturális” változások kísérnek. E változások következményei az irodalmi korszakban jelentkező kritériumok, mint az új gondolkodásmód, új típusú íróegyniségek megjelenése, olykor egy-egy regionális egység szempontjából korszakalkotó egyéniség feltűnése, új témák felvetődése, új ábrázolási szférák (pl. a lelki élet, a társadalmi élet) bevonulása az irodalomba. Új korszak fellépésekor magában a műben új módon jelenik meg a hősök és a környezet viszonya, új műfajok jönnek létre, a régiek módosulnak, új esztétikai és kritikai normák tűnnek föl, megváltozik a stílus, meg az irodalmak egymás közötti kapcsolata stb. E vonások egy-egy irodalmi korszak egység-jellegét bizonyítják, mely ugyanakkor ellentmondásokat is hordoz, tükrözi a társadalom ellentmondásait, a régi és az új harcát, az író és a környezet viszonyának megváltozását. A korszak tehát sokféle részletváltozás összefoglaló eredménye, amelyet „a világirodalom nagy térképén” nem lehet merev határokkal körülvenni. Inkább évtizedek határolják el az egyik korszakot a másiktól, mint évek — s ez a tény indokolja az átmeneti korszakok felvételének szükségességét. Egy-egy korszakhatár tulajdonképpen maga is kisebb korszak, egy-egy korszak vége már átmenet a következőhöz (J. B. VIPPER szépen illusztrálta ezt előadásában a XVII. század átmenetével a XVIII-ba, a „felvilágosodás századába”). A laza és elasztikus korszakhatár annál inkább szükséges a világ valamennyi irodalmára kiterjedő történethez, mert az egységesen korszakolt különböző irodalmi régiók korszakváltásai mindig mutatnak bizonyos időbeli különbségeket.

Több referátumban, így N. I. BALASOVÉBAN, I. G. NYEUPOKOJEVÁÉBAN is felmerült annak a törekvésnek az indokolása, hogy az egységesen korszakolt világirodalomtörténet terminológiailag is egységesedjék, azaz, hogy a korszakok és irányzatok, illetve módszerek nevét az egész világirodalomra nézve érvényesítsék. Balasov — előadása tárgyánál fogva — a reneszánsz fogalmának kiterjeszhetőségét bizonyította. N. J. KONRADDAVAL és iskolájával egyetértésben, a távolkeleti irodalmakra, s magának az európai reneszánsznak a forrásait is az itáliaiánál korábbra helyezte: az iráni

reneszánszba (Háfiz, Szádi), valamint a bizánci reneszánszba. Az antikvitás mint irodalmi „újjaszülés” és a humanizmus eszméi behatása nemcsak az európai irodalmakban figyelhető meg, hanem szélesebb körben. Általános vélemény volt, hogy bár az irányzatokat nem lehet tetszőlegesen alkalmazni más régiókra, mint ahol keletkeztek, mégis az antikvitás mint korszak jól átvihető s a felvilágosodásról bizvást lehet beszélni a Távolkeleten is, a realizmus pedig mint módszer alkalmas a legkülönbözőbb régiók irodalmi törekvéseinek jellemzésére.

Az irányzat fogalmának értelmezése, valamint különösen az irányzat és a korszak fogalmának viszonya sok vitát váltott ki, különösen abból a szempontból, lehet-e valamilyen időszakaszban domináló irányzatot korszakértékűnek tekinteni, lehet-e valamely irányzattal megnevezni egy korszakot? J. B. Vipper képviselte a leghatározottabban azt a felfogást, hogy a reneszánsz korszaka után (amelyben a reneszánsz a kor jelenségeire általában kiterjedő „korstílusnak” tekinthető) a XVII. században már csak irányzatokkal találkozunk. KLANICZAY TIBOR meggyőzően elemezte ezeknek az irányzatoknak társadalmi költöttségét, történelmi gyökereit és domináns jellegét egy-egy időszakaszban, valamint a közöttük levő átfedéseket. A vita a „domináns jelleg” értelmezése körül folyt, s arra tendált, hogy kimutassa az irányzatok párhuzamos jelenlétét, egymással való összefonódását, egymás elleni harcát egy-egy korszakon belül. Vipper a XVII. században a barokk, a klasszicista és a realista alkotótendenciák jelenlétét figyelte meg, s ezekben egyúttal a valóságlátás három módját, az alkotás három módszerét jellemezte. SÓTÉR ISTVÁN előadásában a romantika sajátosságait elemezve többek között rámutatott arra, hogy a francia irodalomban a realizmus és a romantika főművei a XIX. század harmincas éveitől kezdve egyszerre keletkeztek, sőt a romantika bizonyos tendenciái hasznára voltak a realizmus kialakulásának. Az irányzatok közötti egyidejűség és összefonódás tényeit a XIX. században valóban oly jól meg lehet figyelni, hogy még a „modernség” kezdetei is átfedik egymást a romantikával. A véleménycsere eredményeként általában az a nézet alakult ki, hogy korszakon az irodalomban, sőt az összes művészetek körénél szélesebb körre kiterjedő és adaptálható fogalmat kell érteni: többen utaltak a művelődéstörténeti korszakok esetleges alkalmazhatóságára, vagy éppen bizonyos, az irodalomban és a művészetekben megnyilvánuló jelenségek kultúrtörténeti felfogásának és kiterjesztésének lehetőségére.

A reneszánsz mint nagy összefoglaló korszak után azonban egyenlő értékű és hatósugarú, azaz egyetemességű korszakot a szakirodalom csakúgy nem fogadott el egyértelműen, mint ahogy a szimpózium résztvevői sem neveztek meg. A XVIII század domináló eszmétörténeti irányzata, a felvilágosodás maga sem olyan széleskörű és a kultúra minden ágára kiterjeszkedő, mint a reneszánsz volt, noha jellegzetességei, ahogy már utaltunk erre, a világirodalom különböző régióiban megfigyelhetők.

A szimpóziumnak nem az volt a célja, hogy végleges elvi eredményekhez jusson: ezek részben már a tizkötetes világirodalomtörténetet megelőző viták folyamán, részben a hazai elméleti és módszertani vitákban egymáshoz hasonló módon alakultak. Ha mégis ki akarunk emelni néhány elfogadott elvi szempontot, csak sommázzhatjuk a fentiekben elmondottakat. A világirodalom folyamatának elvi egységéhez nem fér kétség, ugyanígy nem a nemzeti irodalmak prioritásához. Igaza volt O. ROSZIJANOVNAK, amikor arra hivatkozott, hogy a polgári felfogásban a világirodalom és a nemzeti irodalmak egymással szembenálló tényezőkként szerepelnek, marxista módon viszont a világirodalomhoz csak a nemzeti irodalmak bázisáról közelíthetünk, a nemzeti irodalmakat viszont — éppen sajátosságaikban — a világirodalom felől közelítve érthetjük meg. A kettő tehát — tegyük hozzá — nem zárja ki, hanem éppen feltételezi egymást. Közvetítőként alkalmazhatók a régiók, amelyek a nemzetnél nagyobb, a világirodalomnál kisebb viszonylagos fejlődési egységeket alkotnak és az egész folyamat történetének feltárásához nélkülözhetetlen segédeszközök. Különösen fontos szerepe van a régiók összehasonlításának és a rájuk jellemző folyamatok és jelenségek analógiás egybevetésének; ez az alapja a történeti-típológiai komparációnak, amely a világirodalmi folyamat egységben látásához elengedhetetlen. Fontos elvi tanulság az, hogy a korszakok, irányzatok, áramlatok, módszerek fogalmát még tovább kell tisztáznunk, használhatóságuk mikéntjét a tudományos anyag feltárásában még pontosabban körül kell írunk, alkalmazhatóságukat és alkalmazásuk módját konkrét történeti kutatásokon kell kipróbálnunk. Erre saját belső vitáink folytatásán kívül a legjobb alkalom a második szovjet magyar szimpózium lesz, amelyet 1969 első felében fogunk megrendezni.²

² A moszkvai szimpóziumon a következő vitaindító referátumok hangzottak el: N. I. BALASOV: A reneszánszfogalom tartalmának kérdéséhez; KLANICZAY TIBOR: A barokk korszak kérdése az európai irodalomban;

Az együttműködés e rendkívül hasznos és gyümölcsöző formája mellett a Gorkij Világirodalmi Intézet és az Irodalomtudományi Intézet egyezményben szabályozta a további közös munka módozatait: az elkövetkező évek terében kölcsönös segítséggel készülő tanulmánykötetek és rendezvények, közös dokumentum-kiadványok szerepelnek, valamint egymás munkájának állandó és rendszeres figyelemmel kísérése, tapasztalatsere a nemzetközi irodalomtudományi kapcsolatokra vonatkozóan, a munka alakulásának ellenőrzése és a kontaktus állandósága érdekében pedig évenként legalább egyszeri személyes találkozás. Az első szimpozium így beváltotta a hozzá fűzött várakozásokat, széles alapot épített ki a további kooperáció számára s a megbecsülésnek és kollegiális barátságnak olyan légkörét teremtette meg, amelyből irodalomtudományunk sokat fog még profitálni.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Az összehasonlító irodalomtudomány oktatása az Amerikai Egyesült Államokban

Az összehasonlító irodalomtudomány helyzetéről szóló évi jelentés szerint — melyből adatainkat vettük — 1967-ben ezt a tudományágat az Amerikai Egyesült Államok 49 egyetemén oktatják. Az oktatást vagy önálló összehasonlító irodalomtudományi, vagy valamelyik modern filológiai tanszék, vagy pedig tanszékek közötti bizottság irányítja. Az utolsó négy év során évente a Ph. D. fokozatot 33, az M. A. minősítést 74, a B. A. diplomát 94 hallgató kapta meg ebben a diszciplínában végzett munkájáért. A legtöbb végzett hallgató a New York, Harvard, Indiana, Berkeley, Washington és Iowa egyeteméről került ki. A képzés témakörét illetően az egyetemek bizonyos munkamegosztásban állapodtak meg. A Columbia egyetem például elsősorban a középkori irodalom, az Indiana University a fordítás kérdéseivel foglalkozik, míg a Michigan egyetem lehetővé teszi hallgatóinak, hogy

válasszanak a francia—angol, szláv—angol vagy német—francia témakörök között. A legtöbb egyetem a B. A. minősítéshez egy, az M. A.-hez kettő, a Ph. D.-hez három nyelvből vizsga letételét követeli, de számos egyetem még több nyelv ismeretét feltételként szabja meg. A nyelvek oktatásáról maga az egyetem gondoskodik. Az egyik nyelv sok esetben valamelyik klasszikus vagy nagy keleti nyelv. Altalában az illető irodalom olvasását állítják fel követelményként, több nyelv esetében legfeljebb egyetlen nyelv bővebb ismeretére fektetnek súlyt.

A közelmúltban befejezett és a készülő disszertációk negyven százaléka a XX. század irodalmával foglalkozik, utána a középkor, a XIX. század, a reneszánsz és a barokk, illetve a klasszika-filológia ebben a sorrendben esőkkenő süllyl esik latba, míg a XVIII. század a legelhan yagoltabb korszak. A tanulmányok nagyobb része az irodalmi befogadás (*Albee németországi fogadtatása*) vagy költői kapcsolat (*Ezra Pound és Villon*) kérdésével foglalkozik. Kevesebb a valóban „összehasonlító” téma (*A City képe Dickensnél és Balzacnál*), s közülük nem egy — a cím megjelölése alapján — semmiben sem különbözik a modern filológia szokványos témáitól (*Giambattista Porta színháza*). A munkák többségénél a címből egyáltalán nem lehet következtetni a feldolgozás módszerére (*Alfred Döblin és Dosztojevszkij*), noha van néhány kivétel (*Egység a XIX. századi regényben*).

Noha a részlet-tanulmányok többséget képeznek, találkozzunk átfogóbb témákról szóló disszertációkkal is (*Az ellen-hős a modern regényben*). Az összehasonlító irodalomtudomány tágabb, sajátosan amerikai értelmezésének megfelelően figyelmet szentelnek az irodalomnak a művészetekhez (*Wallace Stevens és a képzőművészet*), a filozófiához (*A ramizmus hatása a szépirodalomban*) és társadalmi megmozdulásokhoz (*Írók jegyverben: A Spanyol Polgárháború és a liberális író összehasonlító vizsgálata*) fűződő kapcsolatainak. Foglalkoznak az antik hagyomány továbbélésével (*Horatius és Juvenalis vers- és szatírahagyománya Byron Don Juan-jában*) és kísérletet tesznek arra, hogy összevessék a keleti és nyugati irodalmak műfajait (*A vörös szoba álma: Kritikai elemzés a nyugati regény hagyományos alkotói figyelembevételével*). Külön teret adnak az irodalomelmélet (*Hegel felfogása a prózáról és alkalmazhatósága a modern regényre*) és a kritikátörténet (*Az angolszász Új Kritika és az orosz formalizmus: A célok és a módszerek vizsgálata*) összehasonlító aspektusainak, valamint az összehasonlító folk-

KÖPECZI BÉLA: Világirodalomtörténet és regionális irodalomtörténet; I. G. NYEUPOKOJEVA: A világirodalomtörténet felépítésének módszertani problémái; O. L. ROSSZIJANOV: A nemzeti irodalmak szerepe a világirodalom történetében; SÖTÉR ISTVÁN: A romantika kérdései; VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: A világirodalomtörténet periodizációjának néhány kérdése (magyar tapasztalatok); VARJAS BÉLA: Feudalizmus és irodalmi reneszánsz Keletközép-Európában; J. B. VIPPER: A XVII. századi nyugat-európai irodalmak periodizációs problémái a világirodalomtörténetben. A szerzők betegsége miatt nem került vitára: R. M. SZAMARIN: A korai középkor irodalmi folyamatának típusairól; SZIKLAY LÁSZLÓ: A XVIII. századi Középkelet-Európa kutatásának módszertani problémái.

lórnak (*Az óriás és a sárkány a népeposzban*). A fordítás témakörén belül kétféle munka folyik: valamely irodalmi szöveg kritikai fordítása éppúgy számíthat doktori disszertációnak (*Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie: jegyzetekkel ellátott fordítás*), mint kész fordításokról írott elemzés (*Sir Robert Dallington 1561–1637: oktató, utazó és fordító*). Végül több tanulmány egy-egy irányzat (*Naturalizmus keleten és nyugaton*), műfaj (*A pastourelle*) vagy stílusbeli sajátosság („*Narrated Speech*” *Faulkner Virginia Woolf és Robbe-Grillet műveiben*) fogalmát próbálja tisztázni.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Az AILC 1968. febr. 3-án Párizsban tartotta vezetőségi ülését, amelyen Intézetünk részéről SÓTÉR ISTVÁN igazgató és VAJDA GYÖRGY MIHÁLY osztályvezető vettek részt. A tanácskozás rögzítette az 1970. aug. 31 és szept. 5 között Bordeauxban sorra kerülő VI. kongresszus tematikáját. Eszerint a kongresszus résztvevői a következő két tárgykörben rendeznek vitát: 1. Irodalom és társadalom: struktúra- és kapcsolat-problémák. 2. A mediterrán világ irodalma: örökség és megújulás. Az első, módszertani témára vonatkozóan meg egyezés történt, hogy a „struktúra” kifejezés az irodalmi művekre éppúgy alkalmazható, mint a társadalmi formákra. A második téma lehetővé teszi, hogy a kutatás területét az ókortól a Földközi tenger országainak mai irodalmáig terjesszék ki (a dekolonizáció problémái, izraeli irodalom stb.).

Ezenkívül két szimpoziont is rendeznek. Egyiket az Európa és Afrika közötti, másikat pedig Kelet és Nyugat közötti irodalmi kapcsolatokról.

Napirendre került VAJDA GYÖRGY MIHÁLY beszámolója az „Európai nyelvű irodalmak összehasonlító története”-nek előkészítő munkáiról. A tanácskozás elfogadta azt a javaslatot, hogy a vállalkozást irányító Koordinációs Bizottság első ülését 1968 őszén Budapesten tartsa.

A vezetőség foglalkozott az AILC VII. kongresszusára vonatkozó tervekkel, melyet Japánban tartanának 1973-ban. Kine-

veztek egy albizottságot, melynek az a feladata, hogy ezzel kapcsolatban adatokat gyűjtsön.

Végül foglalkozott a vezetőség a belgrádi kongresszus anyagát tartalmazó kötet („*Actes*”) és az „Irodalmi szakkifejezések nemzetközi szótára”-nak problémáival.

Az AILC vezetősége párizsi tanácskozásának februári határozata alapján 1968. okt. 28. és 29. között Intézetünkben került sorra az európai irodalomtörténet Koordinációs Bizottságának ülése. Az ülésen a következők vettek részt: J. VOISINE (Paris), J. C. BRANDT CORSTIUS (Utrecht), H. H. REMAK (Bloomington), M. V. DIMIĆ (Edmonton, Kanada), A. M. ROUSSEAU (Aix-en-Provence), K. KREJČI, Z. MATTHAUSER (Prága), OLERINY (Bratislava), N. BANASHEVIĆ, D. NEDELKOVIĆ (Belgrád), SÓTÉR ISTVÁN és VAJDA GYÖRGY MIHÁLY. A résztvevők meghallgatták a titkár beszámolóját, megvitatták az egyes centrumok által benyújtott tervezeteket. Foglalkoztak a mű módszertani alapelveivel, a kötetek felhasználásával és pénzügyi kérdésekkel. A Bizottság ülésén HANKISS ELEMÉR előadást tartott a világirodalom periodizációjának kérdéseiről.

1968. aug. 7. és 13. között a prágai Károly Egyetem falai között tartotta üléseit a Szlavisták VI. Nemzetközi Kongresszusa. A világ szlavistáinak összejövetelén részt vett egy magyar küldöttség is, melynek Intézetünk részéről a következők voltak a tagjai: Bojtár Endre, Bor Kálmán, Illés László, Nyíró Lajos, Sargina Ludmilla, Sziklay László és Vujicsics D. Sztoján. A kongresszus résztvevői öt szekcióban vitatták meg a szlavisztikával kapcsolatos nyelvészeti, irodalomtudományi, irodalmi nyelvészeti, népköltészeti és történeti problémákat. A különböző szekciókban intézetünk munkatársai közül BOJTÁR ENDRE, NYÍRÓ LAJOS, SARGINA LUDMILLA és SZIKLAY LÁSZLÓ tartottak előadást.

1968 március második felében Párizsban magyar-francia kollokviumot rendeztek. A tudományos tanácskozás témája: a két ország történelmi kapcsolatai a középkortól a második világháborúig. A magyar küldöttséget KÖPECZI BÉLA, a franciát pedig VICTOR L. TAPIÉ vezette.

(Összeállította: Jávori Jenő)

Tartalom

Az irodalom és a társművészetek	321
<i>Miklós Pál</i> : Az összehasonlító művészettudomány nehézségei és lehetőségei	323

DOKUMENTUMOK

<i>Lukács György</i> : Az esztétikai szféra (mű, műfaj, általánosságban vett művészet) kontinuitása és diszkontinuitása	342
<i>N. Dmitrijeva</i> : Az élet elébe	350
<i>N. Hartmann</i> : Az esztétikai tárgy ontológiájáról	369
<i>Th. Munro</i> : Irodalom, próza, vers, költészet	378
<i>Th. M. Greene</i> : A művészet kategóriái	387
<i>R. Ingarden</i> : A kép és az irodalmi műalkotás	396
<i>O. Walzel</i> : A művészetek kölcsönös megvilágítása	404
<i>T. W. Adorno</i> : A művészet és a művészetek	419

SZEMLE

<i>Szegedy-Maszák Mihály</i> : Az irodalom és a zene párhuzamos vizsgálatáról	433
<i>Rónay László</i> : A huszadik századi zene és irodalom fejlődésének párhuzamos jelenségei	447
<i>Németh Lajos</i> : A modern képzőművészet és a társművészetek	465
Színház és irodalom (Összeállította: <i>Vujicsics D. Sztoján</i>)	477
<i>Varannai Aurél</i> : Artaud és a színpad bűvésze	487
<i>Nemeskürty István</i> : Örök kölcsönhatás: film és irodalom	492
<i>Barlay László</i> : Adorno antinómiái	503
<i>Bonyhai Gábor</i> : Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfugájának struktúrájában	525

KÖNYVEK

T. Todorov: Littérature et signification (<i>Miklós P.</i>)	544
Из истории советской эстетической мысли (<i>Miklós P.</i>) ..	549
L. Löwenthal: Das Bild des Menschen in der Literatur (<i>Bonyhai G.</i>)	551
E. P. Pickering: Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter (<i>Bonyhai G.</i>)	551
P. Charpentrat: Le mirage baroque (<i>Gyenis V.</i>)	552
Alfred Anger: Literarisches Rokoko (<i>Hopp L.</i>)	553
K. Edschmid: Lebendiger Expressionismus (<i>Bonyhai G.</i>)	554
R. Fayolle: La Critique (<i>Ferenczi L.</i>)	554
Vl. Ja. Propp: Morfologia della fiaba (<i>Baróti T.</i>)	555

Д. Лихачев "Слово о полку Игореве" героический пролог русской литературы (<i>Iglói E.</i>)	557
V. P. Volgin: A társadalmi eszme fejlődése Franciaország- ban a XVIII. században (<i>Hopp L.</i>)	558
St. Furmanik: Słowo i obraz (<i>Pályi A.</i>)	559
Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmér (<i>Hopp L.</i>)	559
Czech and Slovak Short Stories (<i>Sziklay L.</i>)	559
Korrespondencia Jána Hollého (<i>Sziklay L.</i>)	560
A Junges Deutschland és kora (<i>T. Erdélyi I.</i>)	561
Sziklay László: Az ifjú Hviezdoslav (<i>Rejtő I.</i>)	562
В. Кирпотин: Достоевский в шестидесятые годы (<i>Bakcsi Gy.</i>)	563
S. Linnér: Dostoevskij on Realism. (<i>Medgyes P.</i>)	563
G. W. Spence: Tolstoy the Ascetic (<i>Bakcsi Gy.</i>)	564
Bakcsi György: Orosz századforduló. Az orosz irodalom 1890 és 1917 között (<i>Sziklay L.</i>)	565
R. Etiemble: Le Sonnet des Voyelles. De l'audition colorée à la vision érotique (<i>Rába Gy.</i>)	566
Zola. Europe, 1968. avril—mai. (<i>Vigh A.</i>)	567
H. Bereza: Doświadczenia z lektur prozy obcej (<i>Pályi A.</i>)	568
K. Frycz: O teatrze i sztuce (<i>Pályi A.</i>)	568
M. Kommerell: Briefe und Aufzeichnungen, 1919—1944. (<i>Váróczy Zs.</i>)	569
Dans la vigne de Jules Renard (<i>Vigh A.</i>)	569
Egri Péter: James Joyce és Thomas Mann (<i>Zemplényi F.</i>)	570
M. I. Gerhardt: Old Men of the Sea (<i>Sipos G.</i>)	571
In Sachen Heinrich Böll: Ansichten und Einsichten (<i>Bernáth A.</i>)	572
Arnold Zweig: Über Schriftsteller (<i>Szondi B.</i>)	572
K. S. Srinivasa Iyengar: Indian Writing in English (<i>Fenyő I.</i>)	573
S. M. Guma: The form, content and technique of traditional literature in Southern Sotho (<i>Páricsy P.</i>)	574
Текстология произведений советской литературы (<i>Iglói E.</i>)	575
Istoria oraşului Bucureşti. (<i>N — s</i>)	577

HÍREK

Onzième Stage International d'Etudes Humanistes (<i>Hopp L.—Komlószi T.</i>)	578
Szovjet—magyar szimposium a világirodalomtörténet né- hány módszertani kérdéséről (<i>Vajda Gy. M.</i>)	579
Az összehasonlító irodalomtudomány oktatása az Egyesült Államokban (<i>Szegedy-Maszák M.</i>)	582

Содержание

Литература и родственные ей искусства	322
<i>Пал Миклош</i> : Трудности и возможности сравнительной истории искусств	323

ДОКУМЕНТЫ

<i>Дэрдь Лукач</i> : Сфера эстетического (произведение, жанр, искусство вообще), ее непрерывность и прерывность	342
<i>Н. Дмитриева</i> : Навстречу жизни	350
<i>Н. Хартман</i> : Об онтологии эстетического объекта	369
<i>Т. Мунро</i> : Литература, проза, стих, поэзия	378
<i>Т. М. Грин</i> : Категории в искусстве	387
<i>Р. Ингарден</i> : Образ и литературное произведение	396
<i>О. Вальцель</i> : Взаимовлияние искусств	404
<i>Т. В. Адорно</i> : Искусство и искусства	419

ОБОЗРЕНИЕ

<i>Михай Сегеди-Масак</i> : О параллельном анализе литературы и музыки	433
<i>Ласло Ронаи</i> : Параллельные явления в развитии музыки и литературы XX века	447
<i>Лайош Немет</i> : Современное изобразительное искусство и родственные искусства	465
Театр и литература (редактировал Стоян Д. Вуйчич) ..	477
<i>Аурель Вараннаи</i> : Арто и волшебство сцены	487
<i>Иштван Немешкюрти</i> : Вечное взаимовлияние — фильм и литература	492
<i>Ласло Барлаи</i> : Антиномии Адорно	503
<i>Габор Боньхай</i> : Имитация живописной и музыкальной формы в структуре «Фуги смерти» Селана	525

КНИГИ	544
-------------	-----

ХРОНИКА

Sommaire

<i>La littérature et les arts</i>	322
<i>Pál Miklós</i> : Difficultés et perspectives d'une histoire comparée des arts	323

DOCUMENTS

<i>György Lukács</i> : La sphère de l'esthétique (oeuvre, genre, l'art en général), sa continuité et sa discontinuité	342
<i>N. Dmítrieva</i> : Devancer la vie	350
<i>N. Hartmann</i> : L'ontologie de l'objet esthétique	369
<i>T. Munroe</i> : Littérature, prose, vers, poésie	378
<i>Th. M. Greene</i> : Les catégories dans l'art	387
<i>R. Ingarden</i> : L'image et oeuvre littéraire	396
<i>O. Walzel</i> : Les arts qui s'entraident	404
<i>T. V. Adorno</i> : Art et arts	419

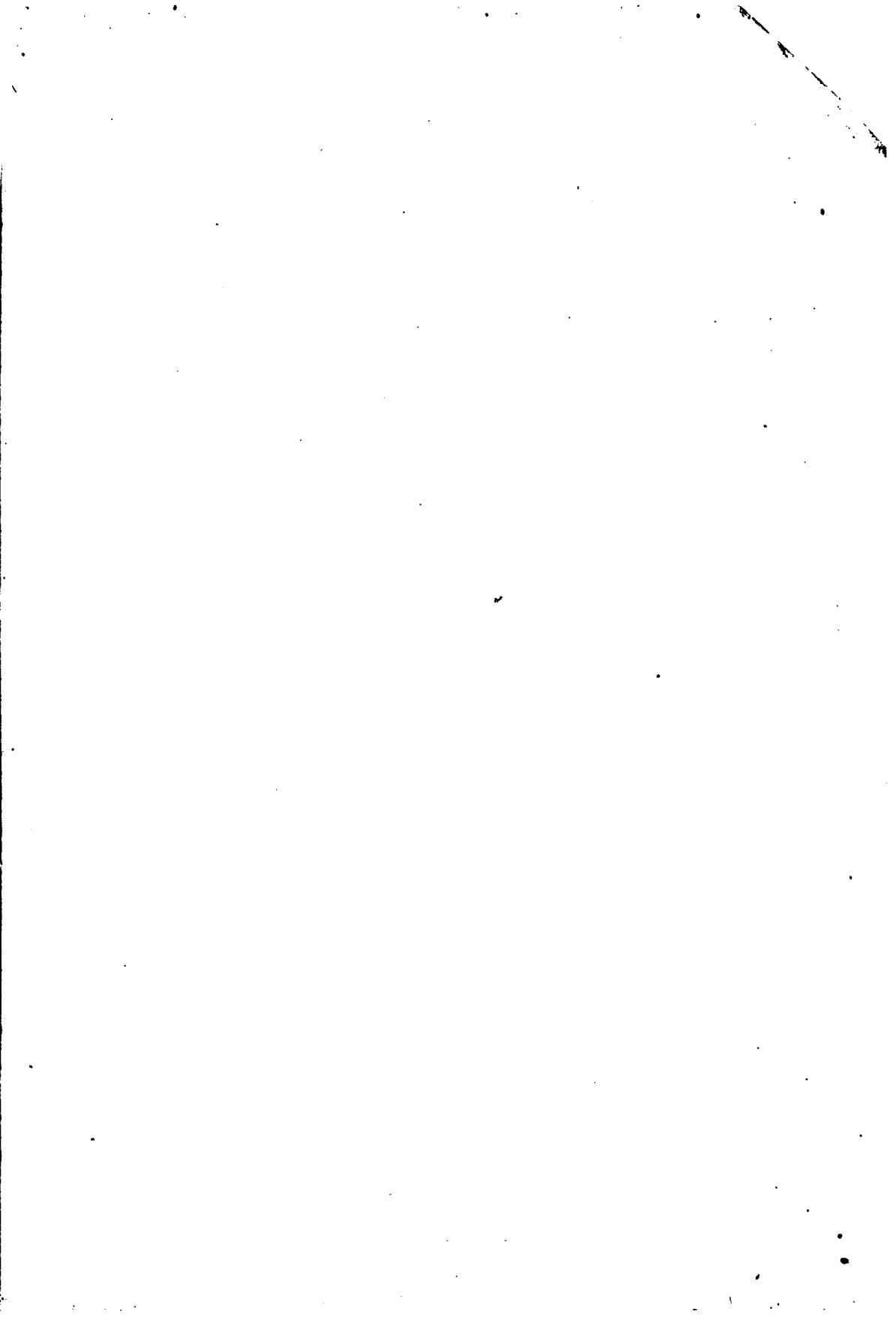
REVUE

<i>Mihály Szegedy-Maszák</i> : L'analyse parallèle de la littérature et de la musique	433
<i>László Rónay</i> : Phénomènes parallèles dans l'évolution de la musique et de l'art du XX ^e siècle	447
<i>Lajos Németh</i> : Les beaux-arts contemporains et les autres arts	465
Théâtre et littérature (Rédigé par Sztojan D. Vujicsics)	477
<i>Aurél Varannai</i> : Artaud ou la magie de la scène	487
<i>István Nemeskürty</i> : Éternelle interférence: le cinéma et la littérature	492
<i>László Barlay</i> : Les antonimes d'Adorno	503
<i>Gábor Bonyhai</i> : L'imitation des formes picturale et musicale dans la structure de la «Fugue de la mort» de Celan	525

COMPTES RENDUS	544
----------------------	-----

CHRONIQUE





ra: 20,— Ft

Éfuzetés egy évre 32,— Ft

INDEX: 25.380



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST